

De *Ficciones* à *El Aleph*: narratologie, hypertextualité et autobiographisme

(Chaire Jorge Luis Borges de l'Université de Aarhus
Compte rendu du Séminaire d'octobre 1995)

Les trois séances de ce séminaire ont été l'occasion de poser un vieux problème, celui de la spécificité des fictions borgésiennes constituant les deux recueils des années quarante, de leur définition, et d'en aborder un second, plus rarement évoqué par la critique, celui d'une possible spécificité de *El Aleph* par rapport à *Ficciones*.

1-

Le point de départ a été fourni par l'analyse de certaines caractéristiques de *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)*, qui se trouve être, en chronologie d'écriture, la plus ancienne des nouvelles de *El Aleph* (du moins si on laisse de côté *Los dos reyes y los dos laberintos*, dont le statut est atypique à divers titres).

Cette fiction a fait l'objet d'une triple lecture.

a) Lecture narratologique, d'abord, centrée sur des phénomènes spatiaux, temporels et narratifs. Globalement, *Biografía* produit un discours d'unicité, d'instantanéité (du type de *Mi propósito no es repetir su historia. De los días y noches que la componen, sólo me interesa una noche*, ou de *Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo*).

lo), mais ce discours apparent, superficiel, se trouve sans cesse contredit, ou du moins contesté, à la fois par un discours second qui joue de la répétition (du type de *Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento*) et par une série de dispositifs textuels, anodins sinon clandestins (séquences, dates, toponymes...), qui contribuent à structurer cette fiction *en spirale*. Autrement dit, tout en proclamant et en mettant en scène - à la manière d'une apothéose - l'unicité d'un destin, *Biografía* ne cesse de *suggérer* et de *pratiquer*, à divers plans, la circularité, la répétition. Le moment-clé, de ce point de vue-là aussi, est la fin de la fiction. Tout d'abord, il est remarquable que Borges ait ménagé, quasiment jusqu'à la dernière ligne, la possibilité de deux dénouements antagoniques : celui qui aurait vu Tadeo Isidoro et le mystérieux malandrin se confondre en une seule et même personne, et celui qui voit le nom ô combien fameux du poursuivi proclamé *in fine*. C'est dire que *Biografía* réussit la gageure de programmer *conjointement* les deux dénouements vertigineux caractéristiques, en général séparément, de la plupart des fictions borgésiennes. En outre, le dénouement finalement retenu (le second, qui relève d'un fantastique méta-littéraire, ou d'un *méta-fantastique*, quand le premier aurait renvoyé à une tradition littéraire fantastique déjà bien installée, ne serait-ce que par les fictions borgésiennes antérieures) opère un coup d'écriture d'autant plus remarquable qu'il était annoncé dès le titre de la fiction : la plus haute gageure de Borges consiste ici, en effet, à donner en titre des éléments qui pourraient suffire à éclairer le lecteur et à détruire tout suspense narratif. Bref, *Biografía* fonctionne comme une espèce de méta-fiction, ou plutôt d'*hyper-fiction*, capable de condenser des procédures narratives éparses dans le corpus borgésien et, plus encore, d'exhiber dès son titre le piège qu'elle tend au lecteur : d'autres fictions borgésiennes empruntent cette voie, tant dans *Ficciones* que dans *El Aleph*, et deux autres fictions au moins de *El Aleph* (*El inmortal* et *La casa de Asterión*) jouent également à montrer en titre ce qu'elles cachent, mais le propre de *Biografía* est sans doute d'aller plus loin qu'aucune autre dans ce double jeu de condensation et d'exhibition, et de placer ce faisant *El Aleph* sous les auspices d'une *extrême visibilité de ses procédures d'écriture* (d'une visibilité extrêmement perverse : celle, si l'on veut, de la *Lettre volée* de Poe).

b) C'est ensuite une lecture hypertextuelle qui a été menée. C'est bien évidemment avec le *Martín Fierro* que *Biografía* tisse les liens les plus riches et les plus complexes, liens dont la critique a rendu compte

à plusieurs reprises¹. Mais la pratique borgésienne ne se limite pas à la réécriture retorse du poème de José Hernández ; parmi les hypotextes de *Biografía* , on trouve encore, entre autres, Yeats (épigraphe), Bunyan (citation cachée du *Pilgrim s Progress*)², et saint Paul (référence à la deuxième Epître aux Corinthiens). De ces subtiles stratégies hypertextuelles, les effets sont multiples : aussi bien au plan de l'intrigue, puisque comme souvent - comme toujours - chez Borges, les procédures de réécriture qui sont à l'origine de la fiction se trouvent également thématiques à sa surface (la performance accomplie par Cruz - *que no sabía leer* - consiste en effet, en profondeur, à déchiffrer des indices littéraires jusqu'à découvrir son propre destin de personnage, bref à lire le livre qui le contient), qu'au plan le plus global, celui d'une circulation générale des littératures et d'une mise en relation du *Martín Fierro* avec les textes (épiques et surtout, ici, théologiques) fondateurs de la littérature occidentale selon Borges. Ainsi, le coup d'écriture final peut être lu à la fois comme le moment - classique dans les fictions borgésiennes - d'une révélation spectaculaire et vertigineuse portant sur l'identité et le statut (des personnages, de leur diégèse, de la nouvelle), mais aussi comme la fictionnalisation du moment où l'Argentine (re)découvre son livre sacré ; et là encore, *dire* et *faire* se rejoignent dans la fiction, dans la mesure où cette (re)découverte s'opère probablement, pour beaucoup de lecteurs argentins, à la lecture des dernières lignes de *Biografía* .

c) Connotations christiques, resémantisation du patronyme Cruz (qui est précisément ici un matronyme), jeux étymologiques, hypotexte paulinien, mythologie personnelle..., ces multiples et discrètes composantes, qui ne sont pas vraiment inattendues pour le lecteur habitué à ce corpus, induisent finalement une lecture autobiographique de *Biografía* , ou plus exactement une interrogation sur la façon dont l'*autobiographisme* informe cette fiction - ou si l'on veut sur la façon dont la fiction, que sa brièveté n'empêche nullement de s'étendre, recouvre , en plus d'une longue épopée, un possible roman familial. Le moins que l'on puisse dire est que, de tout temps, Borges a fait du *Martín Fierro*, de sa saveur et de son message, de sa genèse et de sa posté-

¹ Notamment Pedro Luis Barcia in *Proyección de Martín Fierro en dos ficciones de Borges* , *Estudios reunidos en conmemoración de El gaucho Martín Fierro* , Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1973, p.209-232.

² Signalée par Sylvia Molloy in *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1979, p.186.

rité, de son statut en Argentine et de ses filiations en Occident, une véritable affaire personnelle et que cette nouvelle constitue sans doute le plus riche et le plus intime de tous les liens qu'il n'a cessé de tisser avec le poème de José Hernández. Mais il y a plus, peut-être, dans *Biografía*, et même bien plus. Ce sont d'abord les toponymes et les anthroponymes qui contribuent secrètement à rapprocher matière épique et matériau familial, au point que cette fiction peut sans doute être lue, aussi, comme une *fictionnalisation du moment où Borges décide de recourir à un versant thématique historico-familial* que jusque-là ses fictions avaient ignoré, au bénéfice de l'exotique ou de l'utopique. Ce moment coïncidant avec la (re)découverte du *Martín Fierro*, ce livre fonctionne donc comme une sorte d'opérateur magique par la grâce duquel se trouvent idéalement mis en mouvement, en contact et en équivalence tout à la fois le littéraire, l'épique, l'héroïque, l'historique, le mythique, le guerrier, le familial et l'autobiographique. Mais au-delà d'une orientation thématique nouvelle, n'est-ce pas surtout, au plus profond, l'écriture même des fictions borgésiennes, en leur déclenchement quasiment mythique, qui se trouve ici fictionnalisée? Si Tadeo Isidoro Cruz est, comme à sa manière saint Paul, un fils sans père (un fils né après la mort du père), la date de sa mort supposée (1874), si elle correspond à celle que calculent les exégètes du poème, est aussi celle qui voit conjointement mourir le colonel Francisco Borges et naître son fils Jorge Guillermo, fils sans père à son tour, et père d'un encore improbable Jorge Luis. J'ai montré ailleurs comment les fictions borgésiennes mettaient en scène leur généalogie, leur engendrement, leur surgissement³; je serais assez tenté, de ce fait, de lire encore dans *Biografía* la fictionnalisation à la fois du fait que les fictions ont commencé à être produites après la mort du père de Borges, et du fait que, plus globalement, ces fictions *n'ont pas de père* - au sens où elles sont d'une radicale nouveauté.

2-

Ainsi, la première fiction de *El Aleph* continue à parler, à sa manière, de la naissance prodigieuse des fictions borgésiennes, de leur incroyable surgissement. Pour revenir au propos initial, celui d'une quête d'une possible spécificité de *El Aleph* par rapport à *Ficciones*, c'est donc une *continuité* dans le message métatextuel profond qui prévaudrait de

³ Cf. chapitre L'écriture borgésienne de *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, Poétique, 1990, p.289-323.

l'un à l'autre recueil. Ce message répété secrètement de fiction en fiction est celui d'une naissance *ex nihilo*, c'est-à-dire celui d'une rupture, d'une révolution littéraire. Il pourrait être illustré par l'analyse de bien d'autres nouvelles borgésiennes, et notamment par l'analyse de leurs débuts : celui, par exemple, de Pierre Menard (première fiction en chronologie d'écriture), celui de Tlön (première fiction du premier recueil), celui de *El Sur* (qui par sa date de rédaction et par sa situation en fin de *Ficciones* clôt les deux recueils à la fois)... Par quoi se trouve renforcée une revendication de nouveauté que Borges, en dépit de sa légendaire modestie et de sa profonde conscience des continuités et des héritages dont se tisse la littérature (en dépit aussi des évidentes continuités thématiques et stylistiques que propose sa production tout au long des années trente : mais précisément, de telles continuités ne rendent que plus significative une telle insistance à les nier ou du moins à leur opposer la proclamation d'une fondamentale discontinuité), ne cesse de proposer de toutes les manières tout au long de ces années-là, des plus spectaculaires aux plus discrètes (préface de *La invención de Morel*, prologues de *Ficciones*, épilogue de *El Aleph*, (auto)biographème de l'accident de Noël 1938...).

Si ce message reste le même, l'analyse de *Biografía*, outre qu'elle propose une liste plutôt exemplaire des composantes de toute fiction borgésienne, nous met cependant sur la voie de quelques particularités des textes qui vont constituer *El Aleph* : argentinisation de l'espace et de la thématique (argentinisation qui, de fait, se trouve déjà problématisée au passage dans *El jardín de senderos que se bifurcan* à *Artificios*, mais sur le mode du décentrement ou sur celui du travestissement) allant de pair avec un *autobiographisme* croissant, apothéose du défi narratif et du *coup d'écriture*, *épuration de la matière hypotextuelle* (l'Écriture Sainte et l'épopée), *exacerbation* d'une *rhétorique* dont *El inmortal* offre une assez dramatique fictionnalisation, dont la figure emblématique, plus encore que l'oxymore, est l'*hypallage*, et qui fait de ce recueil, en même temps qu'un sommet sans doute indépassable de densité et de complexité, une espèce de manuel de rhétorique (ou de poétique) à la lumière duquel il convient de lire *Ficciones* : sa réflexion, son miroir - son Aleph.

Michel Lafon
Professeur à l'Université Stendhal de Grenoble
Membre de l'Institut Universitaire de France

