

Monument Borges ou *Qu'est-ce qu'un auteur ?*

Annick Louis

Numéro 159, automne 2010

Jorge Luis Borges

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/61582ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Louis, A. (2010). Monument Borges ou *Qu'est-ce qu'un auteur ?* *Québec français*, (159), 33–36.

“ *Délire laborieux et appauvrissant que de composer de vastes livres, de développer en cinq cent pages une idée que l’on peut très bien exposer oralement en quelques minutes.* ”

Jorge Luis Borges, *Fictions*



MONUMENT BORGES OU QU'EST-CE QU'UN AUTEUR ?

PAR ANNICK LOUIS*

Dans le célèbre essai « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), Michel Foucault répondait aux inquiétudes exprimées par Roland Barthes dans « La mort de l'auteur » (1968), en proposant une réflexion systématique sur la notion d'auteur en Occident. Tous deux essayaient de s'opposer à une conception des études littéraires alors dominante à l'Université française, celle de l'histoire littéraire dans la tradition de Gustave Lanson. Pour ce courant, la question essentielle était : *Qui parle dans le texte ?* La réponse, toujours : l'auteur. La figure de l'auteur constituait l'objectif majeur de la critique, qui se concentrait sur la description de ses intentions et de sa psychologie ; l'œuvre n'était rien d'autre que l'espace où cette subjectivité s'exprimait. En proposant de reconsidérer la notion d'auteur, les essais de Barthes et Foucault clôturaient l'ère structuraliste, et se projetaient vers ce que nous connaissons sous le nom de poststructuralisme, un courant littéraire qui accorde une place plus importante au lecteur : « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur » (Barthes 1968 / 1984 : 67). Cette sentence, sur laquelle se termine le texte de Barthes, montre que l'auteur a cessé d'être le garant du sens du texte et de constituer la raison d'être de la critique. À la question : *Qui parle ?* Barthes répond, comme on sait, qu'il est impossible de le savoir parce que « l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine » (Barthes 1968 / 1984 : 61). Un cycle de la critique s'achève aussi avec cet essai de Barthes : puisque le fait littéraire a été pensé, depuis le début du XX^e siècle, à partir du modèle linguistique, au moyen du schéma qui définit trois instances majeures – l'auteur, le texte, le lecteur –, le mouvement est désormais accompli.



Borges par Alicia D'Amico, 1963

Cependant, Barthes lui-même attire l'attention, quelques années plus tard, sur la façon dont ce qu'il appelle *le besoin d'auteur* s'impose à nous : « ... mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne... » (Barthes 1973 : 45-46). Et, en effet, personne ne peut affirmer aujourd'hui que la figure de l'auteur ne joue pas un rôle essentiel dans la relation à la littérature en Occident ; le public et les spécialistes ont transformé leur relation à l'auteur sans que cette catégorie perde en poids ou en actualité, car il ne fait aucun doute que la critique académique apporte – tout comme les médias – sa contribution à ce qu'on peut appeler *la construction du désir d'auteur* (ou « culte de l'écrivain », dans les termes de Daniel Fabre) – par exemple, en continuant à considérer l'auteur comme un axe organisateur d'objets d'étude et de corpus, ce qui assure la pérennité de la catégorie. C'est la raison pour laquelle le besoin d'auteur dont parle Barthes peut nous aider à mieux définir ce qu'est aujourd'hui un auteur ou, en tout cas, à comprendre les enjeux dans lesquels s'inscrit cette figure. Parmi les questions qu'on peut se poser se trouve celle-ci : est-il possible de concevoir l'auteur non pas comme l'origine du texte, mais comme l'un de ses destins ?

Être auteur... ou le devenir

Centrer une étude littéraire sur un auteur peut comporter des risques ou apporter des garanties, selon l'objet choisi ; un auteur canonique ou un autre qui est encore peu connu, qui relève d'un courant littéraire ou de l'histoire de la littérature, mènent à des circulations et des possibilités académiques différentes (bien que d'autres données comptent aussi, comme la méthodologie et la conception critique dans la possibilité d'ériger une étude sur un auteur en objet). La position des critiques qui se spécialisent sur un auteur canonique a quelque chose de futile, parce qu'ils étudient des corpus auxquels l'autorité de l'auteur apporte une stabilité et une solidité, mais leurs interprétations ne sont reçues et entendues que si elles coïncident avec la perception qu'une époque a de cet auteur (ou sont valorisées plus tard) – ce qui revient à dire que les traditions interprétatives ont plus de poids que les objets eux-mêmes. Car l'auteur canonique est souvent un objet national : lorsqu'un écrivain est célèbre, ses compatriotes projettent sur lui un certain sens de propriété, l'auteur fait partie d'un patrimoine culturel identitaire composé à la fois de l'objet lui-même et d'une perspective dominante sur celui-ci. Chaque État moderne a un écrivain (au moins) qui représente la culture et la Nation, et qui fonctionne à la fois comme « monument » et comme objet de renouvellement culturel. Les Argentins ont Borges, bien qu'on ne puisse pas dire qu'il leur appartient, parce que lorsqu'un auteur base sa célébrité dans la circulation internationale, il appartient à tout le monde et, en même temps, il n'est à personne –

ce qui veut dire que chaque tradition interprétative qui l'adopte se l'approprie au point d'en faire un auteur (presque) national¹.

Mais Borges en tant qu'écrivain célèbre sur le plan international est un cas particulier aussi pour une autre raison. À sa mort, en 1986, il a laissé son œuvre dans un état confus, à un moment où la critique et les spécialistes prenaient conscience de l'existence d'un vaste corpus de textes qui n'était pas disponible dans les différentes versions de ses œuvres complètes. Cette situation résulte d'un processus constant de sélection sur sa production éditée dans des revues et des journaux, raison pour laquelle le corpus borgésien reste instable². Certes, aujourd'hui, la presque totalité des textes de l'auteur argentin est disponible, au moins en espagnol, sous forme de livre, bien qu'elle se trouve dans un état de dispersion ayant empêché l'œuvre de Borges d'accéder au rang d'« œuvre monument³ ». L'apparition (ou le retour) de cette masse importante de textes a contribué à transformer Borges en un auteur incarnant à la fois la culture argentine et la culture lettrée occidentale : la critique et les médias ont cherché dans son œuvre toutes les facettes possibles de la culture argentine et occidentale, du tango au nazisme, en passant par l'architecture et la cybernétique. Borges incarnerait toute la culture d'une époque. C'est dans ce double mouvement par lequel une culture érige un écrivain en monument national et, simultanément, en fait une icône universelle, que se construisent les auteurs canoniques.

Définition borgésienne de l'auteur

On ne sera donc pas surpris si nous proposons ici de repenser la notion d'auteur à partir des conceptions et pratiques borgésiennes. Qu'est-ce qu'un auteur pour Borges ? Une première réponse est qu'un auteur est une *volonté*. Le processus de sélection que nous avons évoqué met en évidence une volonté de manipulation du corpus et de mise en place de significations et de facettes de l'œuvre, à différents moments historiques, et dans des circonstances variables. Un des objectifs de chacune de ces étapes de sélection est de générer une image différente de l'auteur et de son œuvre ; d'autres effets peuvent être mesurés par la circulation et les interprétations de la littérature que chaque sélection met en valeur (auteurs, ouvrages, questions théoriques). Ces manipulations renvoient également à une réflexion sur les effets de sens des textes dans la culture, et dans le milieu littéraire. Sans oublier le fait que la sélection borgésienne impose sur l'œuvre une division entre « œuvre occulte » et « œuvre visible » – dans les termes que Borges emploie dans « Pierre Ménard, auteur du Quichotte »⁴.

Une deuxième réponse serait que l'auteur est une mise en scène de l'auteur. Il est désormais impossible d'ignorer la dimension publique de l'auteur. Quant à Borges son rôle et sa présence dans la culture argentine d'abord, puis dans le monde à partir des années 1960-1970, ont construit une

figure particulière d'auteur. Devenu l'incarnation du poète aveugle et sage, son image fut largement diffusée dans les médias ; les nombreuses photographies reproduites dans des supports divers, le nombre surprenant d'entretiens et d'interviews en ont fait un personnage auquel le public s'adressait en toute occasion, et que l'on interrogeait à tout propos. Cette diffusion publique de son image contrastait avec celle de son œuvre, qui restait paradoxalement moins lue. Borges disait lui-même que tout le monde avait ses livres à la maison, mais que peu de gens connaissaient vraiment ses textes. Il s'agit là d'une vaste œuvre orale, qui peut être analysée afin d'appréhender les enjeux et les circonstances de production de son image publique d'auteur. À l'intérieur de ce corpus, les récits d'origine occupent une place privilégiée, bien qu'ils soient souvent reçus par la critique comme des sources de vérité historique (à tort, il me semble, parce que cela revient à ignorer l'histoire textuelle et leur spécificité). Ce sont des récits fictionnels, destinés à mettre en circulation une image particulière de l'auteur qui varie selon le lieu et le moment de l'énonciation. En ce sens, Borges semble avoir agi comme les conteurs traditionnels, qui adaptaient leurs récits et les versions de ceux-ci à leur auditoire.

Une troisième réponse à la question « Qu'est qu'un auteur pour Borges ? » est celle qui émane de son œuvre – essayiste, poétique et fictionnelle : un auteur est un réseau de relations. Très tôt, dans les années 1920, Borges définit le « je » poétique comme une entité purement grammaticale (« La nadería de la personalidad », *Inquisiciones*, 1925). L'auteur, en tant que réseau de relations, représente une forme esthétique particulière avec laquelle entrent en contact des significations déterminées par des facteurs d'une importance variée. C'est ainsi que Borges définissait le livre : « Le livre n'est pas une entité close : c'est une relation, c'est un centre d'innombrables relations » (« Nota sobre (hacia) Bernard Shaw », *Otras inquisiciones*, 1952)⁵. C'est une des leçons de Borges en tant que théoricien moderne : nous (critiques) pouvons considérer chacune des instances qui dans notre tradition littéraire ont déterminé l'analyse comme un réseau de relations ; auteur, livre, lecteur seraient des instances traversées par des réseaux de rapports non excluants. L'idéologie du critique semble se définir à partir de là, et non pas à partir du choix d'une de ces instances, mais avant – en amont – du choix d'un objet critique et de la décision de tabler sur une de ces instances. On peut même dire qu'elles cessent d'être des instances, c'est-à-dire qu'elles perdent leur statut de pôles de l'analyse littéraire, de centres qui établissent des relations entre elles, pour devenir des territoires dépourvus de frontières.

En proposant de désarticuler les connexions que notre tradition établit entre les catégories, Borges proposait non seulement de nouvelles connexions, mais il affirmait aussi que la réflexion et l'histoire littéraire se concentrent précisément sur ces connexions. C'est sa méthode en tant



Borges, Paris, 1969. Photo : Pepe Fernández.

« À elle seule, la vie est une citation. »
Jorge Luis Borges

que critique et essayiste – et, nous pouvons le dire, en tant que théoricien de la littérature. Sa proposition implique que l'on « vide » préalablement les catégories, par exemple en désarticulant le lien qui les unit et qui leur accorde une stabilité. Borges pensait qu'il fallait écrire une histoire de la littérature faite de motifs tout à fait affranchis des noms d'auteurs. Quant à la catégorie d'auteur, elle se vide à partir d'une conception que Borges applique de façon implacable : en affirmant que toute une série de tâches liées à la littérature mais considérées, dans notre tradition, comme ne relevant pas de l'auctorialité, comme des activités qui ont tout autant le statut de créations personnelles que l'écriture elle-même. Selon lui, la traduction, la compilation, l'anthologie, les instances paratextuelles sont des pratiques auctoriales, de sorte qu'elles partagent ce statut avec les productions littéraires⁶.

Parmi les conclusions qu'on peut tirer de la position de Borges se trouve une revendication théorique de ses essais, une question peu abordée, en partie pour des raisons de tradition rhétorique. Une autre conséquence prévisible de ce raisonnement est le constat du retour de la catégorie d'auteur. L'auteur est ici défini non pas comme une subjectivité absolue, ou une totalité subjective, ou un objet final vers lequel tend le texte critique de façon plus ou moins explicite ; il n'est pas non plus une catégorie centrale d'analyse, même lorsque pour des raisons de

rhétorique ou de méthodologie. Cet usage de la catégorie d'auteur implique une reconnaissance de l'aspect monumental qu'il a acquis dans notre culture, sans une soumission aux modes de circulation des « auteurs-monuments » du monde contemporain.

Saisir... l'insaisissable

Nous partons de l'idée que la notion d'auteur semble être une catégorie instable, vide, et nous essayons d'analyser précisément ses mouvements et le réseau de connexions qui la constituent. À la question *Qui parle ?*, nous pouvons ainsi en substituer une autre : *Avec qui / avec quoi dialogue le texte ?* Borges est un écrivain privilégié pour réfléchir à la notion d'auteur parce qu'il s'est approprié les mouvements à travers lesquels la critique littéraire tentait de transformer les problèmes textuels en des questions extratextuelles, pour en faire un objet d'écriture – critique et fictionnelle. *Avec qui* – ou plutôt *avec quoi* dialogue le texte ? Il faut écarter les instances subjectives et subjectivées pour faire référence à des connexions, des *doxas*, des discours, des mythes, des structures, des fictions qui produisent le texte en établissant un dialogue avec elles. L'autre raison pour laquelle Borges est un objet privilégié pour penser la notion d'auteur est qu'il était conscient de la dissociation entre l'homme en chair et en os dont l'image est diffusée dans la culture, qui fait l'objet d'hommages et de célébrations, et la textualité que ce même homme produit. Henry James avait déjà utilisé cette dissociation comme matière productive de fiction dans « La vie privée ». Dans le célèbre « Borges y yo » (*El Hacedor*, 1960 ; *L'auteur*, LP II, 28), la dissociation entre l'auteur (celui qui écrit) et le personnage public résulte de la célébrité. Pourtant, la question est présente dès ses premiers essais, dès l'époque où il se considère avant tout comme un poète qui, dès les années 1920, entreprend une réflexion systématique sur les processus susceptibles de générer la célébrité dans la culture occidentale, et de rendre un auteur « immortel ». À cette époque, alors qu'il est un jeune poète engagé dans les mouvements d'avant-garde, Borges pose le problème à partir d'une série de dissociations : entre homme et œuvre, entre qualité de l'œuvre et immortalité littéraire, entre le texte et les lectures dont il est l'objet, entre genre et célébrité. On peut penser qu'une de ses conclusions est que le présent pourra difficilement produire un poète capable d'acquérir une renommée internationale. Une deuxième conclusion serait que la production essayiste ne permet pas de forger des « monuments littéraires ». L'aspect le plus prémonitoire de sa réflexion est, peut-être, l'idée que ces dissociations constituent « l'événement littéraire » dans notre culture, et qu'on peut les rendre productives – pour écrire et pour favoriser la diffusion de l'œuvre propre. Il ne s'agit pas d'écrire en fonction des ventes, ou pour améliorer l'offre : ce qui est en jeu, c'est la possibilité d'accepter la dimension sociale et commerciale de l'œuvre littéraire (et parfois même mondaine) – et celle de l'écrivain dans le monde contemporain – comme étant des aspects existants et essentiels *pour et de* la culture. Avec Borges, nul besoin de célébrer la mort de l'auteur ou sa renaissance, mais plutôt sa transformation du « monument » littéraire en objet instable, changeant, qui peut être utilisé et transformé par les auteurs et les lecteurs. □

* Maître de conférences, Université de Reims (CRIMEL), Centre de Recherches pour les Arts et le Langage (CRAL)

Notes

- 1 J'ai étudié le « phénomène Borges français » dans « Borges : Mode d'emploi français », *Borges face au fascisme II. Les fictions du contemporain*, 2007, p. 307-323.
- 2 Ce processus de sélection a été mis en évidence lorsque Borges a édité ses *Œuvres complètes* pour la première fois, chez Emecé, entre 1953 et 1960, parce que la sélection est particulièrement radicale. Entre 1919 et 1960, Borges avait publié plus de 600 textes en prose ; les œuvres complètes n'en contiennent que 173, 272 en comptant les poèmes. Ce chiffre a, naturellement, une portée symbolique plus que quantitative.
- 3 J'étudie la question dans « Jorge Luis Borges : Obras, completas y otras » (Louis 1999a) et « Borges : Estado de la obra » (Louis 1999b). Actuellement, l'œuvre de Borges se présente sous des formes différentes et avec des contenus différents : une édition canonique des *Œuvres complètes*, et des volumes contenant tout ce qui n'y figure pas, soit par ordre chronologique, soit en fonction du support où les textes sont parus (sans compter les éditions d'un ou plusieurs textes, répondant à des thématiques ou autres critères).
- 4 Je reprends ici les termes employés par Borges dans son célèbre récit « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », publié initialement dans la revue *Sur* (56), p. 7-16, mai 1939, mis en volume d'abord dans *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* (1941), puis dans *Fictions* (1944). Sur la notion « d'œuvre secrète », ainsi que sur les avatars de l'œuvre borgésienne, voir : Louis, 1999a, et Louis, 2006.
- 5 « Note sur (à la recherche de) Bernard Shaw », *Autres Inquisitions*, p. 790.
- 6 Efraïn Kristal a étudié le cas de la traduction, et souligné le statut auctorial qu'elle a pour Borges, ainsi que le rôle qu'elle a joué dans son processus d'écriture, dans *Invisible Work. Borges and Translation*.

Bibliographie

- BARTHES, Roland, *Mythologies*, France, Seuil, coll. « Points », 1970.
- , *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973.
- , *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.
- BORGES, Jorge Luis : *El Aleph*, Buenos Aires, Losada, 1949.
- , « La nadería de la personalidad », *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925.
- , « Dos esquinas », *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Gleizer, 1928.
- , « Nota sobre (hacia) Bernard Shaw », *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Sur, 1952.
- , « Borges y yo », *El Hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1960
- COMPAGNON, Antoine, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Fabula*, www.fabula.org.
- FABRE, Daniel, *L'institution de la Culture. Anthropologie de l'écriture : le culte de l'écrivain*, E.H.E.S.S. / Paris, 2000-2001.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, Tome I (1954-1969), Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1994, p. 789-819.
- KRISTAL, Efraïn, *Invisible Work. Borges and Translation*, Vanderbilt University Press, 2002.
- LOUIS, Annick, « Jorge Luis Borges : Obras, completas y otras », *Boletín / 7*, Rosario, octobre 1999, p. 41-64 (Louis 1999a).
- , « Borges : Estado de la obra », *Proa*, 3era época, n° 42, Bs. As., juillet-août 1999, p. 63-70 (Louis 1999b).
- , *Borges face au fascisme I. Les causes du présent*, Montreuil, Aux Lieux d'être, 2006.
- , *Borges face au fascisme II. Les fictions du contemporain*, Montreuil, Aux Lieux d'être, 2007.