

L'indécrit volontaire chez Borges : ellipses narratives, clivage du lectorat et maîtrise biographique

CLARA BERDOT

UNIVERSITÉ PARIS-EST CRÉTEIL

clara.berdot@u-pec.fr

*Écrire avec pudeur, c'est affirmer une double confiance : c'est faire
confiance au pouvoir de ce qui est dit à moitié,
mais aussi à cet « au-delà du récit » où le sens peut surgir.
(Pauls, 2006 ; 66)*

1. Dans la plupart de ses modalités et de ses acceptions¹, l'indécrit prend en compte la réception du texte : que l'information « indécrite » soit incompréhensible, illisible, supposée, suggérée ou irrecevable, ou qu'elle touche dès son émission à une dimension ineffable (parce que traumatique ou secrète), la notion intègre systématiquement le regard de celui qui la reçoit. Après tout, c'est bien *l'autre* en tant que récepteur potentiel d'une parole donnée qui détermine en partie, pour l'auteur de celle-ci, la forme donnée à son discours.
2. Or, en littérature, non seulement la plupart des théories de la réception modernes subordonnent l'existence d'un texte à l'interprétation de son (ses) lecteur(s), mais certains auteurs intègrent le récepteur – le lecteur en particulier – dans leurs pratiques narratives, au point d'en faire l'une des prémisses logiques de certaines histoires. C'est le cas de Jorge Luis Borges, qui, on le sait, fait du lecteur (« appelons ainsi, par commodité, le lieu borgésien stratégique qui inclut des figures aussi différentes que l'autre, l'interlocuteur, le confident, le destinataire du récit, l'héritier, le “double”, etc. », Pauls, 2006 ; 153) un élément-clé de sa poétique d'écrivain, et rejoint en ce

¹ Cet article s'inscrit dans la continuité de la journée d'étude « L'indécrit dans les littératures hispaniques », organisée le 10 novembre 2023 par IMAGER, laboratoire de la Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines de l'Université Paris-Est Créteil, en collaboration avec le collectif interuniversitaire Textualités.

sens le pivot critique de la seconde moitié du XX^e siècle, qui privilégie à la biographie de l'auteur le rôle du lecteur dans l'interprétation des textes².

3. En vertu de cette présence en filigrane, ou peut-être malgré elle, les différents narrateurs des nouvelles de l'écrivain argentin ne misent pas sur la transparence ou la fiabilité de leurs récits. Cet article aspire à explorer, à travers les narrateurs³, mais aussi à travers les personnages et les postures d'auteur, les procédés et les formes de l'indécrit chez Borges : hiatus, ellipses, litotes... Notre travail ne pourra viser l'exhaustivité mais identifiera quelques formes récurrentes de l'indécrit borgésien, à savoir ces moyens de suggérer, de dire moins, en laissant les lecteurs – ses lecteurs – prendre le relais de l'interprétation.

4. Quoique familier à première vue, le terme « indécrit » reste complexe à définir. Indissociable des réflexions autour de l'acte d'écrire, la notion d'indécrit croise des approches d'ordre étymologique, méthodologique et esthétique, c'est pourquoi il est moins aisé d'arrêter une définition que de l'associer, selon les contextes, à des synonymes, à des procédés ou à des conséquences : implicite, « pas encore » décrit, sélection, découpage, falsification, énigme. Taillandier (2003 ; 77) qualifie par exemple l'écriture borgésienne de « pratique [...] raffinée en proportions », employant une litote pour qualifier ce style centré sur le moindre.

5. Pour comprendre les ajustements liés à l'indécrit chez Borges, il faudra aborder trois niveaux. On entendra par *ellipses narratives* tous les éléments de discontinuité figurant dans les récits, et qui laissent un certain nombre d'informations demeurer « hors-texte » ; par *clivage du lectorat* la tendance de l'auteur à créer un lecteur *privilegié* de sa littérature – encouragé à surmonter l'obstacle de « l'indécrit » – ; et par *maîtrise biographique* la volonté, pour Borges, de faire de son image d'écrivain un phénomène – partiellement – contrôlé, en opérant une sélection qui suppose une soigneuse ligne de partage entre le décrit et l'indécrit.

2 Voir notamment Blanchot (1955), Starobinski (1970), Iser (1995), Eco (1985), Jauss (1988).

3 Nous estimons préférable de nous en tenir à la production narrative de Borges plutôt que d'inclure ses poèmes et ses productions essayistiques, car le pacte de lecture d'un poème ou d'un essai diffère de celui du récit. Dans le poème, il semble que ne pas dire, ne pas décrire, fasse partie du genre ; dans l'essai, il peut s'agir d'une stratégie ou d'un défaut. Dans le récit, le discours avance toujours en décrivant et en racontant, et ne pas le faire, c'est aller en quelque sorte à contre-courant des règles traditionnelles des genres narratifs. Nous nous arrêterons sur les modalités particulières de ce fonctionnement caractéristique du récit borgésien.

6. Les trois mécanismes que nous venons de présenter se fondent sur la même opération, la soustraction : l'ellipse narrative par l'omission d'éléments du récit (l'indécrit se confond ici avec le non-narré), le clivage du lectorat par une distinction des lecteurs « borgésiens », intégrés au jeu de l'auteur (les évocations métatextuelles et adresses directes soustraient les lecteurs de Borges à l'anonymat et aux tares du « grand public ») et la maîtrise biographique par l'omission de certains éléments participant à construire un mythe d'écrivain.

1. Les effets narratifs de l'indécrit

7. Chez Borges, l'indécrit relève en partie du manque d'information, de déformations dans la chronologie de la diégèse, de la non-fiabilité de la trame ou de l'identité des personnages. À ce titre, toute une partie du texte borgésien se « joue » hors texte, dans ce qui n'est pas (d)écrit.
8. Il faut d'abord rappeler que l'écrivain argentin prône la nouvelle au détriment des formes narratives longues. Il manifeste en effet régulièrement sa volonté d'aller à l'essentiel, d'éviter le superflu ; or le roman, à ses yeux, finit toujours par tomber dans ce travers, c'est pourquoi il aime peu cette forme, d'où le célèbre prologue de *Fictions* :

Délire laborieux et appauvrissant que de composer de vastes livres, de développer en cinq cents pages une idée que l'on peut très bien exposer oralement en quelques minutes. Mieux vaut feindre que ces livres existent déjà, et en offrir un résumé, un commentaire. (Borges, a., 1993 ; 451-452) ("Desvario laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario.", Borges, a., 1974 ; 429).

9. Quand Borges juge ainsi l'absurdité du choix d'écrire un livre de cinq cents pages pour illustrer une « idée » qui pourrait tenir en un seul paragraphe, cela pourrait être pris comme une critique des romans-fleuve ou des formes narratives fondées sur la longueur et l'extension, auxquelles il n'adhérait pas⁴. Pour lui, l'*efficacité* d'un récit, c'est-à-dire l'adéquation entre sa conception, sa narration et sa réception, est corrélée à sa brièveté,

4 Comme le rappelle Michel Lafon, il existe, en France en particulier, un mythe associé à l'œuvre monumentale du roman-fleuve, dont Balzac, Flaubert, Zola et Proust sont des exemples évidents ; au point que pour un lecteur français, la longueur serait presque le premier critère de littérarité d'une œuvre (Lafon, 2011 ; 29).

condition *sine qua non* pour que l'auteur puisse donner au récit l'effet souhaité. Cet effet est signalé dans les nombreux prologues et épilogues de Borges qui dévoilent les « idées » animant l'écriture de ses nouvelles⁵. Plus encore : chez Borges, les leçons délivrées par la fiction sont étroitement liées à la pratique de la forme courte. Historiquement, les récits brefs, procédant de traditions orales, étaient souvent utilisés pour transmettre des enseignements moraux, des clés culturelles et des leçons de vie. Non seulement dans le conte ou la nouvelle, “[l]os finales son formas de hallarle sentido a la experiencia. Sin finitud no hay verdad” (Piglia, 1999 ; 109), mais ce genre est pour Borges celui qui permet – contrairement à l'idée d'un sens clair, fermé – la richesse du sens. Piglia rappelle que pour l'écrivain argentin, l'art du récit consiste à écouter un récit qui pourrait être écrit, ou à écrire un récit qui pourrait être raconté à voix haute. En ce sens, Borges considère que le roman n'est pas *narratif*, car il s'est trop éloigné des formes orales dont il procède historiquement et qui exigent un interlocuteur (un auditeur) dont la présence “hace posible el sobreentendido y la elipsis” (Piglia, 1999 ; 111). Écrivain de la suggestion, Borges favorise ces formes de l'indécrit dès ses premiers textes de fiction.

10. Dans ce même prologue de *Fictions*, on peut s'attarder sur sa décision de « feindre que ces livres existent déjà » : comme dans la bibliothèque de Babel, il y aurait, derrière tous les livres fictifs évoqués, des sous-textes inconnus et infinis dont les narrateurs se proposent d'offrir des résumés. Ainsi, dans « Le miracle secret », quand Dieu suspend le cours du temps pour l'écrivain Jaromir Hladik, sur le point d'être abattu, celui-ci ourdit dans sa mémoire « son grand labyrinthe invisible » (Borges, b., 1993 ; 541) (“su alto laberinto invisible”, Borges, b', 1974 ; 512), à savoir *Les Ennemis*, le livre qu'il espérait pouvoir achever, en reprenant son troisième acte et en effaçant « un symbole trop évident » (“algún símbolo demasiado evidente”). Le personnage de l'écrivain procède, ici aussi, par soustraction. Est donc narrée la rédaction minutieuse et secrète de cette œuvre, avec une attention portée sur la composition plus que sur le contenu – un « délire circulaire » (Borges, b. ; 539) que Kubin, le personnage inventé par Hladik, « vit et revit interminablement » (“el delirio circular que interminablemente vive y revive Kubin”, Borges, b' ; 510). « Le miracle secret » est l'un des nombreux

5 Il existe une bibliographie abondante sur la question du roman chez Borges. Voir notamment De Viry (1965), Leal (1970), Reid et Rodríguez Monegal (1981), qui examinent l'influence du roman sur l'œuvre de Borges.

cas représentatifs de l'indécrit borgésien comme fondement du récit enchâssé, un dispositif très prisé par Borges.

11. Cette écriture fragmentaire, riche en narrations relayées ou résumées et en comptes-rendus apocryphes, s'illustre aussi dans « L'Approche d'Almotásim », où la fiction, autonome, prend vie⁶, dans « Le Mort », qui présente un résumé laconique de la vie de Benjamin Otálora⁷, ou encore dans « Histoire du guerrier et de la captive », où, par un effet de stratifications, le narrateur cite Benedetto Croce, qui résume un texte latin de l'historien Paul Diacre, qui raconte lui-même l'histoire (réelle) de Droctulft, un général byzantin qui mourut en défendant Ravenne. Pour essayer de situer les faits de son histoire en partie perdue, le narrateur postule deux contextes possibles, le VI^e ou le VIII^e siècle : « Choisissons (ceci n'est pas un travail historique) la première hypothèse. » (Borges, e., 1993 ; 590) (“Imaginemos (éste no es un trabajo histórico) lo primero.”, Borges, e., 1974 ; 557). Avec cette incidente, le narrateur balaye la possible narration d'une histoire située deux siècles plus tard – qui existe parce qu'évoquée, mais qui n'existe pas pleinement parce que non narrée : ne s'embarrassant pas de la rigueur du « travail historique », il se dédouane des approximations liées à la légende de Droctulft et aménage, pour ainsi dire, un autre « sentier qui bifurque » dans le jardin de la fiction.

12. L'indécrit borgésien permet en ce sens de conduire une réflexion autour du réalisme, sur ce qu'il faut dire et surtout ne pas dire. Au sens minutieux des détails, Borges préfère l'indescriptible ou le non (encore) décrit ; à l'affirmation, il préfère la supposition ; à l'explicite, le suggéré.

6 Borges, c., 1993 ; 438 : l'histoire « se poursuit » et « raconte », puis « s'attarde un soir et une nuit », « conspire », « prie et fornique », « hésite et tue » (“La historia comenzada en Bombay sigue en las tierras bajas de Palanpur, se demora una tarde y una noche en la puerta de piedra de Bikanir, narra la muerte de un astrólogo ciego en un albañal de Benarés, conspira en el palacio multiforme de Katmandú, reza y fornicia en el hedor pestilencial de Calcuta, en el Machua Bazar, mira nacer los días en el mar desde una escribanía de Madrás, mira morir las tardes en el mar desde un balcón en el estado de Travancor, vacila y mata en Indaptir y cierra su órbita de leguas y de años en el mismo Bombay, a pocos pasos del jardín de los perros color de luna”, Borges, c., 1974 ; 416, nous soulignons).

7 Borges, d., 1993 ; 577 : « J'ignore les détails de son aventure ; quand ils me seront révélés, je rectifierai et développerai ces pages. Pour l'instant, ce résumé peut être utile. » et 580 « Par la suite, il se passe beaucoup de choses dont je ne connais qu'une petite partie. » (“Ignoro los detalles de su aventura; cuando me sean revelados, he de rectificar y ampliar estas páginas. Por ahora, este resumen puede ser útil.” et 548 “Aquí la historia se complica y se ahonda. [...] Muchas cosas van aconteciendo después, de las que sé unas pocas.”, Borges, d., 1974 ; 545).

Ellipse, allusion et mensonge sont donc des procédés récurrents des nouvelles, où les personnages les plus soucieux du réel – ceux qui sont incapables de soustraire, ceux qui ne connaissent que l'addition et la multiplication – sont moqués, malades ou rendus fous, tels Carlos Argentino Daneri dans « L'Aleph » ou Funes dans « Funes ou la Mémoire ». En brossant le portrait de ce genre de figures, les narrateurs montrent que la littérature, ou même l'humanité, ne tiennent pas à l'accumulation pointilleuse de détails dans les textes ou dans la mémoire ; « indécrire » relève ainsi de la nécessité, même si c'est au prix d'approximations. Le narrateur d'« Ulrica » le signale : « Mon récit sera fidèle à la réalité ou, du moins, au souvenir que je garde de cette réalité, ce qui revient au même », (Borges, f., 2010 ; 488) (“Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo”, Borges, f., 1989 ; 17). Dans « Utopie d'un homme qui est fatigué », on comprend ainsi la rencontre féconde entre Eudoro Acevedo et le sage Quelqu'un, un géant qui lui explique que dans les écoles de son monde sont enseignés le doute et l'art d'oublier : « Nous éludons les précisions inutiles. » (Borges, g., 2010 ; 533) (“Eludimos las inútiles precisiones.”, Borges, g., 1989 ; 53).

13. Cela étant, même pour les réalistes les plus scrupuleux, il relève de l'impossible de restituer avec précision chaque détail de la réalité. Des omissions sont donc régulièrement faites, en particulier des ellipses temporelles comme la prolepse, un mécanisme dont Borges est familier. Néanmoins, l'écrivain emploie plus la prolepse pour inquiéter son lecteur que dans le but d'introduire de la continuité entre une cause et ses conséquences et de donner une cohérence générale à sa nouvelle. La prolepse est davantage, chez lui, un procédé d'indécrit qui, mettant en relief ce qui ne sera jamais décrit ou ce qui ne sera jamais raconté, renforce l'incertitude et le suspense. Dans ses récits dont les protagonistes atteignent les limites de la logique ou deviennent fous, comme « Le Zahir », on peut par exemple citer cette incidente : « (Je ne soupçonnais pas que ces “pensées” étaient un artifice contre le zahir et une première forme de son influence démoniaque.) » (Borges, h., 1993 ; 626) (“(No sospechaba yo que esos ‘pensamientos’ eran un artificio contra el Zahir y una primera forma de su demoníaco influjo.)”, Borges, h., 1974 ; 591). On comprend que le narrateur finira par tirer des leçons de son expérience désastreuse avec la petite pièce de monnaie : la prolepse (qui a ici plus à voir avec l'explication d'un phénomène futur qu'avec la narration de celui-ci) crée ici une marge de non-dit

qui oriente le lecteur dans son interprétation de l'expérience racontée, quitte à reléguer d'autres aspects de l'histoire à un plan secondaire.

14. Par ailleurs, si Borges recourt fréquemment à l'irreprésenté, au non-dit, à l'illisible, à l'incompréhensible et même à l'irrecevable, ces formes de l'indécrit ont partie liée avec la figure de la prétérition, qui permet habilement d'attiser le mystère autour de la grandeur de certains personnages ou de leurs aventures. Dans « L'Écriture du Dieu », le narrateur, Tzinacán, mage de la pyramide de Qaholom incendiée par Pedro de Alvarado, finit par accepter sa condition de prisonnier et bénir sa prison, ce qui permet son union avec la divinité. Voisin de cellule d'un jaguar situé face à lui, de l'autre côté d'un mur, son illumination lui fait enfin

[...] comprendre l'écriture du tigre. C'est une formule de quatorze mots fortuits (qui paraissent fortuits) et il me suffirait de la prononcer à voix haute pour devenir tout-puissant. (Borges, i., 1993 ; 634-635, nous soulignons) (“[...] entender la escritura del tigre. Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales) y me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso.”, Borges, i., 1974 ; 599).

15. Malgré cela, il décide de rester lui-même, Tzinacán, simple mortel, et de ne jamais prononcer ces mots qui condensent l'univers entier. Le même dispositif de prétérition est employé dans « L'Ethnographe⁸ », Fred Murdock refusant de livrer à son professeur le secret de la tribu révélé aux initiés, ou encore dans « La Parole du palais », avec le texte perdu que le poète avait récité à l'Empereur Jaune. Ce procédé de l'indécrit est employé par les personnages et les narrateurs, qui refusent d'en dire plus (ou trop), mais aussi par l'auteur lui-même, qui, dans son « Prologue » du *Jardin aux sentiers qui bifurquent*, estime que « Les sept pièces de ce livre se passent d'élucidation » (Borges, a., 1993 ; 451) (“Las siete piezas de este libro no requieren mayor elucidación”, Borges, a., 1974 ; 429). Ces façons d'affirmer que rien ne sera décrit de plus que ce qui est inscrit dans le texte – ces manières de soustraire au lecteur ce qu'on aurait pu lui dire, ces façons d'*indécrire* des aspects importants de ses textes que l'auteur appelle des « pièces », comme s'il s'agissait des pièces d'un puzzle – constituent la clé de voûte de l'univers fictionnel de Borges, fait de miroirs, d'obsessions, d'invasions, de temps circulaires et de mutations, et généralement fondé sur des cas non résolus ou énigmatiques.

8 Voir l'article de ce volume écrit par Graciela Villanueva, « De la alacridad al silencio : “El etnógrafo” de Jorge Luis Borges ».

16. Ces impressions sont surtout à l'œuvre dans les nouvelles fantastiques, où demeure toujours, par définition, une part d'indécrit et d'inquiétude : en tant que genre peu tenu à la logique ou à l'observation rationnelle, il repose sur des procédés comme le non-écrit, le non-raconté, l'inexpliqué. En effet, chez Borges et avec le fantastique en particulier, l'unité de la narration est délibérément incertaine, elle se dérobe au point que parfois, l'unité du narrateur lui-même n'est plus garantie. Dans les nouvelles, l'anonymat des personnages ou la discontinuité de leurs parcours, les cadres plus abstraits et les revirements produisent un mouvement de lecture « en-dedans », en ce sens que le lecteur émerge du texte déstabilisé, sentant qu'il doit encore s'y replonger s'il veut l'appréhender correctement – et donc relire pour combler les lacunes de l'indécrit. Le narrateur et, par extension, le texte lui-même, semble incapable d'emprunter la voie d'une vérité. Le lecteur se trouve devant un message retors, caché dans les plis d'un texte qui n'honore pas sa propre cohérence :

Vrai était le ton d'Emma Zunz, vraie sa pudeur, vraie sa haine. Vrai aussi était l'outrage qu'elle avait subi ; seuls étaient faux les circonstances, l'heure et un ou deux noms propres. (Borges, j., 1993 ; 601) ("Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios.", Borges, j., 1974, 568).

17. La vraie part du texte – celle qui a été omise – est ici revendiquée : Emma Zunz a trompé les autres personnages, les juges, la police, ceux qui vont condamner son ennemi, Loewenthal, grâce à un montage fondé sur le mensonge. Le lecteur est, lui, rendu complice du stratagème d'Emma, et adhère à la part de silence propre à son récit.
18. Tout au long de sa production littéraire, Borges s'est interrogé ou a été interrogé sur la façon dont se forge un classique, dont un livre se charge de significations, d'immortalité et d'exemplarité. Avec « Sur les classiques » ou encore « L'Écrivain argentin et la Tradition », l'écrivain répond moins par le texte, par l'explicite et le décrit que par le hors-texte et toutes les formes de l'indécrit. Selon Pauls, Borges « retire la nature classique du champ des propriétés "objectives" d'un livre et va la chercher *au-dehors*, dans la relation entre un livre et son contexte » (Pauls, 2006 ; 23-24). L'écrivain argentin reprend ainsi des principes issus du classicisme, caractérisé par « la confiance dans la valeur de l'omission, le goût pour la dissimulation et l'abstraction, la tendance à concentrer de grandes densités significatives en

quelques détails circonstanciels ». En d'autres termes, pour Borges, la postérité tient à l'aménagement de ces « creux » d'un texte qu'Umberto Eco concevait comme un « tissu d'espaces blancs » (Eco, 2016 ; 65) exigeant du lecteur « un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ». L'auteur emprunte, encore une fois, le chemin de la soustraction, une voie que le lecteur privilégié est forcé de suivre.

2. L'indécrit pour cliver le lectorat

19. Avec ces premiers exemples, on peut constater que dans les textes de Borges apparaissent de nombreux phénomènes de déplacements, d'omissions, de désarticulations, voire de mutilations. Molloy, qui se propose dans *Las Letras de Borges* de définir les grandes lignes de la poétique borgésienne, résume ces procédés de l'indécrit en termes d'écarts, de lacunes, de creux :

La selección que practica el texto borgeano [...] aparece signada por la ruptura y el hiato. [...] Ese blanco, esa estrecha distancia y perturbadora, guía la organización salteada, disonante y asombrosa, del discurso borgeano, aun en los textos más simples, más lisos. El hiato, la fisura inquietante, subyace [...] en toda la obra [...]. La obra borgeana es, desde un comienzo, llamado de atención sobre la precariedad de esa lámina interpuesta sobre la grieta, el intersticio: lámina textual apenas estable que mantiene una letra ilusoriamente segura (Molloy, 1999 ; 142).

20. Or, on peut à certains égards définir ces interstices comme des espaces que le lecteur devrait combler, comme le théorisent Umberto Eco et Wolfgang Iser, lequel évoque « les points précis où le lecteur peut entrer dans le texte, former ses propres connexions et conceptions et créer ainsi le sens configuratif de ce qu'il est en train de lire⁹ ». La poétique de Borges entre en résonance avec ces théories de la réception : bien qu'il ne soit pas un écrivain élitiste (Alonso Estenoz, 2013 ; 33), il établit fréquemment une différenciation entre le « bon lecteur » (voir ci-après : Borges, n., 1993 ; 299) et le reste. Par ailleurs, sa croyance dans l'idée que le concept de texte « défi-

9 Iser, b. 1974 ; 40 ("those very points at which the reader can enter the text, forming his own connections and conceptions and so creating the configurative meaning of what he is reading"). Daniel Balderston remarque que malgré la fréquence de l'utilisation du concept de « gap » dans l'œuvre d'Iser, ni ici, ni dans son ouvrage ultérieur *The Act of Reading*, il ne donne une définition plus précise de ce qu'il entend par ce terme, ou ce que celui-ci implique pour le lecteur (Balderston, 1990 ; 332).

nitif » n'existe pas (ou correspond à la fatigue ou à la religion¹⁰) laisse à penser que ces lecteurs privilégiés, attentifs, seraient ceux qui ne se contentent pas seulement de la lettre du texte – de ce qui est explicite – pour construire du sens, mais ceux qui explorent (et combler par l'imagination) les creux laissés par l'indécrit. Bien qu'il soit impossible de définir les façons dont un lecteur pourrait repérer ou combler ces « lacunes » laissées par Borges dans ses textes, il faut au moins noter la tendance de l'écrivain à scinder le lectorat, en différenciant un public à la fois créé et privilégié par sa pratique de la fiction – plus perspicace, plus capable d'opérer par soustraction, d'apprécier les hiatus, de parcourir les chemins de l'indécrit.

21. Cette idée que le lecteur pourrait remplir (par la supposition, par l'interprétation, par sa présence au sein du texte) des espaces « indécrits » laissés dans le texte est d'autant plus complexe que Borges se présente comme un auteur qui *incorpore* les lecteurs. En effet, l'écrivain prend en considération ses publics, envers lesquels il estime avoir un « devoir » (Alonso Estenoz, 2013 ; 17), et joue avec ceux-ci dans la diégèse ou le paratexte (adresses directes¹¹, parenthèses, notes de bas de page), créant en sus une symbiose entre le lecteur et l'auteur, la lecture et la création, et nuancant l'image de l'auteur comme « autre » du lecteur. En se présentant lui-même comme un ancien ou futur lecteur, en explicitant au lecteur son pouvoir d'interprétation du texte, Borges facilite à son lectorat « réel » l'accès à la réflexion esthétique, voire à la création. Cette porosité entre la production et la réception, que Taillandier appelle le « bord de la création littéraire¹² », peut expliquer son goût pour l'autofiction et la représentation de personnages d'écrivains, d'auteurs et de lecteurs¹³.

10 “El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio.” (Borges, k., 1974 ; 239).

11 Voir les usages de la deuxième personne chez Borges qui n'en finissent pas de déstabiliser le lecteur, puisqu'un passage s'opère de récit à discours : dans « L'Aleph », la longue énumération de ce que le narrateur homodiégétique voit en regardant à travers l'aleph se termine par « je vis *ton* visage » (Borges, l., 1993 ; 663, nous soulignons) ; la Bibliothèque de Babel, elle, comprend entre autres le récit véridique « de *ta* mort » (Borges, m., 1993 ; 494, nous soulignons).

12 Taillandier, 2003 ; 15 : « loin de nous imposer l'orgueilleuse et séparatrice monumentalité d'une “œuvre”, il se fait le plus souvent lecteur, annotateur, scoliaste ; donc plus proche. Les écrits de Borges [...], moins qu'un aboutissement, [...] se donnent comme une proposition ».

13 Nous pensons aux nombreux « personnages du livre » chez Borges : professeurs de littérature, bibliothécaires, grands lecteurs, dilettantes, autodidactes, auteurs, écrivains, collectionneurs...

22. Borges aime ainsi parler du lecteur tantôt comme d'une altérité à guider ou même à suivre, toujours *en tant qu'auteur* ; tantôt, au contraire, comme un *alter ego*, quand les lecteurs apparaissent comme des réceptacles d'une mémoire littéraire, des critiques avisés, et les réels créateurs de l'œuvre artistique.
23. Je trouve parfois que les bons lecteurs sont des cygnes encore plus mystérieux et singuliers que les bons auteurs. [...] Lire, en tout cas, est une activité postérieure à celle d'écrire : plus résignée, plus civile, plus intellectuelle. (Borges, n., 1993 ; 299) (A veces creo que los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores. [...] Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual.", Borges, n., 1974 ; 289)
- 24.
25. Dans ce prologue de 1935, Borges minimise le rôle de l'écrivain et privilégie celui du lecteur, dont l'activité est « postérieure » (voire supérieure) à l'acte de scription. On comprend alors, par exemple, que de ses premiers récits, Borges considère qu'ils « sont le jeu irresponsable d'un timide qui n'a pas eu le courage d'écrire des contes et qui s'est diverti à falsifier ou à altérer [...] les histoires des autres. » (Borges, o., 1993 ; 301) ("el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar [...] ajenas historias", Borges, o., 1974 ; 291). Simple humilité à la relecture des premiers textes ou indice significatif de sa poétique ? Falsifier, détourner, singer : il semblerait chez Borges y avoir là, quelque part, un texte initial, secret, non-écrit ou indécrit (mais qualifié d'« autre », "ajeno") qu'il ne fait que reprendre.
26. En somme, si l'on schématise, Borges reconnaît l'existence du lecteur et intègre celui-ci dans son texte ; il valorise explicitement, dans la fiction comme dans l'appareil paratextuel, celui qui croit que le livre recèle de secrets, de vérités non écrites ; et parmi ceux qui croient pouvoir obtenir une vérité dans les interstices du texte – dans l'indécrit –, il évoque ceux qui s'en montrent dignes. Cette bipartition – flatteuse pour celui qui, comme lui, se range du côté des bons lecteurs – lui permet de conduire une réflexion sur la littérature de marché, au point de se moquer d'un certain lectorat, le « grand public ». Écrire uniquement pour le lectorat peut en effet constituer une dégradation : on pense aux écrivains fictifs Mir Bahadur Ali (« L'Approche d'Almotasim ») et Herbert Quain (« Examen de

l'œuvre d'Herbert Quain »), lequel va à l'encontre des dynamiques de la littérature de marché dans le but de, précisément, désintéresser le grand public. Ce faisant, Quain, dans son dernier livre, pratique l'indécrit comme le fait Borges, en ébauchant des trames « gâchées » :

[...] Quain rédigea les huit récits du livre *Statements*. Chacun d'eux préfigure ou promet un bon argument volontairement gâché par l'auteur. L'un d'eux — non le meilleur — insinue deux arguments. Le lecteur, distrait par la vanité, croit les avoir inventés. Du troisième, *The Rose of Yesterday*, je commis l'ingénuité d'extraire *Les Ruines circulaires*, un des récits du livre *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent*. (Borges, p., 1993 ; 490) (“[...] Quain redactó los ocho relatos del libro *Statements*. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno —no el mejor— insinúa dos argumentos. El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado. Del tercero, *The Rose of Yesterday*, yo cometí la ingenuidad de extraer *Las ruinas circulares*, que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*.”, Borges, p., 1974 ; 464).

27. Selon Alonso Estenoz (2013 ; 56), l'interprétation « correcte » du dernier livre de Quain est ainsi le privilège de quelques lecteurs immaculés, non corrompus par les normes du marché et capables de suivre le jeu de l'écrivain. Si l'on s'en tient à cette hypothèse, les lecteurs privilégiés de Quain, opposés aux « distraits » et aux « vaniteux », empruntent la voie de l'indécrit en ce qu'ils ne s'en tiennent pas à la frustration liminaire imposée par l'auteur. Le narrateur du conte lui-même, un double de Borges, revendique s'inscrire parmi eux, dans la mesure où il a « commis l'ingénuité », dit-il ironiquement, de s'inspirer du troisième conte de Quain pour écrire son propre conte *Les Ruines circulaires*. L'exemple de cette nouvelle est représentatif des questions d'auteurité (*authorship*) dont il est question dans bon nombre de textes de Borges ; il permet, en l'occurrence, de constater que l'indécrit peut être un parti-pris de l'auteur pour valoriser le public conscient des interstices laissés par le texte et capable de relever le défi de la soustraction.

28. Ce public, dont il est moins nécessaire qu'il soit cultivé que curieux, est une entité qui se crée (et s'éduque) au gré des interactions avec le texte borghésien — et son sous-texte, ses fragments non-écrits. Dans son chapitre « Politique de la pudeur » (*Le Facteur Borges*), Pauls développe les modalités du silence et du non-dit et les voit comme une stratégie littéraire, notamment avec le genre policier, pour pousser le lecteur à relire les textes comme un détective et à reconstruire la chronologie des événements. Plus généralement, Pauls estime que les vérités transmises par les textes de

Borges sont « enfermée[s] dans les plis du silence » et ne font « que se trahir, et partiellement, *dans* ce qu'on dit » (Pauls, 2006 ; 63). Nous ne reviendrons pas ici sur l'épistémologie de Borges et sur son rapport à la vérité, mais il est à noter que le silence est, en fin de compte, un élément essentiel à la poétique borgésienne : du côté de l'auteur, qui dissémine dans son texte des lacunes, creux, omissions et autres éléments indécrits, mais aussi du côté du lecteur, capable de faire parler ces mêmes silences dans la « solitude de [ses] bibliothèques » (Borges, q., 1993 ; 818) (“la soledad de sus bibliotecas” Borges, q., 1974 ; 773).

3. Indécrit et pudeur : la construction d'une figure d'auteur

29. Pour clore ce parcours des formes de l'indécrit chez Borges, il est nécessaire d'évoquer la volonté de ce dernier de ne dévoiler que quelques parties de son histoire personnelle, autrement dit d'en exhiber certaines parties et d'en soustraire d'autres. Si tout discours d'ordre autobiographique comprend par définition des silences, des oublis et des formes d'autocensure, Borges exploite particulièrement les pans indécrits de sa vie dans ses postures médiatiques, avec une pudeur qui implique de ne pas tout dire ou tout narrer, sans doute pour construire son propre mythe.
30. Il faut d'abord rappeler que Borges, peu enclin aux confidences, prône fortement l'idée d'une dé-biographisation en littérature : sa conception de l'écriture est généralement corrélée à un éloignement de la psychologie, de la politique, c'est-à-dire qu'il souhaite écrire plus à partir de ses lectures qu'à partir de sa vie. Cependant, comme souvent, sa vision reste ambiguë et nuancée dans la mesure où il se dévoile à plusieurs reprises, notamment dans son court *Essai d'autobiographie*, initialement publié en anglais dans *The New Yorker* en 1970, au moment où sa renommée internationale s'est consolidée. L'écrivain y évoque les principales étapes de sa vie, de ses ancêtres à sa cécité en passant par ses lectures innombrables, ses maîtres, ses voyages, la bibliothèque de son père et sa reconnaissance publique. Pourtant, la « sélection » d'informations dans cette œuvre est jugée « extrême » par Lefere : il s'agit selon lui d'une autobiographie essentiellement littéraire, alors qu'il expose plus volontiers un « je » lyrique dans ses poèmes (Lefere, a., 2000 ; 190). On peut en effet constater que si Borges

dissimule volontairement certains éléments de sa vie dans ses déclarations autobiographiques, dans sa poésie, il respecte la construction traditionnelle d'un « je » lyrique à partir d'un jeu sur l'intimité et la sincérité.

31. Cette publication de Borges, ainsi que ses entretiens, considérés comme des matériaux de premier ordre¹⁴, contribuent à renforcer le mythe rattaché à sa figure d'auteur (ainsi que ses déformations, voir Amícola, 2007) et donc, pour ses lecteurs les plus fervents, à attiser la curiosité et à motiver la quête d'informations. Des années soixante-dix à quatre-vingt-dix, dans les études littéraires en particulier, la trajectoire de Borges entre ainsi en contradiction avec le tournant critique de la « mort de l'auteur » théorisée par Barthes : Robin Lefere juge même que curieusement, le courant de la nouvelle critique (postmoderne, déconstructionniste), qui rejetait le paradigme herméneutique d'expliquer l'œuvre par l'homme, a été « défié » (“puesta en entredicho”) par la renommée internationale et la “inverosímil popularidad” (Lefere, b., 2005 ; 7) de Borges. Lefere évoque la recrudescence de l'intérêt pour les détails biographiques de l'écrivain en parlant de “borgesmanía” et pointe du doigt, plus généralement, le problème qu'il y a à résumer l'auteur – instance abstraite, immanente au texte – à un sujet, une personne réelle, ce qui peut fausser les interprétations (Lefere, b., 2005 ; 15).
32. En tout état de cause, Borges parle de son vécu à l'occasion d'entretiens, dans ses prologues ou ses autofigurations littéraires. À partir de son cas, Pauls remarque que les écrivains célèbres ont tendance à exposer d'eux un « album d'images représentatives » (Pauls, 2006 ; 67) qui « résume » leur « identité », « ce qui les a rendus célèbres ». Il n'est pas anodin que Pauls, ici, unisse l'identité de l'écrivain à ce qui le rend célèbre : Borges a en effet pris le parti d'associer ce qu'il *dit* être, ce qu'il *décrit* de lui, aux éléments emblématiques de sa célébrité, à savoir, justement, les grandes lignes de l'*Essai d'autobiographie* de 1970.
33. Nombreux sont les critiques qui se sont intéressés à cette image d'auteur construite par Borges, une représentation qui passe par l'écriture, la réédition de ses propres textes et les discours sur sa propre vie. Julio Premat ajoute ainsi à la « fonction-auteur » définie par Foucault celle de la “ficción de autor” (Premat, 2008 ; 13) qui contribue à renforcer l'ambiguïté des

14 L'écrivain n'avait pourtant aucune estime pour l'*Essai d'autobiographie* : il a refusé qu'il figure in extenso dans l'édition « Pléiade » de ses œuvres complètes.

textes – et le mystère autour de ce qui n'est, précisément, pas décrit. Borges, en cela, constituerait un exemple « splendide » (Premat, 2008 ; 27) du processus d'autofiguration. Pour Martín Kohan, le « borgésien » (“borganiano”) tient à cet “escritor imaginado [...] [que] dice algo sobre él pero mucho más sobre el tipo de ideas que una sociedad se hace de lo que es o puede ser la literatura y de lo que es o puede ser un escritor” (Kohan, 2011 ; 37). Si l'on suit ce constat de Kohan, la poétique borgésienne privilégierait davantage les réflexions sur la littérature et ses auteurs que sur Jorge Luis, l'individu, qui reste peu « dit » : pourquoi, malgré cela, Borges incarne-t-il une immense figure (inter)nationale, un sage dont la renommée dépasse ses textes ? Quels sont ces pans de la biographie indécrits, omis, tronqués par Borges, et qui contribuent paradoxalement à renforcer son mythe d'auteur ?

34. Au début des années vingt, alors qu'il vit en Espagne avec sa famille, l'écrivain en devenir joue déjà à taire des éléments de sa propre vie. Le premier est la soustraction pure et simple d'une de ses années de vie. S'il affirme à plusieurs reprises être né en 1900 au lieu de 1899, année associée au XIX^e siècle des aînés, de la pampa, c'est parce qu'il souhaite, au milieu des avant-gardes, rajeunir et prouver à ses pairs qu'il est aussi moderne – donc capable d'innover – que le XX^e siècle bourgeonnant. Il ne lui faudra que quelques années pour prendre le pli inverse et modifier cette image du passé : il valorisera désormais le fait d'être né en 1899 pour glorifier le XIX^e siècle perdu. Pauls voit dans ces deux gestes contradictoires un élément-clé de la poétique borgésienne : « Il ne pense plus à écrire quelque chose pour la première fois, [...] mais quelque chose qui puisse être lu deux fois. » (Pauls, 2006 ; 19-20) Un autre geste de soustraction est effectué lorsque Borges relit ses premiers écrits (*Hombre de la esquina rosada*, *Lune d'en face*, *Cuaderno San Martín*) : il s'empressera toujours d'alléger son style des excès romantiques de sa jeunesse, s'observant « avec le regard d'un classique » (Pauls, 2006 ; 60) et travaillant à partir de « l'ellipse, la distance, le désintérêt » (61).

35. Par ailleurs, pour l'album d'images représentatives de sa figure d'auteur, Borges a coutume de ne mettre en scène que des événements décisifs liés à son écriture. Son accident, par exemple : il raconte volontiers qu'il s'est cogné la tête en 1938 contre un rebord de fenêtre. La blessure se serait infectée, ce qui l'aurait contraint à rester alité et à souffrir de fièvres hallucinatoires. Une fois guéri, pour recommencer à écrire, il aurait saisi l'occasion de commencer à rédiger des fictions, un genre nouveau pour lui qui n'avait

jusque-là écrit que des poèmes et des essais. Voici son explication à Jean de Milleret :

— Vous m'avez dit que [suite à votre accident] vous aviez alors la grande crainte de ne plus pouvoir jamais écrire de poésie comme avant.

— Oui, alors, pour m'éprouver, j'ai essayé un autre genre. J'ai écrit un conte en me disant que si l'expérience ratait, cela n'aurait pas grande importance puisque ça ne concernait qu'un genre où je n'avais jamais rien fait. Ce conte... [...] C'est : "Pierre Ménard, auteur du *Quichotte*" (De Milleret, 1967 ; 70-71).

36. Borges fait ainsi du début de l'écriture fictionnelle une légende, un récit centré sur son accident. Or, en limitant l'écriture de ses fictions postérieures à une simple tentative issue d'une fièvre, Borges « indécrit » ses intentions, les dissimulant derrière des anecdotes, des choix éditoriaux et des termes qui minimisent son rôle d'auteur : il est, dit-il, un simple traducteur, lecteur, ou commentateur s'exerçant à la « prose narrative » ("ejercicios de prosa narrativa", Borges, p., 1974 ; 289). À noter, également, que lorsqu'il publie ses œuvres complètes chez Emecé en 1974, Borges opère à nouveau par soustraction et retire de *Ficciones* (publié en 1944) "El acercamiento a Almotásim", nouvelle qui avait, en réalité, été écrite avant l'accident de 1938. Ce texte apparaît alors comme un essai dans les œuvres complètes, ce qui permet à Borges de corriger son image et de justifier son discours affirmant que les textes qui figurent dans *Ficciones* sont ses premiers récits fictionnels.

37. Si l'on s'en tient à ses derniers textes, on peut même prendre le parti de qualifier l'indécrit borgésien de poétique du moindre. Dans un poème, « Aquél », où il dresse une liste de tous les éléments auxquels il a souvent été rattaché – cécité, vieillesse, renommée, temps, motifs récurrents –, Borges se définit comme "un poeta menor del hemisferio austral" (Borges, r., 1989 ; 299), s'observant – croit-il – avec le recul des siècles à venir, qui le relégueront humblement à ces images. Mais la diminution, la soustraction, l'omission, l'indescription, ne tiennent pas chez Borges qu'à une dévalorisation modeste de sa production littéraire (surtout à la fin de sa vie, où il dissimulait ladite production : Premat, 2008 ; 90). Ses diminutions physiques, bégaiement, cécité, fatigue physique – apanage des grands écrivains comme l'asthmatique Proust ou le tuberculeux Kafka –, sont des manifestations physiologiques de l'indécrit : qu'est-ce qu'un homme public qui bégaie, sinon des dizaines de mots avortés ? un lecteur qui ne voit pas, sinon des histoires manquées ? un écrivain aussi prolifique et magistral que chance-

lant ? « Le génie au XX^e siècle », répondrait Pauls (2006 ; 69), dans la mesure où « le point de plus grande difficulté est en même temps celui de plus grande invention ». Lecture infinie mais frustrée ou mélancolique, érudition et scepticisme, autorité et discrétion, postérité et atemporalité, autrement dit les contradictions de l'artiste moderne en Occident, irriguent le grand récit de Borges.

38. On conclura en rappelant que Borges est issu d'un biotope où il est naturel de ne pas dire ou ne pas décrire. La famille est, pour lui, « un territoire où il est possible de se taire, de conserver et d'approuver les choses en silence, d'agir et de dire par omission, de persuader ou d'influencer l'autre par les voies obliques de l'*implicite*. » (Pauls, 2006 ; 62) Cela explique que quand Borges père parle à son fils de philosophie, il lui enseigne les prémices de l'idéalisme sans mentionner le nom de Berkeley (*Essai d'autobiographie*). Par des circuits détournés, Borges père enseigne sans mettre en évidence ce qu'il enseigne : un trait dont Jorge Luis semble avoir hérité, lui qui transpose dans sa littérature un rapport d'enseignement tout aussi complexe avec son lecteur. En effet, en tant qu'auteur, il prétend déformer et codifier des vérités sous la forme qui lui semble la plus adéquate, à savoir, le plus souvent, par le détour de l'indécrit. Après tout, en 1925, il écrivait déjà à son maître Rafael Cansinos Asséns : « Nous partageons encore le silence où les mots resplendissent comme des prairies » (Borges, s., 1993 ; 75).

Bibliographie

ALONSO ESTENOZ Alfredo, *Los límites del texto. Autoría y autoridad en Borges*, Madrid, Editorial Verbum, "Ensayo", 2013.

AMÍCOLA José, *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, La Plata, CINIG (Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género), 2007.

BALDERSTON Daniel, "Historical Situations in Borges", *Modern Language Notes (MLN)*, vol. 105, n°2, *Hispanic Issue*, mars 1990, p. 331-350.

Blanchot Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

BORGES Jorge Luis, (par ordre de citation)

- a. 1993. « Prologue » à *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent*, trad. Paul Verdevoye, *Fictions, Œuvres complètes*, t. I¹⁵, éd. Jean-Pierre Bernés, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 451-452.
- a'. 1974. "Prólogo" à *El jardín de senderos que se bifurcan*, *Ficciones* [1944], *Obras completas 1923-1972*¹⁶, éd. Carlos V. Frías, Buenos Aires, Emecé, p. 429.
- b. 1993. « Le Miracle secret », trad. Paul Verdevoye, *Fictions, ŒC I*, p. 536-542.
- b'. 1974. "El milagro secreto", *Ficciones, OC I*, p. 508-513.
- c. 1993. « L'Approche d'Almotasim », trad. Roger Caillois et Laure Guille, revue par Jean-Pierre Bernés, *Histoire de l'éternité, ŒC I*, p. 436-441.
- c'. 1974. "El acercamiento a Almotásim", *Historia de la eternidad* [1936], *OC I*, p. 414-418.
- d. 1993. « Le Mort », trad. René L.-F. Durand, *L'Aleph, ŒC I*, p. 577-581.
- d'. 1974. "El muerto", *El Aleph* [1949], *OC I*, p. 545-549.
- e. 1993. « Histoire du guerrier et de la captive », trad. Roger Caillois, *L'Aleph* [1949], *ŒC I*, p. 589-593.
- e'. 1974. "Historia del guerrero y de la cautiva", *El Aleph, OC I*, p. 557-561.
- f. 2010. « Ulrica », trad. Françoise Rosset, *Le Livre de sable, Œuvres complètes*, t. II¹⁷, éd. Jean-Pierre Bernés, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 488-491.
- f'. 1989. "Ulrica", *El libro de arena* [1975], *Obras completas III 1975-1985*¹⁸, Buenos Aires, Emecé, p. 17-19.
- g. 2010. « Utopie d'un homme qui est fatigué », trad. Françoise Rosset, *Le Livre de sable, ŒC II*, p. 531-537.
- g'. 1989. "Utopía de un hombre que está cansado", *El libro de arena, OC III*, p. 52-56.
- h. 1993. « Le Zahir », trad. René L.-F. Durand, *L'Aleph, ŒC I*, p. 623-630.

15 Abrégée ŒC I.

16 Abrégée OC I.

17 Abrégée ŒC II.

18 Abrégée OC III.

- h'. 1974. "El Zahir", *El Aleph*, OC I, p. 589-595.
- i. 1993. « L'Écriture du dieu », trad. Roger Caillois, *L'Aleph*, CEC I, p. 631-635.
- i'. 1974. "La escritura del Dios", *El Aleph*, OC I, p. 596-599.
- j. 1993. « Emma Zunz », trad. René L.-F. Durand, *L'Aleph*, CEC I, p. 596-601.
- j'. 1974. "Emma Zunz", *El Aleph*, OC I, p. 564-568.
- k. 1974. "Las versiones homéricas", *Discusión* [1932], OC I, p. 239-243.
- l. 1993. « L'Aleph », trad. René L.-F. Durand, *L'Aleph*, CEC I, p. 653-666.
- m. 1993. « La Bibliothèque de Babel », trad. Nestor Ibarra, *Fictions*, CEC I, p. 491-498.
- n. 1993. « Prologue à la première édition » de *Histoire universelle de l'infamie*, trad. Roger Caillois et Laure Guille, revue par Jean-Pierre Bernés, CEC I, p. 299.
- n'. 1974. "Prólogo a la primera edición" (1935) de *Historia universal de la infamia*, OC I, p. 289.
- o. 1993. « Prologue à l'édition de 1954 » de *Histoire universelle de l'infamie*, CEC I, p. 301-302.
- o'. 1974. "Prólogo a la edición de 1954" de *Historia universal de la infamia*, OC I, p. 291.
- p. 1993. « Examen de l'œuvre d'Herbert Quain », trad. Paul Verdevoye, *Fictions*, CEC I, p. 486-490.
- p'. 1974. "Examen de la obra de Herbert Quain", *Ficciones*, OC I, p. 461-464.
- q. 1993. « Sur les classiques », trad. Jean-Pierre Bernés, *Autres inquisitions*, CEC I, p. 816-818.
- q'. 1974. "Sobre los clásicos", *Otras inquisiciones* [1952], OC I, p. 772-773.
- r. 1989. "Aquél", *La cifra* [1981], OC III, p. 299.
- s. 1993. « À Rafael Cansinos Asséns », trad. Jean-Pierre Bernés, En marge de « *Lune d'en face* », poèmes non repris dans l'édition Emecé de 1974, *Lune d'en face* [1925], CEC I, p. 75.

DE MILLERET Jean, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Paris, Pierre Belfond, 1967, p. 70-71.

DE VIRY Amé, « Borges ou L'élément romanesque », *La Nouvelle Revue Française*, n° 150, juin 1965, p. 1069-1079.

ECO Umberto, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], trad. M. Bouzaher, Paris, Le Livre de Poche, 2016.

FOUCAULT Michel, Préface à *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 7-16.

HALASZ Christina, *Der autobiographische Diskurs in Jorge Luis Borges' "Autobiographical Essay"*, Munich, GRIN Publishing, 2008.

ISER Wolfgang,

a. 1995. *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique* [Der Akt des Lesens, 1976], Paris, Mardaga.

b. 1974. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* [Der implizite Leser, 1972], Baltimore et Londres, Johns Hopkins University Press.

JAUSS Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1988.

KOHAN Martín, "Lo que entiendo por Borges", *Borges-Francia*, Magdalena Cámpora et Javier Roberto González (dir.), Buenos Aires, Selectus, 2011, p. 35-43.

LAFON Michel, "Borges y Francia, Francia y Borges", *Borges-Francia*, Magdalena Cámpora et Javier Roberto González (dir.), Buenos Aires, Selectus, 2011, p. 21-34.

LEAL Luis, "Borges y la novela", *Revista Iberoamericana*, n°70, janvier-mars 1970, p. 13-23.

LEFERE Robin,

a. 2000. "Borges, entre autorretrato y automitografía", *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid, 1998), Florencio Sevilla y Carlos Alvar (dir.), t. III, Madrid, Editorial Castalia, p. 189-195, en ligne sur : https://cvc.cervantes.es/Literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_026.pdf

b. 2005. *Borges, entre autorretrato y automitografía*, Madrid, Gredos.

MOLLOY Sylvia, "Placer y desconcierto: la desarticulación del hiato", *Las Letras de Borges*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1999, p. 141-163.

PAULS Alan, *Le Facteur Borges* [2000], Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 2006.

PIGLIA Ricardo, "Nuevas tesis sobre el cuento", *Formas breves*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999.

PREMAT Julio, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.

REID Alastair, & RODRÍGUEZ MONEGAL Emir, (éds.), *Borges: a Reader. A Selection from the Writings of Jorge Luis Borges*, New York, E. p. Dutton / Plume, 1981.

STAROBINSKI Jean, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970

TAILLANDIER François, *Borges. Une restitution du monde*, Paris, Mercure de France, 2003.