

DANS LES BRÈCHES DE LA FICTION, UN REGARD

[Dominique Corpelet](#)

Érès | « Essaim »

2022/1 n° 48 | pages 123 à 136

ISSN 1287-258X

ISBN 9782749272894

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-essaim-2022-1-page-123.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Érès.

© Érès. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Dans les brèches de la fiction, un regard

Dominique Corpelet

Dans l'œuvre de l'écrivain argentin Jorge Luis Borges, le motif du regard ne cesse de revenir. Dans ses textes de fiction, dans sa poésie, mais aussi ses essais, ça regarde et ça voit de partout. Borges met en scène un sujet omnivoyeur tout autant que regardé, un sujet fasciné et téléguidé, guidé par l'œil et le regard : ainsi dans ses textes est-il question de « voyure » et de « *pousse* du voyant », termes que Lacan introduit dans les quatre leçons qu'il consacre au regard dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*¹. Pour en saisir la logique, à l'œuvre chez Borges, repartons de ces leçons.

Et prenons pour départ ce que Lacan y pose : la *schize* de l'œil et du regard. D'une part, voir n'est pas regarder. D'autre part, quand je vois, je ne suis pas regardé, et quand un regard surgit, je ne vois plus. Là où je vois, je ne regarde pas, là où je regarde, je ne vois pas. Lacan indique que le regard est à l'extérieur, au champ de l'Autre. Le regard n'est donc pas du côté de l'œil, mais « au-dehors ». Il est ce point lumineux, cette tache qui regarde le sujet : « la fonction de la tache est [...] identifiée à celle du regard². » C'est un « donné-à-voir ». Ainsi, ce n'est pas tant le sujet qui regarde, que le sujet qui est regardé, « photo-graphié ». Lacan ajoutera que le regard est antérieur à l'expérience de la vision. Le regard est d'avant l'œil : il y a une « préexistence au vu d'un donné-à-voir », une « primitivité de l'essence du regard », ce qu'il appelle la *pousse* du regard. Mais ce regard reste ordinairement inaperçu, éliidé dans le champ visuel. Ce qui en fait un point insaisissable et méconnu : « je ne vois que d'un point, mais dans mon existence je suis regardé de partout », sauf que le je qui voit l'ignore. Si « nous sommes des êtres regardés, dans le spectacle du monde », le regard quant

1. J. Lacan, Le Séminaire, Livre XI (1963-1964), *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 69. Les citations de Lacan qui suivent sont extraites des leçons VI à IX de ce séminaire qui traitent du regard, p. 65-109.
2. *Ibid.*, p. 71.

à lui reste voilé. Aussi Lacan peut-il dire : « Le monde est omnivoyeur, mais il n'est pas exhibitionniste – il ne provoque pas notre regard. Quand il commence à le provoquer, alors commence aussi le sentiment d'étrangeté. »

Cette élision du regard maintient le sujet voyeur dans cette méconnaissance que « ça regarde » et que « ça montre ». Mais il arrive que le regard, soudain, surgisse. Car le regard est « pulsatile » : l'angoisse, a minima l'inquiétante étrangeté, s'empare alors du sujet placé sous le regard. D'où ceci que « le regard ne se présente à nous que sous la forme d'une étrange contingence, symbolique de ce que nous trouvons à l'horizon et comme butée de notre expérience, à savoir le manque constitutif de l'angoisse de castration ». Le terme « pulsatile », par lequel Lacan qualifie le regard, pointe dans la direction de la pulsion – s'y localise une part de jouissance – et de la temporalité – parfois, dans un battement, le regard surgit dans le champ de la réalité.

Avec la schize de l'œil et du regard se joue donc une dialectique du montrer/éluder, du vu/ donné-à-voir. À l'horizon, il y a le manque lié à la castration. Ce manque, dit Lacan, c'est dans la contemplation qu'il est le mieux élidé : le sujet absorbé dans la contemplation du tableau du monde, méconnaît le manque. Cependant, parfois, par une *tuchè*, l'objet regard se donne à voir, sous la forme élective du point lumineux. Lacan reconnaît dans la tache « le point *tychique* dans la fonction scopique ». « Ce qui est lumière me regarde », dit-il.

Dans trois contes situés aux deux extrêmes de l'œuvre, nous allons voir comment Borges met en jeu cette logique du voir – dans lequel s'élude le manque – et du regard – où l'angoisse qui y est attachée pointe la présence d'un objet en trop. Borges donne à y lire que le regard ne relève pas de l'image, qu'il est sans image. Le personnage borgésien est un sujet « téléguidé », car guidé par son vouloir voir, et « photo-graphié », car regardé de toutes parts. L'univers fictionnel de Borges apparaît de prime abord peuplé de miroirs et d'images qui se répètent et s'emboîtent, et de personnages qui sont autant de doubles qui se confondent. L'écrivain crée des labyrinthes spéculaires et s'amuse à des jeux visuels³ où les objets se démultiplient dans la métonymie des surfaces réfléchissantes, ce qui n'est pas sans produire parfois un effet déstabilisant pour le lecteur. Ces labyrinthes où les images renvoient aux images ne sont pas non plus sans exercer une fascination. En donnant à voir des dédoublements à l'infini, Borges produit des effets de captation et de capture. Dans ces montages scopiques se profile à l'horizon un insaisissable point de fuite, hors du champ de la représentation. S'entraperçoit alors une brèche qui semble

3. J. L. Borges, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, 1993, 2010, p. 437 : l'écrivain y évoque « A game with shifting mirrors », un « jeu de miroirs en mouvement ».

renvoyer à un point de l'image impossible à appréhender. Dans la langue de l'auteur, c'est le terme *grieta* qui revient pour désigner la fente, la fissure, l'ouverture étroite. Le mot renvoie au sol qui se fendille sous la chaleur. Dans la matière, un trou s'est formé, qui ouvre sur les profondeurs de la terre. Borges emploie fréquemment ce mot de *grieta* en association à une chose bizarre voire monstrueuse qui s'immisce dans le tableau. S'entrevoit alors un trou dans la représentation, que l'écrivain tente de saisir. Posons que c'est le regard comme objet *a* qu'il tente de cerner.

Boîte de biscuits

Avec ces jeux optiques de dédoublement et d'emboîtement des images, Borges crée donc un effet de labyrinthe visuel qui n'est pas sans produire une sensation vertigineuse d'infini. Dans son essai « Quand la fiction vit dans la fiction », Borges évoque sa première rencontre avec l'infini : « Je dois ma première notion du problème de l'infini à une grande boîte de biscuits qui dota de mystère et de vertige mon enfance. Sur les flancs de cet objet anormal, il y avait une scène japonaise ; je ne me rappelle plus les enfants ou les guerriers qui la composaient mais je me souviens que dans un angle de cette image réapparaissait la même boîte de biscuits avec la même image et dans cette image la même image et ainsi – du moins en puissance – à l'infini⁴... »

Cette expérience éveille l'écrivain à la notion d'infini, notion qu'il tentera d'approcher dans ses textes, notamment par le recours aux motifs du double, de la symétrie et d'un univers empreint d'imaginaire. Par la récurrence des images, par l'enchâssement et l'auto-inclusion des motifs visuels, Borges donne l'idée d'un infini spéculaire. Il recourt à la mise en abyme, procédé qui chez lui fonctionne comme trompe-l'œil et dompte-regard⁵. Il met en scène un sujet pris dans la vision, un sujet qui, jusqu'au vertige, se fascine et se captive dans l'image démultipliée.

Les jeux de mise en abyme optique trouvent dans l'écriture de Borges leur pendant dans le procédé de « l'interpolation d'une fiction à l'intérieur d'une autre fiction⁶ » – le théâtre dans le théâtre. Borges évoque à ce sujet le conte des *Mille et une nuits*, paradigmatique à ses yeux d'une telle interpolation : « Ce recueil d'histoires fantastiques dédouble indéfiniment, jusqu'au vertige, la ramification d'un conte central en contes adventices [...]. Aucune n'est plus troublante que celle de la six cent deuxième nuit, magique entre les nuits. Cette nuit-là, le roi entend de la bouche de la reine sa propre histoire. Il entend l'histoire initiale, qui embrasse toutes les

4. J. L. Borges, « Quand la fiction vit dans la fiction », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1221.

5. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XI (1963-1964), op. cit.*, p. 95.

6. J. L. Borges, *Œuvres complètes, tome I, op. cit.*, p. 1222.

autres, qui – monstrueusement – s’embrasse elle-même. Le lecteur aperçoit-il clairement la vaste possibilité, le curieux péril qui naissent de cette interpolation ? Que la reine continue et le roi immobile entendra pour toujours l’histoire tronquée des *Mille et une nuits*, désormais infinie et circulaire⁷. »

Un sentiment de vertige s’en dégage. Borges conclut que « des tableaux dans des tableaux, des livres qui se dédoublent en d’autres livres, nous aident à avoir l’intuition de l’identité » entre le rêve et la veille – question qui, précisément, l’occupe beaucoup.

Brèches de l’enfer

Dans son essai « Le cauchemar⁸ », Borges note le caractère démoniaque du cauchemar. Les différentes langues en portent la trace, que ce soit le latin *incubus* qui renvoie à l’incube, cet être qui visite le dormeur et se pose sur sa lui, l’allemand *Alp* qui évoque l’oppression, l’espagnol *pesadilla* et son idée de poids, ou l’anglais *nightmare*, forgé sur *niht mare*, le démon de la nuit. Le cauchemar a la saveur de l’horreur et les mots servant à le désigner « suggèrent quelque chose de surnaturel. Mais alors, les cauchemars seraient-ils purement surnaturels ? Seraient-ils des brèches (*grietas*) de l’enfer ? Serions-nous, dans le cauchemar, littéralement en enfer ? », se demande Borges.

Dans son essai, Borges relate ensuite les deux cauchemars qui ne cessent de le poursuivre. Le premier est lié au labyrinthe. Il lui vient d’une gravure vue dans l’enfance qui représentait le labyrinthe de Crète : « Dans cet édifice clos, sinistrement clos, apparaissaient des fissures (*grietas*). Je croyais quand j’étais enfant [...] que si j’avais une loupe assez puissante je pourrais voir, regarder à travers une des fissures de la gravure, dans le redoutable centre du labyrinthe, le Minotaure⁹. »

Ce redoutable centre, visible au travers d’une brèche (*grieta*), détermine une topologie où le regard surgit par la fente, sous les traits du monstre. Alors que la boîte de biscuits évoquait un point de fuite non spécularisable (l’image se diluant dans l’infini), le regard monstrueux qui s’invite ici par la fente s’impose, bouchant tout le champ visuel. Il s’agit là de deux logiques distinctes : avec l’image qui se perd à l’infini, c’est la vision dans sa version de captation qui l’emporte, alors qu’avec la fissure, c’est le regard dans sa version d’angoisse qui domine. Ainsi, si le voir est associé à la captation et à l’élision du manque, au regard sont associés l’angoisse et le trop. Chez Borges, le regard revient à travers la fissure.

7. *Ibid.*, p. 708-709.

8. J. L. Borges, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 2010, p. 654-668. Pour la version espagnole, cf. J. L. Borges, *Siete Noches*, Buenos Aires, Sudamericana, 2018, p. 41-66.

9. *Ibid.*

Le second cauchemar de l'écrivain est lié aux miroirs. Borges raconte : « Je me souviens d'avoir vu chez Dora de Alvear, à Belgrano, une pièce circulaire dont les murs et les portes étaient faits de glaces si bien que lorsqu'on pénétrait dans ce lieu, on était au centre d'un labyrinthe réellement infini¹⁰. »

Avec ces deux cauchemars, deux logiques se dessinent : d'un côté la mise en abyme laisse deviner, sans le donner à voir, un point d'infini ; de l'autre, par la fente, un regard risque à tout moment de se montrer, et c'est alors l'horreur sans voile.

Unheimlich

Il y a donc de l'étrangement inquiétant dans le cauchemar. Borges l'indique : « Il n'y a pas dans l'univers une seule forme qui ne puisse se revêtir d'horreur. D'où, peut-être, la saveur particulière du cauchemar qui est très différente de l'épouvante ou des épouvantes que la réalité est capable de nous infliger. Les peuples germaniques semblent avoir été plus sensibles à cette menace imprécise du mal que les peuples de filiation latine ; rappelons-nous les mots intraduisibles *eery*, *weird*, *uncanny*, *unheimlich*¹¹. »

Ces termes ici cités, sans équivalents dans les langues romanes, désignent ce qui sort de l'habituel. Renvoyant à l'inquiétant et à l'étrange, ils indexent quelque chose qui ne colle pas, comme une tache dans le tableau qui, sans crier gare, regarde le sujet et vient fracturer, perturber, l'ordonnement paisible du monde. On sort du régime du plaisir pour entrer dans celui du malaise. Dans l'essai qu'il consacre au sujet, Freud pointe que l'inquiétante étrangeté, *das Unheimliche*, se situe au joint du familier et de l'étranger, en ce point où ce qu'il y a de plus intime sort au grand jour. Le mot *heimlich*, construit sur le radical *heim*, le foyer, évoque le domestique et l'univers privé qui n'est pas destiné à être montré. Freud précise que le mot *heimlich* finit par rejoindre son antonyme, *unheimlich* : « Le petit mot *heimlich* affiche, parmi les multiples nuances de sa signification, un sens qui coïncide de manière inquiétante avec son contraire. Le familier devient alors l'inquiétant familier [...] *heimlich* [...] relève de deux cercles de représentation qui, sans être opposés, sont tout de même fort étrangers l'un à l'autre, celui de l'habituel, de l'agréable, et celui du caché, de ce que l'on maintient dissimulé¹². »

Chez Borges, c'est quelque chose de cet ordre qui se réalise, avec les jeux optiques du labyrinthe et du miroir : ce qui était dissimulé soudain se donne à voir. Le regard est alors intimement noué à l'*unheimlich*, car ce

10. *Ibid.*

11. J. L. Borges, « Le livre des rêves », dans *Ceuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 470.

12. S. Freud, *L'inquiétant familier*, Paris, Payot & Rivages, 2019, p. 39-40.

qui devait rester inaperçu refait surface : « L'inquiétant est quelque chose qui aurait dû demeurer dans le dissimulé et qui est sorti au grand jour¹³. » Freud voit dans ce mouvement l'indice du refoulement et de son retour : « Le préfixe "un-" du mot allemand [*unheimlich*] est [...] la marque du refoulement¹⁴. » Chez Borges, un regard se montre sans voile et effraie.

Ce trop de regard prend parfois une teinte persécutive, notamment avec le miroir. Dans son conte « *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* » (1940), Borges met en scène un miroir qui guette les protagonistes : « Le miroir inquiétait le fond d'un couloir d'une villa [...]. Du fond lointain du couloir le miroir nous guettait. Nous découvrîmes [...] que les miroirs ont quelque chose de monstrueux¹⁵. » Borges utilise ici le verbe espagnol *acechar* (guetter, épier) qui pointe la présence d'un regard qui menace. Provenant du fond des miroirs, du point le plus lointain des images, ce regard traque.

Borges a par ailleurs toujours éprouvé « l'horreur des miroirs¹⁶ ». Car face au miroir qui l'épie, dit-il, « je ne suis plus seul, un autre est là¹⁷ ». L'écrivain situe dans l'enfance l'origine de cette peur. Il craignait de voir dans le miroir « une autre face » que la sienne ou un « aveugle masque impersonnel » qui dissimulerait quelque chose d'atroce. Il craignait que le miroir n'abrite, « vers ses vagues confins imaginaires », de nouveaux êtres et de nouvelles formes. C'est au visage que se trouve nouée la peur du miroir : l'écrivain craint d'y voir réfléchi son véritable visage, la face authentique de son âme « écorchée d'ombres et de coupes », la face que Dieu, et les autres hommes, voient, mais que lui, jusqu'ici, ne voyait pas.

Aux deux objets de cauchemar que sont le miroir et le labyrinthe, il faut alors ajouter un troisième motif d'angoisse, le masque : « Sans doute ai-je eu l'impression dans mon enfance que si quelqu'un mettait un masque, c'était pour cacher quelque chose d'horrible. Parfois (et c'est mon pire cauchemar) je me vois reflété dans un miroir mais je me vois portant un masque. J'ai peur d'arracher ce masque car j'ai peur de voir mon véritable visage, que j'imagine atroce. Là-dessous, il peut y avoir la lèpre, le mal ou quelque chose de plus terrifiant que tout ce que je peux imaginer¹⁸. »

Le masque condense deux aspects antagoniques : celui d'une vision qui apaise car elle voile, et celui d'un regard qui angoisse car il montre – dimension que Lacan souligne : « Vous mettez un masque, vous l'ôtez, l'enfant s'épanouit – mais si, sous le masque, un autre masque apparaît,

13. *Ibid.*, p. 68.

14. *Ibid.*, p. 75.

15. J. L. Borges, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 452.

16. Cf. le poème « Les Miroirs », J. L. Borges, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 33-34.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*, p. 661.

là il ne rit plus, et se montre même particulièrement anxieux¹⁹. » C'est un « visage de bois²⁰ » qui peut apparaître derrière le masque et effrayer. Dans cette logique du voir et du regarder, Borges convoque le masque et le voile, destinés à cacher tout autant qu'à montrer le regard. Voyons comment cette logique de la vision et du regard se décline dans les contes « Le miroir d'encre » (1935 pour la version définitive), « L'approche d'Almotasim » (1936) et « There are more things » (1975). Il s'agit, on l'aura compris, de trois textes qui font partie de l'œuvre de jeunesse et de l'œuvre tardive.

« Nous avons retiré ton voile et le regard de tes yeux est pénétrant »

« Le miroir d'encre²¹ » narre l'histoire de la mort du plus cruel des gouverneurs du Soudan, Yakoub le Dolent. Abderrahman, jeté en prison parce que son frère Ibrahim avait conspiré contre le pouvoir, tente de sauver sa vie en vantant auprès du Dolent ses pouvoirs de magicien. Il lui dit qu'il peut faire apparaître dans un miroir d'encre tous les objets que le tyran souhaite. Le Dolent « exigea et je lui montrai toutes les apparences du monde²² ». Après avoir invoqué ces mots du Coran : « Nous avons retiré ton voile et le regard de tes yeux est pénétrant²³ », le magicien donne à voir au gouverneur « tout ce que les hommes morts ont vu et tout ce que voient ceux qui vivent ». Le Dolent « vit des choses impossibles à décrire ». De l'encre surgit une infinité de visions : des trésors cachés au centre de la terre, des statues au cœur des pyramides, des vertus et des secrets renfermés dans les minéraux et les plantes, et bien d'autres choses encore. Puis, une étrange apparition, un Homme masqué, portant un linge sur le visage, s'introduit dans les visions : « Il était inévitable et nous ne pouvions conjecturer son identité²⁴. » Le Dolent, insatiable, réclame de voir le spectacle de la mort. Le magicien s'exécute et lui fait apparaître un bourreau et un condamné, qui n'est autre que l'étrange Homme masqué. Le Dolent exige de voir le visage qui se cache derrière. Le magicien le met en garde, et le tyran insiste. Le voile se lève alors. Horreur ! C'est le visage du Dolent qui se dévoile, c'est lui que le bourreau s'appête à tuer. Épouvanté et fasciné, le tyran assiste au spectacle de sa mort. L'épée franchit le plan du miroir et lui tranche la tête. Parmi les visions qui s'invitent dans le miroir

19. J. Lacan J., *Le Séminaire, Livre V (1957-1958), Les formations de l'inconscient*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 331.

20. *Ibid.*, p. 332.

21. J. L. Borges, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 355-358.

22. *Ibid.*, p. 356.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*, p. 357.

d'encre, un regard tapi derrière le voile s'impose au sujet omnivoyeur et met brutalement fin à la capture par l'imaginaire.

« L'étudiant écarte le rideau et s'avance »

Le conte « L'approche d'Almotasim²⁵ » relate un roman intitulé *The Approach of Al-Mu'tasim* qui raconte le périple sans fin d'un étudiant de Bombay. Ayant commis un meurtre, le jeune héros prend la fuite. Un voyage à travers l'Inde commence alors. Après de multiples péripéties et « une vertigineuse pullulation de *dramatis personae* », le protagoniste devient un voleur et se livre aux pires infamies. Il côtoie les gens les plus vils. Il perçoit un jour, sur le visage de l'un d'entre eux, « une légère mitigation de cette infamie », un soupçon de tendresse a priori impossible chez un homme de cette classe. C'est une révélation : chez le pire des hommes se loge une part de divin. Le héros en conclut que l'homme « n'a fait que refléter un ami ou l'ami d'un ami ». Il est convaincu qu'« en un point de la terre il y a un homme d'où émane cette clarté ; en un point de la terre existe l'homme qui est pareil à cette clarté ». La clarté entraperçue sur ce visage est le reflet lointain d'une clarté originaire plus forte. Il décide de consacrer sa vie à retrouver ce premier homme, qui se nomme Almotasim. Il se lance à « la recherche insatiable d'une âme à travers les subtils reflets qu'elle a pu laisser en d'autres âmes ». Plus les hommes ont été proches d'Almotasim, plus grande est la part de divin en eux, « mais on comprend qu'ils ne sont que de simples miroirs ». L'étudiant parvient à retrouver l'homme qui le premier a vu Almotasim : « Après tant d'années, l'étudiant arrive dans une galerie au fond de laquelle il y a une porte et une natte bon marché avec beaucoup de perles de couleur, et derrière, une grande lueur. L'étudiant frappe dans ses mains par deux fois et demande Almotasim. Une voix d'homme – la voix incroyable d'Almotasim – l'invite à entrer. L'étudiant écarte le rideau et s'avance. Le roman finit là. »

Il ne lui sera jamais donné de voir le visage du divin. L'objet convoité n'est pas atteignable. Ce conte illustre le goût de Borges pour les quêtes asymptotiques. Ici, le héros se rapproche toujours plus de son but, sans jamais l'atteindre : impossible de retrouver le point d'origine. Cette quête sans fin ne conduit qu'à un trou, car si derrière le rideau se trouve Almotasim, son image n'apparaît pas. Au lieu du visage attendu c'est un point sans image qui apparaît. Ce que masque et dévoile le rideau, c'est qu'à la place de l'origine, il y a un irréprésentable. Derrière, il n'y a rien. Ou plutôt : il y a rien. Finalement, en ne livrant aucune image, le conte parvient à présentifier le regard dans ce qu'il a de non spécularisable.

25. *Ibid.*, p. 436-441.

« La curiosité l'emporta sur la peur et je ne fermai pas les yeux »

Dans « There are more things²⁶ », un jeune étudiant en philosophie apprend la mort de son oncle. La demeure de ce dernier, la Maison rouge, est rachetée par un certain Max Preetorius qui s'empresse de la transformer à sa convenance. Une fois installé dedans, on ne le revoit plus. La maison reste close et on aperçoit parfois des rais de lumière (*grietas de luz*) à travers les volets. Poussé par la curiosité, l'étudiant livre une enquête qui va le conduire à l'« atroce aventure » qu'il nous raconte. Il s'en va interroger les personnes à qui le mystérieux Preetorius s'est adressé pour transformer la Maison rouge. Toutes lui font part de quelque chose de monstrueux et d'innommable dans cette rencontre. Perturbé par ces témoignages, l'étudiant rêve un matin d'une gravure représentant un labyrinthe : « C'était un amphithéâtre de pierre entouré de cyprès et qui dépassait la cime de ces arbres. Il n'y avait ni portes ni fenêtres, mais une rangée infinie de fentes verticales et étroites. À l'aide d'une loupe, je cherchais à voir le minotaure. Je l'aperçus enfin. C'était le monstre d'un monstre ; il tenait moins du taureau que du bison et, son corps d'homme allongé par terre, il semblait dormir et rêver. Rêver de quoi ou de qui ? »

Dans la seconde moitié du récit, l'étudiant décide de visiter la maison. La porte est ouverte, il entre. Progressant dans les pièces, qui n'ont plus rien à voir avec celles qu'il avait connues du temps où son oncle y vivait, il va de surprise en surprise et ne sait nommer ce qu'il voit : « Aucune des formes insensées qu'il me fut donné de voir cette nuit-là ne correspondait à l'être humain ni à un usage imaginable. J'éprouvais du dégoût et de l'effroi. [...] la présence de ces objets échappant à l'entendement me troublait. »

Sa visite s'apparente à un cauchemar. Il découvre une sorte de longue table d'opération en forme de U, avec un trou à chaque extrémité : « Je pensai que c'était peut-être le lit de l'habitant, dont la monstrueuse anatomie se révélait ainsi, de manière oblique, comme celle d'un animal ou d'un dieu, par son ombre. » Il pense à un animal mythologique, l'amphisbène. Il découvre un autre objet bizarre, une glace en forme de V : « Quel aspect pouvait bien présenter l'hôte de cette maison ? Que pouvait-il bien faire sur cette planète non moins épouvantable pour lui qu'il ne l'était lui-même pour nous ? »

L'étudiant, saisi de malaise, décide de rebrousser chemin, lorsqu'il entend soudain monter « quelque chose de pesant, de lent et de multiple. » Il veut voir : « La curiosité l'emporta sur la peur et je ne fermai pas les yeux. »

26. J. L. Borges, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 508-514.

Le conte s'arrêtant sur ses mots, il ne sera pas donné au lecteur d'en voir et d'en savoir plus. Ce n'est pas un arrêt sur image, c'est une fin sans image. Le conte s'achève sur une vision dont tout laisse à penser qu'elle sera d'horreur. En ne la disant pas, Borges transmet l'idée qu'aucun mot n'est capable de transmettre l'horrible. L'objet regard est sans image. Le titre du conte, « There are more things », pointe qu'il y a de l'impossible à transmettre. Il y a quelque chose en plus que les mots défont à dire. Il y a un point qui échappe à la vision, à la représentation. Ce point hors image est l'objet regard qui, dans ces trois contes, se manifeste fugacement à travers une brèche ou lors d'une levée du voile.

Fantastique

Il y a du fantastique dans ces textes de Borges. Pour Jentsch, que cite Freud, le fantastique est le « fait de douter qu'une créature apparemment vivante soit animée, et à l'inverse l'idée qu'une créature sans vie pourrait bien être animée²⁷ ». Le fantastique réside dans l'incertitude et l'*unheimlich*. En se découvrant, le plus intime du sujet devient le plus étranger, et l'angoisse advient alors. Derrière le voile de la fiction, chez Borges, il y a l'inquiétant. Au terme de ses récits, il y a l'horreur de ce qui n'a pas de nom et qui s'appréhende comme regard.

Justement, la littérature fantastique fait du regard son ressort, ce que J.-A. Miller indique : « La littérature fantastique est faite pour exploiter ce regard omniprésent dans le monde. Dans ce monde que je regarde et qui a l'air d'être bien tranquille à sa place, le regard est là. C'est ce que Lacan appelle, dans le Séminaire XI, *le monde omnivoyeur*. Ce que je regarde m'attire le regard, par là un désir s'exerce. Dans l'Autre est un regard dont je ne sais pas comment il me situe ni ce qu'il fait de moi. La littérature fantastique exploite cela à l'occasion, montrant l'inanimé habité par un désir qui me happe²⁸. »

Le levier du fantastique est le regard, son effet est l'angoisse lorsque l'objet cause surgit dans le champ de la réalité, lorsque ce qui ne devait pas apparaître se donne à voir, toujours dans la modalité temporelle de l'instant. Par le recours au fantastique, Borges serre l'objet regard dans ce qu'il a de réel, hors image donc. Du fond des miroirs, du plus lointain des images, le regard, difficile à localiser, se réduit à un point immatériel, à une présence impalpable. Borges met en scène des personnages placés sous un regard porté par une incarnation hors image qui surgit de nulle part. Ses textes dénudent la place vide du regard. Il y a un trop en même

27. S. Freud, *L'inquiétant familial*, op. cit., p. 43.

28. J.-A. Miller, « Le corps dérobé. À propos du ravissement. », *La cause du désir*, n° 103, 2019, p. 34.

temps qu'un vide. C'est ce qui définit l'objet *a* : un vide qui ne se laisse pas signifiantiser et ne ressortit pas au champ visuel et qui n'a, de structure, pas de correspondant dans l'image et le miroir. À la place, il y a un vide de représentation. Mais à l'objet est aussi attaché un trop, en ce qu'une jouissance (plus-de-jouir) s'y localise. Borges vise à trouver ce regard par-delà le défaut d'image.

Regard sans image

Dans le Séminaire X, l'objet *a* acquiert un statut réel. Lacan repart, pour le démontrer, de l'expérience de l'angoisse, qui signe la présence de l'objet. Il dit que l'objet *a* échappe à toute saisie signifiante et imaginaire : « Tout l'investissement libidinal ne passe pas par l'image spéculaire. Il y a un reste. [...] dans tout ce qui est repérage imaginaire, le phallus viendra dès lors sous la forme d'un manque. [...] le phallus apparaît en moins, comme un blanc²⁹. »

Le petit *a* « est ce qui reste, ce résidu, cet objet dont le statut échappe au statut de l'objet dérivé de l'image spéculaire³⁰ ». Cet objet étrange qui surgit dans le champ visuel, est normalement voilé, à l'instar du bouquet du schéma optique, l'objet *a* caché dans une boîte et qui, dans l'image au miroir, est enveloppé par le vase, *i(a)*. L'angoisse se manifeste quand le *a* vient à la place du manque et qu'il se dévoile derrière *i(a)*. Il y a perturbation dans l'image lorsque ce qui était caché est donné à voir. J.-A. Miller résume l'effet « disruptif » ainsi causé : « Ce que vous rencontrez, d'une façon évidente, dans le champ visuel, sous la forme de l'étrange, de ces fantômes qui hantent, de ces doubles qui assaillent, de ces personnes qui sont vous-mêmes et que vous ne reconnaissez pas dans le symbolique, c'est cette place qu'occupe la fonction de la cause comme difficilement conceptualisable [...]. Ce qui est développé dans le Séminaire de *L'angoisse* sur la cause, c'est le corrélat dans le symbolique de ce que vous avez vu surgir dans la perception sous la forme de l'objet étrange³¹. »

Aussi, lorsque l'image voile le vide, elle apaise le sujet car le réel de l'objet pulsionnel est habillé. Pour le sujet voyeur pris dans les rets de l'imaginaire, il y a élation du manque : le trou de la castration est masqué. Mais parfois, l'horreur surgit – ce que Borges évoque quand il met en scène l'apparition subite d'un point de réel sous les espèces du monstre. L'image qui captivait se met à effrayer, car s'y dévoile une chose innommable qui vient indexer un trop. Cette irruption d'un réel crée des effets d'inquiétante

29. J. Lacan, Le Séminaire, Livre X (1962-1963), *L'angoisse*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 50-51.

30. *Ibid.*, p. 51.

31. J.-A. Miller, « Introduction à la lecture du Séminaire *L'angoisse* de Jacques Lacan », *La cause freudienne*, n° 59, 2005, p. 100.

étrangeté, voire d'angoisse. Il y a chez Borges un double mouvement : d'un côté l'image captive et soulage du manque, en l'éluant ; de l'autre, le regard fait irruption au travers d'une brèche.

De l'apaisement à l'angoisse

Ce double mouvement tourne autour de la question du manque. C'est dans la dimension spéculaire que le manque apparaît le moins, souligne Lacan. Ainsi, « l'angoisse est suffisamment repoussée, méconnue, dans la seule capture de l'image spéculaire $i(a)$ ³² ». Il parle du regard du Bouddha : « Dans ce nouveau champ du rapport au désir, ce qui apparaît comme corrélatif du petit a du fantasme, est quelque chose que nous pouvons appeler un point zéro, dont l'éploiment sur tout le champ de la vision est source pour nous d'une sorte d'apaisement, que traduit depuis toujours le terme de contemplation. Il y a là une suspension du déchirement du désir – suspension certes fragile, aussi fragile qu'un rideau toujours prêt à se replier pour démasquer le mystère qu'il cache. Ce point zéro, l'image bouddhique semble porter vers lui, dans la mesure où les paupières abaissées nous préservent de la fascination du regard tout en nous l'indiquant. Cette figure est, dans le visible, toute tournée vers l'invisible, mais elle nous l'épargne. Pour tout dire, cette figure prend le point d'angoisse tout entier à sa charge, et suspend, annule apparemment le mystère de la castration³³. »

Chez Borges, un premier mouvement va vers l'apaisement par le fait de l'élimination du manque. C'est la fonction de tous ces tableaux faits de dédoublements infinis qui abondent dans l'œuvre. À la place du rien vient une profusion d'images s'offrant à la contemplation : c'est $i(a)$ redoublé à l'infini. C'est ce que Lacan indique dans le Séminaire XI : « Dans notre rapport aux choses, tel qu'il est constitué par la voie de la vision, et ordonné dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré éludé – c'est ça qui s'appelle le regard³⁴. » Le regard nous cerne sans qu'on nous le montre, dit-il. Le regard, réduit « à une fonction punctiforme, évanescence [...] laisse le sujet dans ce qu'il y a au-delà de l'apparence³⁵ ». Lacan fait du tableau un piège à regard car, « dans quelque tableau que ce soit, c'est précisément à chercher le regard en chacun de ses points que vous le verrez disparaître³⁶ ». Mais, et Borges nous l'enseigne, l'objet regard s'invite parfois. Borges traque

32. J. Lacan, *Le Séminaire*, Livre X (1962-1963), *op. cit.*, p. 384.

33. *Ibid.*, p. 278-279.

34. J. Lacan, *Le Séminaire*, Livre XI (1963-1964), *op. cit.*, p. 70.

35. *Ibid.*, p. 73.

36. *Ibid.*, p. 83.

le regard – quand il ne l’imagine pas « au champ de l’Autre³⁷ » dans les miroirs qui guettent. La fonction de la fente, contrepoint du voile, prend ici toute sa valeur. Car dans la fente l’objet se montre, là où le voile le cache. Ces deux opérateurs, pour reprendre une expression proposée par J.-A. Miller³⁸, sont ainsi convoqués par Borges, faisant exister le regard selon des modalités distinctes. Le voile est dans un rapport au rien : « Voiler une chose, rien de plus précieux quand c’est le rien qui est voilé. Car voiler le rien, c’est sans doute le faire exister³⁹. » La fenêtre, la fente, visent quant à elles à exposer et à isoler un élément pour le faire exister dans le tableau. Ces opérateurs sont mis en jeu dans les trois contes que nous avons lus. « Le miroir d’encre » est le lieu d’un regard qui franchit le plan. Un voile se lève sur un regard. Dans « L’approche d’Almotasim », le voile cache ce qu’il n’y a pas. Et dans « There are more things », l’horreur n’est pas dite, mais entraperçue par les fissures, entre les mots et les images. Tantôt le voile est levé sur un regard – c’est l’objet en trop –, tantôt il n’est pas donné de voir ce qu’il y a – c’est l’objet en creux.

Borges tente donc de cerner le regard. Cet objet est un rien, il est immatériel, mais il se montre parfois, et là il prend la positivité de l’excès. Les personnages de la fiction se mettent en quête (asymptotique) de cet objet. Borges fait valoir que s’approcher de l’objet n’est pas sans risque. C’est dans ces zones que l’écrivain s’aventure, vers cette Chose qu’il tente de localiser et dont il nous enseigne qu’elle est au-delà du tableau. Sa fiction voile et dévoile, animée du vœu de localiser un regard par-delà la métonymie des images. Parfois, un regard, dans un battement pulsatile, surgit dans les interstices de la fiction. Cela signe le « triomphe, sur l’œil, du regard⁴⁰. »

Perspectives

Ces trois contes, situés à des moments différents de l’œuvre, font valoir la persistance de la question du voir et du regard chez Borges. L’écrivain, au travail de ces questions, a saisi la schize de l’œil et du regard. Il a saisi aussi la dimension réelle de l’objet scopique, objet qu’il traitera selon un jour nouveau notamment dans un conte central de son œuvre de fiction : il s’agit de « L’aleph⁴¹ » (1949). Dans ce conte, dont « Le miroir d’encre » est un précurseur, Borges met en scène un objet fantastique, l’aleph, une sorte de sphère où il est donné de voir en un seul instant l’entièreté des objets

37. *Ibid.*, p. 79.

38. J.-A. Miller, « L’image reine », *La cause du désir*, n° 94, Paris, 2016, p. 19.

39. *Ibid.*

40. J. Lacan, *Le Séminaire*, Livre XI (1963-1964), *op. cit.*, p. 95.

41. J. L. Borges, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 653-666.

du monde. Cet objet impossible condense ainsi, sous la forme d'une lettre, *aleph*, **ℵ**, l'infinité des visions. Borges trouvera ainsi à y traiter le regard d'une façon renouvelée, en le nouant cette fois à une lettre, faisant bord entre symbolique et imaginaire d'un côté, et réel de l'autre : effort supplémentaire pour cerner un réel.