

Le sujet poétique de Borges dans la Galerie des Glaces

Ester Rippa
Université de Paris X-Nanterre

Dans son Autobiographie, Borges dit avoir commencé sa carrière de conteur par une série d'exercices de prose narrative. Il s'agissait d'une série d'histoires publiées en 1935 sous le titre d'*Histoire universelle de l'infamie*. Ces histoires étaient en réalité des biographies et Borges leur reconnaissait la particularité d'avoir été inspirées par les textes d'autres auteurs.

À partir de ces hypotextes désignés clairement comme sources à la fin du recueil *Histoire universelle de l'infamie*, Borges récréa les personnages et transforma leurs histoires. Dans le Prologue à l'édition de 1954, il désigne ces textes comme « 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 (parfois sans excuse esthétique) les histoires des autres »¹.

Mais outre cette récréation ludique des histoires et de personnages d'autres auteurs, Borges s'est permis un jeu d'illusion supplémentaire qui consistait à brouiller les pistes des attributions en mélangeant les attributions vraies à d'autres fausses. C'est-à-dire que quelquefois l'attribution d'une histoire ou d'un personnage à une source déterminée était une pure invention.

C'est par exemple le cas d'un récit intitulé « Le Teinturier masqué Hakim de Merv ». Borges désigne comme l'une des sources l'ouvrage « *Die Vernichtung der Rose. Nach dem arabischen Urtext übertragen von Alexander Schulz. Leipzig, 1927* », désignation qui suscita un commentaire de la part de Jean Pierre Bernès dans les *Notes* de l'édition de La Pléiade : « Le nom de l'auteur de la seconde des sources est de toute évidence la transposition par Borges du nom original de son ami argentin Xul Solar, Alejandro Schultz (1887-1953), d'origine allemande par son père L. Schultz. En chargeant Xul Solar d'une paternité hasardeuse mais conforme à son état civil et à ses talents protéiformes, Borges donne libre cours à sa manie des fausses attributions »².

Un autre exemple de ce jeu d'attributions illusoire apparaît dans la Préface à l'édition de 1935 d'*Histoire universelle de l'infamie* où, en faisant référence à la section intitulée « Etcetera » du recueil, Borges dit : « *Quant aux exemples de magie qu'on trouve à la fin du livre, je n'ai aucun autre droit sur eux que ceux de traducteur et de lecteur* »³. Pourtant, dans

¹ « Prologue à l'édition de 1954 », in *Œuvres complètes*, édition de La Pléiade, T.1, p. 302.

² *Histoire universelle de l'infamie. Notes et variantes*, Œ C. I, p. 1494.

³ *Ibid.* p. 299.

les *Notes* de l'édition de La Pléiade on lit cet extrait des *Entretiens avec Jean Pierre Bernès* : « J'ai attribué ces textes à d'autres auteurs et à d'autres livres, et quelquefois même ils ne sont pas signés ; ils sont anonymes. Mais c'est moi qui les écrivais évidemment. Ce sont des sortes de variations »⁴.

Le recueil *Histoire universelle de l'infamie* constitue donc un ensemble illusoire qui réunit ces jeux de tromperie concernant les personnages et les histoires déformées par rapport à la source original, et l'ensemble même est couronné par un jeu d'attributions incertaines ou entièrement fausses.

C'est par cet esprit dominé par le jeu, l'illusion et la tromperie que les histoires participent de l'esthétique baroque annoncée et définie par Borges dans le Prologue à l'édition de 1954 : « J'appellerai baroque le style qui épuise délibérément (ou tente d'épuiser) ses possibilités et qui frôle sa propre caricature »⁵. Et plus loin, il ajoute : « j'appellerai baroque l'étape finale de tout art lorsqu'il exhibe et dilapide ses moyens. Le baroque est intellectuel et Bernard Shaw a déclaré que tout travail intellectuel est humoristique »⁶

Son récit suivant, intitulé « L'approche d'Almotasim », écrit en 1935, était, selon ses propres mots dans son Autobiographie, une « falsification et un pseudo essai », et il le désigna ainsi parce que le récit simula être le compte rendu d'un livre publié pour la première fois à Bombay trois ans auparavant.

Borges construisit ce faux compte rendu avec une telle précision que l'un de ses amis commanda un exemplaire du livre inexistant à Londres. Le conte, écrit en 1935, n'apparaît ouvertement comme fiction jusqu'en 1942, quand Borges l'inclut dans son premier livre de contes, *Le jardin de sentiers qui bifurquent*.

Ce jeu d'illusion entre le vrai et le faux, l'originel et l'apocryphe, atteint un niveau de complexité majeur avec le récit suivant, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », défini par Borges comme étant encore « un pas intermédiaire entre l'essai et le vrai conte ».

⁴ *Histoire universelle de l'infamie, Notes et variantes, Œuvres Complètes I*, p. 1505.

⁵ *Œuvres complètes I*, p. 301.

⁶ *Idem*. Dans *Les mots et les choses*, Foucault fait une description du jeu illusoire baroque : « Au début du XVII^e siècle, en cette période qu'à tort ou à raison on a appelée baroque, la pensée cesse de se mouvoir dans l'élément de la ressemblance. La similitude n'est plus la forme du savoir, mais plutôt l'occasion de l'erreur, le danger auquel on s'expose quand on n'examine pas le lieu mal éclairé des *confusions*. « C'est une habitude fréquente », dit Descartes aux premières lignes des *Regulae*, « lorsqu'on découvre quelques ressemblances entre deux choses que d'attribuer à l'une comme à l'autre, même sur les points où elles sont en réalité différentes, ce que l'on a reconnu vrai de l'une seulement des deux ». L'âge du semblable est en train de se refermer sur lui-même. Derrière lui, il ne laisse que des jeux. Des jeux dont les pouvoirs d'enchantement croissent de cette parenté nouvelle de la ressemblance et de l'illusion ; partout se dessinent les chimères de la similitude, mais on sait que ce sont des chimères ; c'est le temps privilégié du trompe-l'œil, de l'illusion comique [...] ». *Les mots et les choses*, Paris, Éditions Gallimard, 1966, p. 65.

Dans ce récit, un narrateur se propose d'honorer la mémoire d'un écrivain décédé, Pierre Ménard, en évoquant son œuvre. Il dresse d'abord le catalogue de ce qu'il appelle l'œuvre visible, mais il met surtout en relief l'importance extraordinaire de son œuvre invisible, souterraine et inachevée : réécrire la première partie du *Quichotte*, dont il arrive à écrire seulement deux chapitres.

Au cours de ses entretiens avec George Charbonnier, Borges présente ainsi son personnage : « Pierre Ménard est un peu sceptique, un homme d'une grande modestie et d'une grande ambition à la fois [...]. Il y a chez lui un excès d'intelligence, un sens de l'inutilité de la littérature ; l'idée qu'il y a déjà trop de livres, que c'est un manque de politesse ou de culture que d'encombrer les bibliothèques avec des livres nouveaux [...]. Il y a aussi un peu d'humour dans le cas de cet homme évidemment intelligent, qui pratique une besogne aussi vaine et aussi consciemment vaine [...] Il ne copie pas exactement [un chapitre]. Il l'oublie puis il le retrouve en lui-même. Il y aurait là l'idée qu'on n'invente rien, qu'on travaille avec la mémoire ou, pour parler d'une façon plus précise, qu'on travaille dans l'oubli »⁷.

Dans cette idée de quelqu'un qui oublie ce qu'il a lu et qui retrouve en lui-même exactement ce qu'il a lu on reconnaît un postulat cher à Borges qui se trouve à la base de nombre de ses fictions, celui de l'éternel retour. C'est en raison de ce principe de circularité que Pierre Ménard réécrit la même première partie du *Quichotte* que Cervantès avait écrit avant lui. Mais en association avec l'idée de l'éternel retour on reconnaît aussi un sujet qui est très présent dans les réflexions de Borges sur l'écriture : celui de la condition de l'auteur par rapport à la frontière, pour Borges incertaine, entre l'originalité littéraire et le plagiat : « Il ne voulait pas composer un autre *Quichotte* — ce qui est facile — mais le *Quichotte*. Inutile d'ajouter qu'il n'envisagea jamais une transcription mécanique de l'original ; il ne se proposait pas de le copier. Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient –mot à mot et ligne à ligne– avec celles de Miguel de Cervantes »⁸.

Par ailleurs, dans un essai du recueil *Discussion*, publié en 1932, « Note sur Walt Whitman », Borges écrit : « En 1874, Nietzsche s'est moqué de la thèse pythagoricienne selon laquelle l'histoire est une répétition cyclique ; en 1881, dans un sentier de la forêt de Silvaplana, il conçut subitement cette thèse. Ce qui est grossier, ce qui est basement policier, c'est de l'accuser de plagiat ; interrogé, Nietzsche rétorquerait que ce qui importe c'est la transformation qu'une idée peut produire en nous et non le simple fait de la concevoir rationnellement ». Et en une note en bas de page, il ajoute : « La conception rationnelle et la

⁷ Charbonnier, Georges, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Paris, Gallimard, 1967, p.111-113.

⁸ « Pierre Ménard, auteur du « *Quichotte* », éd. de la Pléiade, p. 470.

conviction diffèrent si bien l'une de l'autre que les plus graves objections faites à une doctrine philosophique sont le plus souvent déjà contenues dans l'ouvrage qui expose cette philosophie. Témoin Platon qui dans le *Parménide* prévoit l'argument du troisième homme que lui opposera Aristote et Berkeley (*Dialogue*, 5) qui prévoit les réfutations de Hume »⁹.

Ainsi donc, dans cette fiction d'un écrivain qui réécrit l'œuvre écrite par un autre, et qui la réécrit à l'identique, Borges légitime la pratique de se nourrir des autres, jouant avec l'idée que le processus d'énonciation par lequel on arrive à un énoncé qui est identique à un énoncé antérieur est toujours divers et toujours original : « Si ma chair humaine assimile la chair animale du mouton, rien n'empêche non plus l'esprit humain d'assimiler des états mentaux humains. À force de la penser et de souffrir par elle, Nietzsche s'est approprié la théorie de l'éternel retour des choses, qui n'appartient plus à un mort, qui n'est plus qu'un nom grec », raisonne-t-il¹⁰. Idée qui rejoint la position de Valéry : « Rien de plus original, rien de plus soi que de se nourrir des autres — écrit celui-ci —. Mais il faut les digérer. Le lion est fait de mouton assimilé »¹¹.

Si Borges partage avec Paul Valéry cette idée de l'écriture qui brouille l'écart entre l'originalité et le plagiat, il partage aussi la conception de la littérature comme une vaste création anonyme où les particularités individuelles n'ont pas cours, conception qui est exemplifiée par l'idée ludique de deux auteurs, Cervantès et Pierre Ménard, écrivant une même œuvre. Dans la tâche de réécrire le *Quichotte* que se donne Pierre Ménard se reflètent donc ces deux conceptions.

Mais le personnage même de Pierre Ménard est une sorte de surface réfléchissante sur laquelle Borges fait miroiter plusieurs choses en marge de ses conceptions théorico littéraires.

L'une d'elles est la transposition imaginaire de la figure de Paul Valéry à Pierre Ménard. Elle commence par le fait que la naissance à la littérature de Pierre Ménard, en 1899, année de la naissance de Borges d'ailleurs, a lieu dans la revue *La Conque* (qui a existé réellement du printemps 1891 au printemps 1892 et qui joua un rôle important dans l'évolution de Valéry). Et puis, comme l'a signalé Paul de Man dans un article publié dans *The New York Review of Books* du 19 décembre 1964, quand plus tard, nous découvrons que Ménard est l'auteur d'une invective contre Paul Valéry, ainsi que celui qui commet le crime stylistique de transposer *Le cimetière marin* en alexandrins, et sachant que Valéry a toujours insisté sur le fait que l'essence même de ce poème réside en son mètre décasyllabe, nous ne

⁹ *Œuvres Complètes I*, p. 253.

¹⁰ « La Doctrine des cycles », in *Histoire de l'éternité, Œ. C.I.*, p. 409.

¹¹ Valéry, Paul, « Choses tues », in *Tel Quel I*, Éditions Gallimard, 1941, collection idées, p. 19.

pouvons pas douter, dit Paul de Man, du fait que nous avons à faire avec l'anti-ego de Valéry, c'est-à-dire, Monsieur Teste.

D'autre part, le fait que la date de naissance à la littérature de Pierre Ménard coïncide avec la date de naissance de Borges ouvre une autre ligne associative. C'est un premier indice qui désigne Pierre Ménard comme « l'un des noms secrets de Borges », comme le suggère Jean Pierre Bernès¹².

Outre les dates de naissance respectives, il y a une liste de publications fausses de Ménard qui sont imprégnées des intérêts, goûts et réminiscences familiales de Borges. On trouve ainsi : une monographie sur objets idéaux destinés aux nécessités poétiques qui évoque l'essai « Les Kenningar » de Borges ; des éléments qui constituaient un lien important entre Borges et son père : le jeu d'échecs, les paradoxes de Zénon ; des références littéraires familières à Borges : Valéry, Quevedo, Ramón Lull, Leibniz. Et puis, le parcours littéraire de Ménard mime celui de Borges, étant donné que les deux ont des débuts en poésie combinés avec une activité d'essayiste étendue à la traduction et à la préface, et prose de fiction par la suite.

Et finalement, le projet de Ménard de réécrire la première partie du *Quichotte* fait retentir aussi les vœux et les goûts littéraires du père de Borges.

En ce qui concerne les goûts littéraires du père de Borges, on sait, d'après ce que Borges dit dans ses dialogues avec Ernesto Sábato, que son père n'aimait pas le *Quichotte*, et il donne comme cause probable les archaïsmes de l'œuvre¹³. Et on peut remarquer que, comme par hasard, Borges confie la tâche de réécrire le *Quichotte* non pas à un écrivain contemporain de Cervantès, mais à un auteur beaucoup plus moderne, lequel aurait peut-être pu produire une écriture moins archaïque, et donc plus conforme aux goûts du père de Borges.

Ces éléments nous introduisent à une problématique familiale qui fut marquante pour le parcours littéraire de Borges. On sait, d'après les données biographiques, que Borges était le successeur littéraire désigné de son père. Celui-ci, qui avait écrit des sonnets et un roman, et avait fait la traduction de la version de FitzGerald du poème d'Omar Khayyâm, eût voulu poursuivre une carrière d'écrivain, mais il n'avait pas pu le faire parce qu'il fut atteint de cécité assez tôt. Et comme Borges le dit dans son Autobiographie, dès son enfance, quand son père devint aveugle, il fut établie de manière tacite dans la famille que lui, Borges fils, accomplirait le destin que son père avait choisi et que les circonstances lui avaient nié. Il était tacitement admis qu'il serait son successeur. Et encore, peu de temps avant sa mort, le père de

¹² *Fictions. Notice, Œ.C.I.*, p. 1558.

¹³ Cf. *Diálogos de Borges y Sábato*, Emecé Editores, Barcelone, 2002, p. 100.

Borges lui avait demandé de réécrire son roman, qui s'appelait *El caudillo*, et de corriger ses excès. Il lui avait demandé d'être son récrivain, en quelque sorte.

On voit donc, dans la tâche de récrivain de Cervantes que s'assigne Pierre Ménard, un écho de ce vœu paternel. Et il faut faire mention aussi du fait que Borges écrit ce conte en 1938, l'année de la mort de son père.

Un autre élément du récit qui attire l'attention est l'ambiguïté qui plane sur la langue de réécriture. Parce que Pierre Ménard est un auteur nîmois qui réécrit une œuvre de langue espagnole, et Borges laisse planer le doute sur l'interpénétration possible de l'espagnol et du français. Cette ambiguïté a aussi des résonances. Elle évoque le fait que Borges dit avoir lu le *Quichotte* en anglais pour la première fois, dans la bibliothèque de livres anglais de son père. Et il dit encore que plus tard, quand il lut le *Quichotte* en version espagnole, cette dernière lui sembla être une mauvaise traduction de l'original. Ainsi, non seulement le personnage de Pierre Ménard se présente comme un double de Valéry et un double de Borges, mais la condition de double affecte aussi l'œuvre.

Par ailleurs, à ces jeux qui font miroiter un réseau complexe d'identifications subjectives, il faut ajouter le jeu intertextuel. En premier lieu, on voit que Pierre Ménard est, en tant qu'auteur, la réduplication d'Avellaneda, le double historique de Cervantès. L'auteur Pierre Ménard répète en quelque sorte l'acte historique d'Avellaneda d'écrire une continuation de l'œuvre d'un autre auteur. Cet acte, réel, fut incorporé à la fiction par Cervantès avec la référence au *Quichotte* d'Avellaneda dans la deuxième partie de *Don Quichotte*. Donc, « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* » prolonge le jeu réalité-fiction initié par Cervantès, dans lequel se multiplient les emboîtements : parce qu'Alonso Quijano, le personnage qui incarne *Don Quichotte*, lit l'œuvre *Don Quichotte* dans la deuxième partie de l'œuvre, et dans cette deuxième partie aussi il y a une référence à un auteur arabe apocryphe, Cide Hamete benengeli, comme auteur présumé du *Quichotte*.

On constate alors que cette formalisation du sujet poétique incarnée en Pierre Ménard est vouée aux dédoublements et aux miroitements multiples. D'une part, l'image de cet auteur apocryphe évoque et les conceptions de Borges sur la littérature et celles de Valéry ; c'est-à-dire, en ce qui concerne Borges : l'idée de l'éternel retour dans cette fantaisie d'un auteur, Pierre Ménard, qui conçoit la même œuvre qu'un autre, Cervantès, avant lui, et en ce qui concerne aussi bien Borges que Valéry, une idée de la création qui abolit la frontière entre l'originalité et le plagiat. D'autre part, cette figure de Pierre Ménard est une métaphore du Borges intime, dans la mesure où elle transpose à la fiction des éléments de l'histoire

personnelle de son auteur et de sa relation avec son père. Et finalement, Pierre Menard donne lieu à un jeu spéculaire avec la figure de Cervantès et avec les jeux baroques d'emboîtements de celui-ci.

Ces dédoublements et miroitements multiples se superposent tous, se greffent les uns sur les autres et, dans un mouvement de convergence vers l'unité que Borges nomme Pierre Ménard, se déplacent mutuellement. Ils font penser ainsi aux plis baroques décrits par Deleuze à propos de la monade leibnizienne.

Dans *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Deleuze écrit : « Le trait du Baroque c'est le pli qui va à l'infini »¹⁴. Et plus loin il donne cette définition de la monade leibnizienne : « On sait quel nom Leibniz donnera à l'âme ou au sujet comme point métaphysique : monade. Il emprunte ce nom aux néoplatoniciens, qui s'en servaient pour désigner un état de l'Un : l'unité en tant qu'elle enveloppe une multiplicité, cette multiplicité développant l'Un à la façon d'une « série ». Plus exactement l'Un a une puissance d'enveloppement et de développement, tandis que le multiple est inséparable des plis qu'il fait quand il est enveloppé, et des déplis, quand il est développé. Mais ainsi les enveloppements et développements, les implications et les explications, sont encore des mouvements particuliers qui doivent être compris dans une universelle Unité qui les « complique » tous, et complique tous les Uns »¹⁵.

« Pierre Ménard, auteur du Quichotte » est cette monade leibnizienne composée de plis multiples qui se superposent : plis sous la forme de reflets : Pierre Ménard, reflet de Cervantes, de Valéry, de Borges, ou plis sous la forme d'une succession de regards : Borges se regardant en Valéry, de même que son père, tout en le regardant, se regardait en lui, ou encore, plis des emboîtements textuels : Pierre Ménard répétant le geste historique d'Avellaneda, continuateur de l'œuvre de Cervantès, et Pierre Ménard, sosie de cet auteur arabe apocryphe qui apparaît comme auteur présumé du Quichotte dans la deuxième partie du Quichotte.

Une monade, donc, qui fait miroiter une série hétérogène d'éléments et qui réunit, dans un même espace de reflets, aussi bien les affinités électives de son auteur, exprimées en un jeu spéculaire avec cette figure de son moi idéal qu'est Paul Valéry, et les conceptions théorico littéraires de Borges, qui s'accordent en grande partie avec les idées esthétiques de Valéry, que la réduplication du jeu baroque d'un autre auteur, Cervantès, et la mise en scène ludique de la subjectivité et du roman familial de Borges.

¹⁴ Deleuze, Gilles, *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris, Les Éditions de Minuit, p. 5-6.

¹⁵ *Ibid.*, p. 33.

Mais si le sujet poétique qui fonde ce récit est capturé entre les mailles d'un tissu baroque caractérisé par la superposition des plis, son structure relève d'un autre trait distinctif du Baroque, qui est le croisement, dans un même espace de représentation, du visible et de l'invisible, ou, puisqu'on a à faire à l'écriture, de l'explicite et du non dit.

En faisant référence au tableau de Vélasquez *Les Ménines*, Foucault observe que la représentation y entreprend de se représenter en tous ses éléments, avec ses images, les regards auxquels elle s'offre, les visages qu'elle rend visibles, les gestes qui la font naître. Mais en même temps, dans cet ensemble qui recueille et étale tous ces éléments, un vide est indiqué de toutes parts : la disparition nécessaire de ce qui fonde la représentation, de celui à qui elle ressemble et de celui aux yeux de qui elle n'est que ressemblance. Le sujet de la représentation est ainsi éliminé de ce tableau¹⁶.

De même, on peut reconnaître dans « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », les traits épars qui configurent l'image du « Moi Idéal », de l'autre dans la glace, dans les références à Paul Valéry, et on peut reconstruire, dans la genèse du récit, éliminé et présentifié en un même mouvement, le regard désirant et tutélaire de l'« Idéal du Moi », qui anime la construction du récit et qui cristallise imaginairement dans la figure du père de Borges¹⁷.

Revenant au tableau, Foucault fait la description suivante : « Au fond de la pièce, ignoré de tous, le miroir inattendu fait luire les figures que regarde le peintre (le peintre en sa réalité représentée, objective, de peintre au travail) ; mais aussi bien les figures qui regardent le peintre (en cette réalité matérielle que les lignes et les couleurs ont déposée sur la toile). Ces deux figures sont aussi inaccessibles l'une que l'autre, mais de façon différente : la première par un effet de composition qui est propre au tableau, la seconde par la loi qui préside à l'existence même de tout tableau en général. Ici, le jeu de la représentation consiste à amener l'une à la place de l'autre, dans une superposition instable, ces deux formes de l'invisibilité, — et de les rendre aussitôt à l'autre extrémité du tableau — à ce pôle qui est le plus hautement représenté : celui d'une profondeur du reflet au creux d'une profondeur de tableau. Le miroir assure une métathèse de la visibilité qui entame à la fois l'espace représenté

¹⁶ Foucault, Michel, *Les mots et les choses, op. cit.*, chapitre I : « Les suivantes », p. 19-31.

¹⁷ Cf. Lacan, Jacques, *Les écrits techniques de Freud*, Éditions du Seuil, 1975, chapitre « Idéal du moi et moi idéal », p. 205-225. Dans ce chapitre, Lacan établit que la régulation de l'imaginaire de tout sujet parlant dépend de quelque chose qui est situé de façon transcendante, le transcendant n'étant rien d'autre que la liaison symbolique — dimension structurée par le langage — entre les êtres humains. Ce guide qui commande au sujet, c'est l'idéal du moi, l'*Ich-Ideal*. Le moi idéal, l'*Ideal-Ich*, se situe au niveau où se produit la captation narcissique du sujet, c'est l'image dans le miroir. L'être humain, dit Lacan, ne voit sa forme réalisée, totale, le mirage de lui-même, que hors de lui-même.

dans le tableau et sa nature de représentation ; il fait voir, au centre de la toile, ce qui du tableau est deux fois nécessairement invisible »¹⁸.

Quant au récit de Borges, ce qui est engagé dans la représentation ce sont les images qui incarnent les instances constitutives du sujet.

Je rappellerai que pour donner un appui topologique à sa réflexion sur la constitution du sujet dans le stade du miroir Lacan a recours à une expérience optique, celle du bouquet renversé, et qu'il met en relief les diversités singulières que présentent les images optiques : certaines sont purement subjectives, ce sont celles qu'on appelle virtuelles, tandis que d'autres sont réelles, à savoir que, par certains côtés, elles se comportent comme des objets et peuvent être prises pour tels. Pour qu'il y ait une optique, il faut qu'à tout point donné dans l'espace réel, un point et un seul corresponde dans un autre espace, qui est l'espace imaginaire. D'un autre côté, il y a en optique une série de phénomènes qu'on peut dire tout à fait réels puisque aussi bien c'est l'expérience qui nous guide, mais où, pourtant, à tout instant, la subjectivité est engagée. Ainsi, quand on voit un arc-en-ciel, on voit quelque chose d'entièrement subjectif. On le voit à une certaine distance qui broche sur le paysage, mais il n'est pas là. C'est un phénomène subjectif. Et pourtant, grâce à un appareil photographique, on l'enregistre tout à fait objectivement.

Suivant le schéma optique dont se sert Lacan pour exemplifier la constitution du sujet de l'inconscient, et à l'instar de l'appareil photographique qui permet d'enregistrer objectivement un phénomène subjectif, l'Idéal du Moi est une formation qui vient à une place symbolique permettant l'accommodation du regard du sujet. L'Idéal du Moi rend possible la perception virtuelle d'une image réelle, rend possible l'image du Moi dans le miroir, et cette image est capturée sous la forme du Moi Idéal. C'est du fait de venir à cette place symbolique régulatrice que l'Idéal du Moi tient aux coordonnées inconscientes du Moi¹⁹.

Dans le cas de Borges, cette logique qui articule et les lieux et les fonctions pour la constitution du sujet sert tout particulièrement à comprendre l'incidence de son Idéal, dont la figure la plus hautement représentative est le père, dans la construction de son œuvre. Si le réseau complexe qu'on reconnaît en ce sens dans « Pierre Menard » est exemplaire, il n'est pas le seul à laisser transparaître les résonances inconscientes qui lui ont donné forme. On les retrouve dans un autre récit, où l'empreinte de l'Idéal apparaît de façon plus manifeste, récit qui garde une homologie structurale très précise avec « Pierre Menard ». Il s'agit de

¹⁸ *Les mots et les choses, op. cit.*, p. 24.

¹⁹ Cf. « La topique de l'imaginaire », in *Les écrits techniques de Freud, op. cit.*, et « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache », in Lacan, Jacques, *Écrits*, Éditions du Seuil, Paris, 1966.

« L'énigme d'Edward FitzGerald », du recueil *Autres inquisitions*, publié en 1952. On peut y déceler une construction symétrique à la suite baroque d'œuvres et d'auteurs apocryphes du *Quichotte*.

L'histoire de ce récit est l'histoire d'un poète, désigné par Borges comme un poète unique, qui naît de la réunion de deux écritures, celles d'Omar Khayyâm, poète persan du XI^e siècle, qui composa des quartettes rimées, et d'Edward FitzGerald, qui huit siècles plus tard entreprend le travail de tisser un livre continu et organique avec les rimes du premier et, en 1859, publie une première version des *Rubaiyat*. Le récit présente encore Edward FitzGerald comme lecteur assidu du *Quixotte*, et acquiert une résonance particulière du moment où on sait que Borges père fut le traducteur de la version de FitzGerald des poèmes d'Omar Khayyâm.

Ainsi, on pourrait conjecturer que l'histoire de la configuration de ce poète né de la confluence de deux écritures, histoire réelle dans laquelle est impliqué le père de Borges, laisse encore son empreinte dans la construction de « Pierre Ménard, auteur du Quixotte », même si le récit qui recueille ladite histoire est postérieur à « Pierre Ménard ».

L'histoire d'Edward FitzGerald fournirait donc de nouveaux indices qui font miroiter dans « Pierre Ménard » l'empreinte de l'Idéal du Moi, cette instance qui régit en absence la construction du récit.

L'analyse de « Pierre Ménard auteur du Quichotte » nous permet donc formuler l'idée que le sujet baroque qui émerge de ce récit est construit non seulement par la superposition des plis évoqués précédemment, mais aussi par celle des instances imaginaire et symbolique, cette dernière étant élidée et ayant une incidence souterraine. Ce serait cette « enfilade » d'images et d'emboîtements qui donnerait sa spécificité à une construction baroque du sujet poétique.

On peut citer comme un dernier exemple significatif l'allusion, dans « Pierre Ménard », à l'œuvre fictive *Les problèmes d'un problème* (Paris, 1917), qui fait partie des œuvres de l'auteur apocryphe qui discute dans l'ordre chronologique les solutions de l'illustre problème d'Achille et de la tortue. Dans cette allusion miroitent tantôt les références aux leçons de philosophie que Borges reçut de son père étant enfant, et qui marquèrent durablement sa vie adulte, tantôt ses propres écrits à propos des paradoxes de Zénon — « La course perpétuelle d'Achille et de la tortue », et « Avatars de la tortue », in *Discussion* —, tantôt l'écho de quelques vers du *Cimetière marin* :

Zénon ! Cruel Zénon ! Zénon d'Élée !

M'as-tu percé de cette flèche ailée
Qui vibre, vole, et qui ne vole pas !
Le son m'enfante et la flèche me tue !
Ah ! le soleil... Quelle ombre de tortue
Pour l'âme, Achille immobile à grands pas !²⁰

Mention discrète qui se perd dans l'énumération des écrits apocryphes, cette allusion constitue un exemple éminent de la fusion, sous le mode d'une torsion baroque, des éléments représentatifs du moi de Borges avec les figures incarnées du Moi Idéal et de l'Idéal du Moi, instances constitutives du sujet poétique borgésien.

²⁰ Valéry, Paul, *Le Cimetière marin*, in *Poésies*, Gallimard, 1958, p. 105.