

Arrogantes victoires et défaites consenties de Borges : lecture croisée de *Ficciones* et *El hacedor*

CAROLINE LEPAGE

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – CRIIA (EA ROMANES)

c.lepage@parisnanterre.fr

1. Il n'est pas besoin d'avoir recours au vaste attirail à confession et à soumission de la psychanalyse pour faire émerger d'un parcours, même superficiel, au sein de la biographie « officielle » et « officieuse » de Jorge Luis Borges une longue série de données, d'événements et d'anecdotes susceptibles de facilement superposer au splendide et fascinant portrait d'un des plus grands intellectuels du XX^e siècle l'image d'un petit personnage plutôt ridicule, voire d'un éternel perdant... d'un perdant frustré et incapable de cacher sa frustration de surcroît. Entre autres, donc : il y a le fils qui n'aura à peu près jamais quitté les jupes de sa mère, l'homme déçu de lui-même en se découvrant et redécouvrant sempiternellement inapte et incapable d'être à la hauteur des héroïques guerriers de son arbre généalogique, le garçon sur la virilité duquel on s'est amplement gaussé ; il y a aussi le personnage public qui aura été si mal avisé ou maladroit au moment de formuler ses opinions et « engagements » politiques qu'il sera – injustement, c'est indéniable – resté dans les mémoires de beaucoup comme un affreux réactionnaire ou, au mieux, un citoyen aux positions ambiguës ; et il y a encore l'auteur, assez poseur pour céder à la coquetterie de tricher sur sa date de naissance – 1900 quand il faut avoir l'air moderne, 1899 quand il faut avoir l'air classique –, et assez naïf ou narcissique pour remâcher ouvertement sa vexation de n'avoir jamais reçu le Nobel, etc.
2. De là à conclure que lecture et écriture seraient pour Borges une énorme fabrique de salutaires mensonges compensatoires destinés à resignifier ses propres limites en tant que personne en couronnant des plus beaux lauriers une succession d'*alter ego* fictionnels actoriaux hyperhéroïsés, et à dépasser ses échecs, défaites et débâcles en s'offrant à lui-même, encore et encore, le spectacle du terrassement de ses ennemis, il n'y a évidemment qu'un pas ; qu'un pas que nous allons franchir sans complexe et en faisant fi de l'obsolète menace qu'on est d'emblée dans l'anachronisme et

l'ineptie saint-beuverienne quand on replace le « je » au cœur de l'analyse textuelle.

3. Voyons à travers cette brève lecture croisée de *Ficciones* et *El hacedor* comment les grandioses dispositifs narratifs que Borges a imaginés pour forcer la métamorphose du lecteur, comment les impressionnantes murailles de l'érudition sur lesquelles il a bâti un système référentiel à part entière et presque indépendant, comment ses déstabilisateurs postulats philosophiques, comment ses époustouflantes théories littéraires qui en ont fait l'inspirateur des plus intéressantes et utiles perspectives critiques peuvent effectivement aussi être interprétés comme les pièces et rouages de la vaste machinerie d'une grandiose, mais ordinaire expérience auto-fictionnelle, de celles qui transforment les Clark Kent en Superman.
4. On connaît le soin apporté par Borges à la composition et à l'architecture des différentes anthologies de ses textes. Si certaines « nouvelles » figurent dans une édition et pas dans une autre, etc. (son œuvre ayant des contours fluctuants et mouvants), chacune est en outre très précisément placée ; tout cela n'étant pas le fruit de l'aléatoire ou du caprice, mais méticuleusement déterminé pour que le destinataire les reçoive et interprète séparément en temps voulu (parce qu'elles abordent tel ou tel « thème »), et, surtout, pour qu'elles jouent pleinement le rôle qui leur est assigné dans la sous-jacente composition de l'autoportrait d'un « je » narrateur-auteur, sciemment éclaté et qui doit tout aussi sciemment émerger du collage, ou, plus exactement, d'une série de ré-assemblages rétrospectifs – portrait qu'à l'instar d'un Montaigne, Borges souhaite en perpétuel mouvement dans / par l'écriture elle-même...
5. Dans ces conditions on comprend qu'avoir ouvert ses « premières » fictions par «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» n'est pas anodin. Ce choix pose d'emblée que la série est placée sous le sceau d'un conflit sans merci ; on pourrait même affirmer qu'il s'agit de claironner une déclaration de guerre, en l'occurrence entre deux réalités, ou plus exactement, deux manières d'envisager et de rendre la réalité. Allons à l'essentiel pour comprendre de quoi il retourne dans le cadre de ce travail sur le couple victoire / défaite : «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» raconte non tant la rencontre que la confrontation / le duel entre un texte A, correspondant à une réalité A, et un texte B, correspondant à une réalité B. Or, ce qu'il faut d'abord remarquer, c'est le déséquilibre total des forces en présence ; littéralement le combat de David

contre Goliath. Si le texte A est une classique, sérieuse et respectable encyclopédie, solidement assise sur ses postulats d'exhaustivité et sur ses prétentions d'objectivité, fortement crédibilisée et légitimée dans / par ses milliers de pages qui la font voir en réceptacle absolu des « connaissances » de / sur la réalité qu'elle renferme et reflète, en fin de compte presque en Bible du réel où les adeptes du tangible, du concret, etc., peuvent de loin en loin aller s'abreuver et sans doute aussi se rassurer pour appréhender et comprendre le monde autour d'eux depuis des paramètres et dans un périmètre ratifiés par la logique..., le texte B, lui, ne soutient a priori guère la comparaison quand on dit qu'il s'agit d'une simple entrée dans le volume XLVI de ladite encyclopédie, quelques modestes paragraphes ; son importance étant encore réduite jusqu'au grotesque quand on apprend par ailleurs qu'elle ne figure que dans une seule édition de l'ouvrage et qu'elle renvoie à une mystérieuse, délirante et hors-logique Uqbar, un autre monde, de science-fiction peut-être. Et pourtant, aussi fragile, succinct, factice, peu crédible et potache qu'il paraisse, le texte B et la réalité de carnaval qu'il décrit va vigoureusement et profondément ébranler les fondements du texte A et à travers lui de la réalité A, la réalité tout court. Il l'ébranle d'abord par le seul fait que la découverte de ce suspect supplément de texte sème le doute et ouvre grand l'ère du soupçon : y aurait-il d'autres, peut-être même beaucoup d'autres, Uqbar dans la noble et supposément fiable encyclopédie ? Comment, dès lors, continuer de croire aveuglément à ce qu'elle indique, c'est-à-dire à ce qui s'appelait le tangible, le concret, etc. ? Il l'ébranle ensuite parce que Uqbar, cette autre réalité que recouvre, que symbolise, que métaphorise et qu'emblématise Uqbar va progressivement proliférer dans l'encyclopédie, comme un virus, jusqu'à complètement parasiter son hôte, s'imposer... et à travers cela renverser le nom, la valeur, la forme et jusqu'à l'ordre des choses dans la réalité, y introduisant le chaos... un autre absolument autre – l'imaginaire, bien sûr.

6. La conclusion est claire : la puissance de l'imaginaire et de l'écriture de l'imaginaire est telle qu'elle peut inventer une réalité à part entière (avec son propre langage, ses propres lois, ses propres règlements...), étrangère et indépendante, capable de prendre le pas, puis de s'imposer dans et à la réalité, anciennement Réalité, qui, placée sur le même plan que d'autres modèles et en fin de parcours si facilement déçue, perd de fait sa valeur référentielle, n'est plus considérée que comme une option, de même que tout ce qu'elle comprend, à commencer évidemment par « je », qui n'est dès

lors plus qu'une version parmi d'autres de « je »... La question étant, on le devine déjà, de savoir ce que donnerait un « je » dans cet autre monde / ces autres mondes, un « je » B, un « je » de l'imaginaire.

7. Voilà : les hostilités sont lancées, avec des bastions à faire tomber et des ambitions clairement identifiés. Les textes B / réalités B partiront systématiquement à l'assaut des textes A (brandis comme des absolus pour les connaissances et les croyances universelles ; ces textes qui supposément sont / composent les reflets parfaits de la « réalité », nous rassurent dans notre appartenance au royaume de ce monde...) dans le rhizome des *Ficciones*, pour cette raison à envisager en immense champ de bataille, où chaque texte est une nouvelle offensive, avec de part et d'autre d'autres troupes et d'autres armes envoyées au front, avec de part et d'autre des vaincus, les représentants de la réalité A / Réalité, et des vainqueurs, les représentants de la réalité B, comme au tant de splendides et admirables versions d'un « je » autoréal imaginaire, une complète auto-construction, une sorte de ré-engendrement parthénogénétique, avec l'imaginaire pour seul capital atavique.
8. Après la déclaration de guerre, vient effectivement la revue des troupes et le choix de la lice (les textes), avec le même déséquilibre fondamental : d'un côté, les grands auteurs, Cervantes, José Hernández..., en somme les plus forts et les plus beaux, les gagnants, les champions, les héros, les géants, les idoles, ceux que l'on admire par-dessus tout, avec leurs chefs-d'œuvres, aussi impressionnants dans nos bibliothèques que la classique, sérieuse et respectable encyclopédie de «*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*» ; de l'autre, les petits, voire les minuscules auteurs... pire encore, des auteurs qui n'existent même pas. Comment, dans ces conditions, les perdants, les légions de Pierre Menard, Herbert Quain et les autres, méconnus, méprisés ou raillés («*Herbert Quain ha muerto en Roscommon; he comprobado sin asombro que el Suplemento Literario del Times apenas le depara media columna de piedad necrológica, en la que no hay epíteto laudatorio que no esté corregido (o seriamente amonestado) por un adverbio.*», lit-ton dans les premières lignes de «*Examen de la obra de Herbert Quain*» [Borges (a), 1991 ; 81]), se prévalant d'une bibliographie d'à peine quelques textes («*La obra visible que ha dejado este autor es de fácil y breve enumeración*», lit-on au début de «*Pierre Menard, autor del Quijote*» [Borges (b), 1991 ; 47]), juste intéressants dans le meilleur des cas, pourraient-ils soutenir la concurrence, rivaliser de quelle que manière que ce soit ? De nouveau,

le combat semble vain, tranché d'avance..., et de nouveau, pourtant, la « justice » immanente de l'imaginaire du narrateur-auteur des *Ficciones* va intervenir pour plus encore qu'imposer la démocratie des auteurs, opérer une véritable révolution, par la force et, au besoin, le passage à la guillotine de cette aristocratie du panthéon littéraire : il s'agira bel et bien de placer le peuple sur les trônes des rois et des empereurs. Les auteurs et textes A étant à leur tour victimes des transgressifs, irrespectueux et bactériens auteurs B et textes B... par de multiples voies de contamination possibles... Ainsi Cervantes devient-il dans « Pierre Menard, autor del Quijote » un auteur ayant bien moins de mérites que l'auteur Pierre Ménard et dont le *Quichotte* est de fait bien moins puissant et important que le *Quichotte* de Pierre Menard alors même que le projet de Pierre Menard n'a pas été au-delà de la réécriture d'une courte section du *Quichotte*, en somme une production aussi disproportionnée par rapport à son modèle que l'était l'article sur Uqbar dans l'encyclopédie ; ainsi Hernández devient-il dans « El fin » non seulement l'auteur d'une fin ratée et indigne de son œuvre maîtresse, *Martín Fierro*, réussie et sauvée par / grâce à l'intervention d'un tiers..., mais l'auteur légitimement dépossédé de la paternité sur l'œuvre faute d'avoir été à la hauteur de sa création, en une saisissante version de ce qu'on appelle aujourd'hui la fanfiction. Tandis que l'un, Cervantes, n'est qu'un auteur parmi d'autres du *Quichotte*, de surcroît pas le plus grand, l'autre, Hernández, devient l'auteur contrefait et coupable du *Martín Fierro*.

9. Là encore, c'est le déploiement de l'imaginaire qui a permis ces éclatantes victoires supposément inatteignables et par là même d'autant plus satisfaisantes (qui ne voit pas comme une juste et jubilatoire revanche la défaite du puissant face au faible, etc. ?) ; l'imaginaire et, évidemment, son indispensable / indissociable prothèse, l'écriture, visiblement façonnée avec un soin d'artisan en arme de destruction massive, en arme aux super et même hyper pouvoirs (n'est-ce pas le sens de « La biblioteca de Babel » ?), à commencer par le plus fabuleux de tous : suspendre et modifier le cours inéluctable de la réalité. Ce que met clairement en évidence la démonstration menée dans « El milagro secreto », où non seulement l'écriture permet de geler les fusils d'un peloton d'exécution de bourreaux nazis braqués sur Jaromir Hladík pendant un an, mais offre à cet auteur la possibilité d'imaginer une œuvre et ainsi d'atteindre l'éternité..., dans un dénouement qui acquiert une dimension à la fois dédommageante et compensatoire.

10. Achevons cette partie de notre raisonnement en évoquant une autre nouvelle de *Ficciones*, «Tema del traidor y del héroe», où le texte A / la réalité A, en l'occurrence l'histoire comme discipline « scientifique » n'a pas su (précisément à cause de sa soumission, de l'ordre de l'esclavage passif, aux faits... en somme à la seule vérité) produire autre chose qu'une version de la réalité pauvre, laide, triste et en bout de processus désastreuse (le démasquage d'un infâme traite dans l'Histoire de l'Irlande du XIXe siècle), là où le texte B / réalité B, en l'occurrence la littérature de l'imaginaire, aura offert une magnifique version mythique et légendaire (l'apothéose d'un grand et beau héros), pierre angulaire du récit national, avec ses symboles, ses métaphores, ses emblèmes, ses étendards..., indispensables à la construction de la patrie.
11. Éclatants, écrasants et effectivement arrogants triomphes du « je » auctorial borgésien qui n'accepte de se mesurer qu'aux titans dans *Ficciones*, où sont martelées plus encore que démontrées l'étendue de ses connaissances, la puissance de son imaginaire et la virtuosité de son écriture, où il se paie le luxe de se donner systématiquement le beau rôle (notamment celui du narrateur qui à travers des histoires comme «Las ruinas circulares» et «La lotería en Babilonia» nous révèle les plus terribles secrets ontologiques et métaphysiques), se construisant, se réinventant et s'admirant en permanence derrière tous les substituts auto-fictionnels possibles, en de longues et parfois très élaborées scénographies de la défaite et de la victoire... Ce processus qui tient de la chrysalide aboutit bel et bien à la naissance d'un nouveau « je » personne et personnage de l'auteur : celui de «El Sur», la dernière nouvelle de l'anthologie, qui prend pleinement son sens dans un détail, le si significatif petit décalage – le célèbre accident dont Borges faillit mourir en 1938 reproduit à l'identique dans le parcours du doublon fictionnel, mais situé en 1939 – qui change tout ; qui change tout, c'est-à-dire qui permet l'apparition d'un texte B et d'une réalité B, où Borges peut être, se voir être et être lu en train d'être un Borges B, un Borges *argentinement* et mythiquement héroïque, à jamais. Si Borges l'a écrit en 1953 (alors que *Ficciones* première version sort en 1944) l'a ajouté dans une édition ultérieure, en 1956, en ultime pièce de son édifice, c'est bien la preuve qu'à l'arrivée, après coup, cet apparent étalage de connaissances, cette débauche d'imagination et cette ostentation de virtuosité – en résumé la prétention du vainqueur – visent finalement moins à impressionner le lecteur à bon compte et sont après coup apparus à l'auteur comme moins

importantes pour élaborer de nouvelles conceptions de la littérature, de la critique... et simplement de la réalité etc. qu'à penser, faire exister et façonner un lieu, un langage et des passions suffisamment convaincants, solides et porteurs pour pouvoir accomplir un acte de magie... que Borges A croit à / ait foi en Borges B.

12. *El hacedor*, qui regroupe des textes écrits entre 1934 et 1960 (avec, donc, un décalage de vingt-six ans aux extrêmes), des textes aussi bien en prose qu'en vers... et paraît en 1960, se présente de manière différente, voire radicalement inversée, dans cette perspective de la victoire et de la défaite qui trahissait si visiblement un positionnement en fin de compte très œdipien, à la fois vis-à-vis de son propre père (on sait que dans son récit autobiographique, Borges considère avoir commencé à écrire de la fiction seulement après la mort de son géniteur, qui l'aurait voulu poète... en une sorte d'acte de libération et de seconde naissance à l'écriture) et vis-à-vis des quelques figures paternelles d'auteurs évoquées, Cervantes et Hernández principalement. Or, on le comprend et on le mesure précisément parce que derrière cet assemblage apparemment hétéroclite et apparemment de pures circonstances de textes qui fait *El hacedor*, se cache une réelle homogénéité et une profonde cohérence, celle d'un projet unique qui les transcende tous ; les différences, aussi bien chronologiques que formelles et thématiques ne comptant guère ou même, ne soulignant que mieux la connexité de toutes les pièces entre elles. Ce qui importe, c'est justement la réinvention d'un temps, d'un lieu et de sens dans l'invention / création de la co-présence, d'autant plus signifiantes que précisément, Borges est allé exhumer des textes anciens (anciens et éminemment personnels, renvoyant aux plus profondes « obsessions » de la personne de l'auteur, par exemple « Dreamtigers » ou « Los espejos velados », de 1934) en quelque sorte réécrits une seconde fois, plus exactement traduits par un ample phénomène de défamiliarisation, à la fois par la conception d'un anachronisme et d'une contiguïté / continuité imprévu au départ (justement suivant le même principe que celui décrit dans « Pierre Menard, autor del Quijote »)... L'objectif étant qu'ils viennent prendre leur place et leur raison d'être dans un nouvel édifice à regarder avec quelques pas de recul, comme une autre construction d'ensemble d'un « je », un autoportrait littéraire combinatoire, en mosaïque.

13. D'un « je » pour qui l'heure des démonstrations de force, des défis lancés aux gagnants, champions, héros et idoles, suivi d'un orgueilleux piétinement des perdants est passée.
14. L'écart « formel » entre *Ficciones* et *El hacedor* est ce qui étonne en premier ; la réduction de la longueur global des textes de prose est un élément à noter (rares sont ceux qui dépassent les quelques paragraphes... Si l'anthologie de 1944 rassemblait des nouvelles, certaines assez longues, on peut parler de microrécits pour celles de 1960), car il faut selon nous y voir en premier lieu le renoncement aux élaborations labyrinthiques et problématiques destinées non seulement à subjuguier et même présomptueusement à épater le lecteur, contraint de lire et relire pour saisir le sens, puis un autre, puis un autre..., dans une pratique de la lecture aussi hypnotique que fanatique, mais à le promener et finalement à le perdre dans de l'étranger et de l'étrange absolus, une sorte d'étrangéisation totale («Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», une fois de plus), afin de le contraindre aux questionnements radicaux et à travers eux aux réapprentissage depuis zéro, en une sorte de mécanisme qui sur bien des points ressemble fort à ces leçons autoritaires – terroristes – que prévoient les supposément urbains et pédagogiques dialogues socratiques, si intelligemment parodiés par Eugène Ionesco dans sa pièce *La Leçon*, de 1951. Désormais, l'impression est que l'on va et l'on amène le lecteur directement à l'essentiel, sans détour, sans fausses pistes, sans pièges..., sans plus de temps à perdre est-on tenté de dire, et aussi, peut-être, sans plus prendre le risque d'égarer le destinataire et de s'égarer soi-même en cours de route. Finalement, l'énergie dépensée à parader pour les autres et pour soi-même manquait peut-être au moment crucial de trouver des réponses stables aux questions pourtant déterminantes qui étaient posées, suffisamment pour tourner à l'obsession. On pourrait résumer cela de la banale manière suivante : peut-être les réponses aux questions complexes sur l'être-là n'étaient justement pas dans la complexité, toujours plus de complexité, mais dans une extrême simplicité. Le meilleur exemple de cela est certainement le texte intitulé «Un problema», de 1957, où Borges formule de manière très synthétique et claire l'éternelle question que pose le Quichotte quant aux rapports entre réalité et imaginaire – que Borges s'était effectivement posée à maintes reprises posées auparavant –, et qu'il analyse aujourd'hui de manière tout aussi synthétique et claire avant d'apporter ses propres « réponses », exemptes d'ambiguïtés rhétoriques et de la moindre forme d'ironie...

15. Une simplicité et même une modestie formelles dont les poèmes de *El hacedor* nous semblent la manifestation la plus éclatante. Il n'est évidemment pas le lieu de se lancer ici dans une description détaillée de la poétique borgésienne de la fin des années 1950 ; il nous semble pouvoir nous en tenir pour notre réflexion immédiate au constat qu'après avoir brandi avec tellement de suffisance sa volonté de révolutionner et plus encore de refonder la fiction de fond et comble dans ses *Ficciones* – le titre n'était évidemment pas anodin quant à l'ampleur du projet et des prétentions de l'auteur –, avec, entre autres critères le rejet significatif du genre romanesque et, bien plus globalement, un reformatage radical des paramètres essentiels de l'écriture, de la lecture et de la critique..., et après avoir eu des ambitions démesurées pour la littérature, on voit bien que là, l'objectif est au contraire d'une part d'épouser ostensiblement les formats préexistants (le sonnet, dans sa version espagnole et anglaise) ou de ne pas rechercher de formats spécifiques du tout..., d'autre part d'user d'un langage poétique qui loin de rechercher la virtuosité et de démontrer lourdement sa supériorité affiche son naturel et sa sobriété. On pourra donner les exemples de «La luna» et de «La lluvia» pour étayer notre propos. Ce qu'il nous semble il est vrai loisible d'interpréter comme une défaite consentie de Borges, qui accepterait ici de ne pas faire mieux que, de faire à l'instar de, de faire dans le sillage de, de faire dans le moule de... peut-être même comme une défaite volontaire, celle de sciemment se condamner à n'être pas l'un des plus grands poètes du XX^e siècle après avoir voulu et avoir su devenir l'un des plus grands auteurs de fiction.

16. L'objectif est enfin de se servir de la littérature de manière différente. De ce point de vue, il nous paraît – subjectivement – qu'en plus d'être le plus émouvant et le plus beau, le texte «Una rosa amarilla» est aussi le plus important du recueil ; y prenant le poète baroque italien Giambattista Marino (1569-1625) au seuil de sa mort pour personnage et anecdote de son récit, il défend la totale nécessité du dépouillement dans l'expression littéraire (foin de fioritures, désormais) et y expose l'illusoire erreur qu'il y a à croire que la littérature crée et a vocation à créer d'autres mondes hors du monde, de l'ici et maintenant :

Entonces ocurrió la revelación. Marino vio la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso y sintió que ella estaba en su eternidad y no en palabras y que podemos mencionar o aludir pero no expresar y que los altos y soberbios volúmenes que formaban en un ángulo de la sala una penumbra de oro no eran (como su

vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo.
(Borges, 2014 ; 40)

17. Dans *El hacedor*, la littérature sert non tant à extraire « je » du monde pour le figer dans les respectables ors de la bibliothèque, au milieu des «altos y soberbios volúmenes», mais de le remettre au monde par-delà l'auto-construction narcissique en superhéros du panthéon littéraire ; n'est-ce pas exactement ce que dit le texte «Borges y yo», qui – pas de hasard là non plus – clôt la première section de l'anthologie ? Pour s'en convaincre, il n'est qu'à citer les premières phrases :

Al otro, Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar al arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimología, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas referencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. (*ibid.* ; 65)

18. La véritable mutation, que l'on peut effectivement assimiler à une autre défaite consentie de Borges, se situe là, dans la scansion de ce « je » personne de l'auteur dissocié du « je » personnage public de l'auteur.
19. La difficulté tient à ce que le personnage public de l'auteur ayant tellement pris le pas sur la personne de l'auteur, plus exactement s'étant si féroce-ment construit aux dépens d'elle que la retrouver devient à proprement parler à la fois une redécouverte et une reconquête ; précisément ce qu'expose le récit qui ouvre le volume, «El hacedor», qui a très significativement donné son titre à l'ensemble. Le mot clé est évidemment «memoria», qui structure le texte en deux temps ; il y a d'abord une première phase où la mémoire est dédaigneusement négligée («Nunca se había demorado en los goces de la memoria» [*ibid.* ; 9]), au bénéfice de la construction de son propre destin dans l'action sur / au cœur de la réalité... l'accomplissement d'une œuvre dans la posture et le rôle d'un superhéros (le fait que Borges ait choisi Homère comme tête d'affiche de cette narration n'est certes pas indifférent) ; jusqu'à ce que les circonstances, principalement la cécité («Gradualmente, el hermoso universo fue abandonándolo; una terca neblina le borró las líneas de la mano, la noche de despobló de estrellas, la tierra era insegura bajo sus pies...» [*ibid.* ; 10]), le narrateur-auteur se rende compte qu'il a perdu ses hyper pouvoirs ou, plus exactement, que le champ dans lequel il pouvait les exercer se ferme devant lui, le terrain de jeu de Borges B... et qu'il est ainsi rendu à une stricte et plate humanité, à lui-même, à

Borges A. Un Borges A qu'il s'agit effectivement de redécouvrir et de reconquérir dans la seule chose qui lui reste et qu'il s'était évertué à nier, à écraser, à effacer pour donner corps, crédibilité et viabilité à Borges B : la mémoire. Ce qu'on avait expliqué à propos du déplacement de la date de l'accident de 1938 à 1939... Or, là, il faut voir au-delà du brouillard de 1939 pour retrouver et resignifier 1938, en une véritable épiphanie du « je » :

Días y noches pasaron sobre esa desesperación de su carne, pero una mañana se despertó, miró (ya sin asombro) las borrosas cosas que lo rodeaban e inexplicablemente sintió, como quien reconoce una música o una voz, que ya le había ocurrido todo eso y que le había encarado con temor, pero también con júbilo, esperanza y curiosidad. Entonces descendió a su memoria, que le pareció interminable... (*ibid.* ; 10)

20. Retrouver, redécouvrir, reconquérir Borges A, « je » de Borges A, est exactement la tâche à laquelle il va s'atteler, en particulier dans la poésie, à travers des textes comme «Adrogué», «Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona», «Los Borges»...
21. Or, cette troisième défaite consentie de Borges va de pair avec la plus marquante de toutes, celle qui pousse l'auteur à venir déposer les armes, le cas échéant un genou en terre et la tête basse (en référence au «A Leopoldo Lugones» qui fait office de prologue à *El hacedor*), devant les grands auteurs chers à son cœur, les gagnants, les champions, les héros et les idoles qu'il fallait auparavant déboulonner ou feindre d'ignorer : Lugones, mais aussi Homère, Marino, Cervantes, Hernández, Shakespeare, Quevedo, Camoens... Outre qu'il vante directement ou indirectement leurs mérites et loue leur œuvre, il va en faire des miroirs dans lesquels chercher les traits de Borges A et, plus encore, de l'auteur Borges A, en une interdépendance pleinement assumée, comprise comme la plus parfaite des généalogies et, surtout, comme la seule condition de la grandeur et de la victoire.

Bibliographie

BORGES Jorge Luis (a), «Examen de la obra de Herbert Quain», *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

BORGES Jorge Luis (b), «Pierre Menard, autour del Quijote», *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

BORGES Jorge Luis, *El hacedor*, Madrid, Debolsillo, «Contemporánea», 2014.

IONESCO Eugène, *La leçon*, Paris, Gallimard, «Folio Théâtre», 1994.