



HAL
open science

À la rencontre d'un mort : une lecture de “ A Leopoldo Lugones ” de Jorge Luis Borges

Christophe Larrue

► **To cite this version:**

Christophe Larrue. À la rencontre d'un mort : une lecture de “ A Leopoldo Lugones ” de Jorge Luis Borges. Stratégies de l'encuentro et du desencuentro dans les textes hispaniques, Actes du colloque des 8, 9 et 10 juin 2006, 2008. halshs-03872389

HAL Id: halshs-03872389

<https://shs.hal.science/halshs-03872389>

Submitted on 25 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

À la rencontre d'un mort : une lecture de « A Leopoldo Lugones » de Jorge Luis Borges

El hacedor est un recueil à part dans la carrière de Borges : d'une part, il marque le retour (éditorial et scriptural) à la poésie et d'autre part, il est doté d'une exceptionnelle organisation, très architecturée, dont fait partie « A Leopoldo Lugones ». Le texte raconte la rencontre en rêve de Borges et Lugones, pendant laquelle le premier présente au second le recueil *El hacedor*. La scène se passe donc en 1960 (année de la publication du recueil) alors que Lugones est mort en 1938.

Cette dédicace d'œuvre n'est pas passée inaperçue puisque, par exemple, Gérard Genette la cite dans *Seuils*¹. Il s'agit bien d'une épître dédicatoire, forme paratextuelle qui « est de rigueur jusqu'à la fin du XVIII^e siècle »². L'anachronisme de l'épître dédicatoire en tant que telle est significatif et rehaussé par l'inclusion d'une citation latine ; elle ne détonne pas cependant dans un recueil dont le premier texte a pour protagoniste Homère et dont le dernier poème s'intitule « Arte poética »³. Par rapport à l'usage d'Ancien Régime, c'est bien entendu l'identité du dédicataire qui a changé : il ne s'agit plus désormais d'un grand de ce monde (aristocrate, homme d'Etat ou d'Eglise), mais d'un grand écrivain. Cette dédicace à un écrivain prouve bien sûr l'évolution de la condition de l'homme de lettres et l'autonomisation du champ littéraire⁴ en général (d'un point de vue social), de même que le contenu du rêve (la reconnaissance par un pair), et en est également un symptôme typique⁵. Cette autonomie a son corollaire formel immédiat dans le caractère réflexif de ce texte qui exhibe trois citations littéraires⁶. L'autre spécificité est le caractère posthume de la dédicace qui habituellement « permet aussi d'exhiber une filiation intellectuelle sans consulter le devancier dont on s'octroie ainsi le patronage »⁷ : nous verrons qu'ici Borges s'arrange pour prendre le contre-pied de cette coutume d'usurpation.

Le texte est une curiosité générique : s'il ranime ici le genre de l'épître dédicatoire, en fait, il sera par la suite inclus dans différents ouvrages, et figurera comme *prosa* (c'est-à-dire purement fictionnel) dans le classement de la *Nueva antología personal* (1968)⁸. Mais, même au sein de *El hacedor*, si on examine la structure du recueil, son annexion au groupe des

¹ G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p.123.

² *Ibidem*, p. 111.

³ Borges avait déjà adressé l'avertissement liminaire de son premier recueil, *Fervor de Buenos Aires*, à la manière du Siècle d'Or, « A quien leyere ».

⁴ P. Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.

⁵ *Ibidem*, p.304.

⁶ *Ibidem*, p.337.

⁷ G. Genette, *op. cit.*, p.123.

⁸ Borges le place aussi au début de son *Leopoldo Lugones*, probablement à partir de l'édition de 1965.

prosas qui suivent en équilibrerait parfaitement la composition (on aurait alors 24 *prosas* suivis de 24 poèmes). Entre épître dédicatoire et *prosa*, il est donc entre paratexte et texte, ce qui ne change d'ailleurs rien à l'affaire et n'est nullement étonnant compte tenu de son caractère narratif.

Le texte a une structure en deux parties, avec un long premier paragraphe qui retrace le contenu du rêve, et un second qui le désigne en tant que tel et se propose comme une réflexion, une explication et une justification du rêve. Nous nous proposons d'interroger le(s) sens de cette rencontre et, en particulier, sa légitimation.

Pour comprendre la scène, il faut remonter aux débuts de la carrière de Borges. Dans les années 1920, le jeune Borges et ses amis (avant-gardistes) maintenaient une relation contradictoire avec le « maître » Lugones : recherchant éventuellement son appui, ils lui rendaient visite⁹, mais en désaccord sur des questions esthétiques, le rôle et la nécessité de la rime, par exemple, il leur arrivait également de se montrer acerbes à l'encontre de cette figure moderniste¹⁰. Les jugements de Borges sur Lugones ont donc varié mais, déjà en 1937, l'essai « Las nuevas generaciones literarias » (publié dans *El hogar*) était élogieux¹¹, tout comme l'année suivante, la note nécrologique parue dans *Sur*¹². En 1955, Borges consacre à Lugones un livre cosigné par Betina Edelberg. Autrement dit, Borges, déjà mûr (il a 60 ans) répète ou rejoue une scène de sa jeunesse, ce qui justifie la « nostalgie ».

Dédier *El hacedor* à Lugones confirme une évolution esthétique de Borges, qui s'il s'est éloigné depuis longtemps des mouvements avant-gardistes, revient avec ce recueil à la poésie, genre de prédilection de sa jeunesse. Lugones apparaît donc comme une figure du passé liée à la première étape de la carrière de Borges en même temps que ce dédicataire fonctionne, dans une certaine mesure, comme une sorte « d'inspirateur idéal »¹³. En effet, le (pas si nouveau) credo esthétique ne laisse aucun doute : les textes en vers de ce recueil suivent des formes

⁹ D'après Emir Rodríguez Monegal, Borges avait « coutume d'aller offrir ses livres à Lugones, qui le remerciait toujours, et n'en disait jamais un mot » (E. Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges biographie littéraire*, Paris, NRF-Gallimard, 1983, p. 231). On en a la preuve dans une lettre adressée à Suredda, datée de Buenos Aires, 29 mars 1922 : « Antiayer le llevamos unos ejemplares de Prisma (1 y 2) a don Leopoldo Lugones, el mayor taita literario de aquí. Don Leopoldo [...] se manifestó asaz entusiasmado con Prisma, aplaudió la idea de una revista mural, encontró muy bueno tu poema "Angustia" [...] opinó ... » (J. L. Borges, *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramovicz y Jacobo Suredda (1919-1928)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de lectores - Emecé, 1999, p. 214-215).

¹⁰ Voir le parodique « Romancillo, cuasi romance del « roman-cero » a la izquierda », signé Mar-Bor-Vall-Men, publié dans la revue *Martín Fierro* du 8 juillet 1926. Repris dans J. L. Borges, *Textos recobrados 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 246-247.

¹¹ Ensuite incorporé à l'ouvrage sur Lugones.

¹² Publiée en février 1938 ; on en trouve une traduction dans J. L. Borges, *Oeuvres complètes*, Paris, NRF-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, II, 1999, p. 1006-1008.

¹³ G. Genette, *op. cit.*, p.127.

traditionnelles (davantage même que ne le feront ceux des recueils qui suivront), avec en particulier un usage prépondérant de la rime¹⁴. Borges revendiquera bientôt explicitement le modernisme dans différents prologues de recueils poétiques (avec, en premier, celui de *El otro, el mismo*, en 1964).

Dans le premier paragraphe, Borges va à la rencontre de Lugones dans l'espace référentiel d'une bibliothèque publique. Dans le second paragraphe apparaissent deux toponymes urbains pour situer la bibliothèque et grâce auxquels on identifie facilement Buenos Aires. En fait, la calle Méjico était l'adresse de la Biblioteca Nacional, dont Borges fut directeur, tandis que la calle Rodriguez Peña (au numéro 935) était celle de la Biblioteca Nacional de Maestros (ou du Consejo Superior de Educación), dont Lugones fut directeur de 1915 jusqu'à sa mort¹⁵. Borges se met donc en scène, dans son bureau de la Biblioteca Nacional, rêvant qu'il se rend à une autre bibliothèque pour y rencontrer Lugones et lui présenter le livre *El hacedor*. Dans un premier temps, on peut donc affirmer que l'espace référentiel pourrait être réel et que seule la chronologie est imaginaire. Même si elle renvoie à des éléments biographiques importants, cette localisation relève d'une mise en scène symbolique. Il y a là une conception sérieuse, érudite de la littérature : la bibliothèque à laquelle elle est associée est un espace d'étude, qui contient la tradition et assure le lien avec elle, et un espace de recueillement, en retrait de l'agitation mondaine (« los rumores de la plaza quedan atrás »), qui a quelque chose de presque religieux. La littérature apparaît dans ce texte à la fois comme objet et espace contenant : la présentation du livre a lieu dans le conservatoire des livres et les personnages eux-mêmes sont décrits à partir de bribes de souvenirs littéraires. La description de l'approche du personnage Borges s'apparente à un explicite cheminement rhétorique où livres et lecteurs sont autant de métonymies de la littérature, d'autant que leur description s'appuie sur des citations littéraires amenées à titre d'exemple de figure rhétorique. Nous sommes à la frontière d'une allégorie qui ferait parvenir au maître en littérature par la littérature elle-même (d'hypallage en hypallage), bien entendu. La rencontre a lieu, en fait, dans le temps et l'espace « libéré » du rêve où, comme dans celui de la mémoire, le passé est toujours vivant et malléable.

La note nécrologique faisait honneur au Lugones styliste : « l'essentiel chez Lugones, c'était la forme. Ses raisons n'avaient presque jamais raison ; ses adjectifs et ses métaphores,

¹⁴ Sur les 24 poèmes seuls cinq ne sont pas rimés : trois sont composés d'hendécasyllabes blancs et deux sont en vers libres. Les autres sont des séries de quatrains hendécasyllabes et des sonnets élisabéthains.

¹⁵ www.bnm.me.gov.ar/s/institucional/historia

presque toujours »¹⁶. Trente-deux ans plus tard, Borges va prouver que sa rhétorique peut « faire raison » et le texte dédicatoire consacre une partie de sa réflexion aux adjectifs, à travers la figure de l'hypallage, dont le narrateur donne trois exemples : une de Milton (« lámparas estudiosas »¹⁷), une de Lugones (« árido camello »¹⁸) et une double de Virgile (« ibant obscuri [...] »¹⁹). Auparavant il en a déjà commis une (« rostros momentáneos ») sans la signaler, mais qui confirme le caractère « magique » du lieu, où aucun élément n'est dans son rôle naturel : les visages ont une existence fugace (leur autonomie rappelle le sourire du chat dans *Alice au pays des merveilles*), les lampes étudient, les livres gravitent... L'état des lecteurs, qualifié de « lúcido sueño » est un oxymore mais en même temps constitue une autre hypallage : le rêveur applique son statut aux personnages qui peuplent son rêve et la « lucidité » est bien plutôt celle du rêveur réveillé et rapportant son rêve, tout comme celle des lampes (au sens étymologique de « lumineux »). Il y a donc une double hypallage comme dans l'exemple de Virgile (puisque « estudioso » appliqué aux lampes convient sémantiquement aux lecteurs et « lúcido », appliqué aux lecteurs, aux lampes).

Le caractère onirique est accentuée par les notations de sensations physiques qu'affirme ressentir le rêveur et qu'il applique au temps, traité comme un animal empaillé d'un monde merveilleux (« disecado y conservado mágicamente »). On pourrait interpréter ce syntagme encore comme une hypallage : la naturalisation qui s'applique habituellement à des animaux (pourquoi pas des hommes, qui ferait de cette bibliothèque une sorte de musée de cire ?) l'est ici à une abstraction (support abstrait de leur existence). Encore plus que les autres, celle-ci produit donc une permutation de catégories (animal / abstrait), qui ne sera pas la seule au long du texte.

Cependant Borges a aussi pris soin de produire un texte qui s'apparente le plus possible au récit de rêve, autrement dit le rêve n'est pas un prétexte esthétique (qui servirait à justifier l'impossible, à dépasser ou à éviter la catégorie du fantastique), mais bien un procédé pour l'élaboration d'un texte soumis à un dispositif relativement complexe, et jalonné de symboles ; nous postulons que les citations en sont un des éléments. Remarquons qu'elles

¹⁶ J.L. Borges, *Oeuvres complètes, op. cit.*, la Pléiade, II, p. 1007.

¹⁷ L'hypallage provient du passage :

Behold now this vast city; a city of refuge, the mansion house of liberty, encompassed and surrounded with his protection; the shop of war hath not there more anvils and hammers waking, to fashion out the plates and instruments of armed justice in defence of beleaguered truth, than there be pens and hands there, sitting by their studious lamps, musing, searching, revolving new notions. (John Milton, *Areopagitica: A Speech for the Liberty of Unlicensed Printing*, Londres, Macmillan and Co, 1949, p. 40).

¹⁸ L'hypallage provient du poème « Luna marina » du *Lunario sentimental*.

¹⁹ Virgile, *Enéide*, livre VI, v. 268.

sont à la fois relativement nombreuses et que la citation latine, qui barre typographiquement le texte, en est ainsi l'élément le plus saillant visuellement.

La citation de l'*Énéide* est amenée sous prétexte de rhétorique, mais il convient d'observer qu'elle renvoie au passage où le héros troyen descend aux enfers pour y revoir son père, ou plutôt l'ombre de celui-ci²⁰. Tout comme nous avons déjà vu à l'œuvre un mimétisme rhétorique avec la double hypallage sur les adjectifs *lúcido* et *estudioso*, de même à l'instar d'Énée, le rêveur irait à la rencontre d'un père. Pour confirmer cette hypothèse tirée du système citationnel, il y a tout d'abord l'affection pudique (réelle ou désirée a posteriori ?) qu'exprime la litote (?) « Ud no me malquería ». Mais c'est aussi à titre chronologique que Lugones pouvait faire figure de père puisque lui et le père de Borges naquirent la même année (1874) et moururent la même année (1938), à quelques jours d'intervalle. Ces éléments confirment la recherche d'une filiation littéraire. Cependant, l'approbation de Lugones est timide, marquée par la parcimonie (« lee con aprobación algún verso »), peut-être pour convenir à une certaine (fausse) modestie, retenue.

La rencontre (c'est-à-dire l'échange entre les deux hommes au sens strict) des deux hommes n'est que très sommairement évoquée, et la scène est fugace puisqu'elle disparaît rapidement avec la comparaison « como el agua en el agua » qui dissout / dilue le rêve dans la réalité tout en les identifiant matériellement, mais aussi du coup l'incorporant à la réalité. Cette comparaison introduit aussi un élément symbolique riche de significations, l'eau, qui est récurrente dans les rêves (en général) et qui surtout ici apparaît après une première mention indirecte de la lune avec le titre du *Lunario sentimental* et de la lumière faible des lampes éclairant les tables des lecteurs. La combinaison de ces éléments nous transporte hors des bibliothèques, dans un climat nocturne et magique, renforcé par un vocabulaire cosmique qui apparaît au début et à la fin du texte : les groupes nominaux « la gravitación de los libros » et « un orbe de símbolos » font des livres des corps célestes (avec une Bibliothèque univers, peuplée de bibliothécaires et de lecteurs -remarquez la majuscule de la première occurrence comme c'est le cas dans « La Biblioteca de Babel ») et du monde après la mort, une sorte de ciel platonicien (fait de livres peut-être, de langage en tout cas). Le texte est donc baigné dans cette luminosité laiteuse de la lune se reflétant sur l'eau, en même temps qu'il a plongé (indirectement avec la citation du vers de l'*Énéide*) dans l'obscurité des enfers et la nuit solitaire d'Énée et ses compagnons. Curieusement la citation de Lugones contient l'adjectif « aride », mais son cotexte d'origine contient également l'adjectif « obscur » : « Y el corazón

²⁰ Comme Énée en a fait la demande expresse aux vers 106-109 du livre VI.

marcha con su pena obscura / Como el árido camello con su carga »²¹. On y retrouve l'idée de cheminement dans l'obscurité contenue dans le vers de Virgile, et l'affect enfoui (comme faisant partie du texte non cité) qui émerge dans la litote (« Usted no me malquería »). Nous avons donc une double tension entre ombre et lumière, d'une part, et eau et aridité, d'autre part, mais aussi entre explicite et occulté ou présent et absent (le cotexte des citations), qui charge ce texte bien au-delà de la rencontre de courtoisie et, dans l'ordre esthétique, au-delà de la quête de « l'inspirateur idéal ». D'abord, elle transcrit bien au plan symbolique (peut-être inconsciemment), la complexité et la contradiction de la relation entre les deux écrivains et l'approbation rétive de Lugones est déjà inscrite dans ce jeu des éléments, tout comme peut-être une lutte sourde entre un fantôme et un vivant. C'est peut-être aussi ce qu'annonçait l'oxymore « lúcido sueño » pour dire en même temps l'impossibilité de la situation (rencontre d'un mort et d'un vivant). L'association d'éléments symboliques que propose ce texte n'est pas originale et elle fait l'objet de longs développements de la part de Gaston Bachelard dans *L'Eau et les rêves* :

Pour certains rêveurs, l'eau est le cosmos de la mort. L'eau communique avec toutes les puissances de la nuit et de la mort. L'ophélisation est alors substantielle, l'eau est nocturne. Près d'elle tout incline à la mort. Ainsi pour Paracelse, la lune imprègne la substance de l'eau d'une influence délétère. L'eau longtemps exposée aux rayons lunaires reste une eau empoisonnée. Ces images matérielles, [...] sont encore vivantes dans les rêveries poétiques aujourd'hui. « La lune donne à tous ceux qu'elle influence le goût de l'eau du Styx », dit Victor-Emile Michelet²². On ne guérit jamais d'avoir rêvé près d'une eau dormante...²³

Remarquons que l'eau apparaît également dans une structure d'inclusion du même dans le même, que l'on retrouve dans le fait de rêver d'une bibliothèque dans une bibliothèque, de relater un rêve dans lequel on se souvient qu'on s'est déjà souvenu, et dans lequel les rêves rêvent. L'effet de vertige typique de Borges, en l'espèce, revient à reprendre le thème de « la vie est un songe », ou un cauchemar. Si on veut bien se souvenir que Lugones s'est suicidé dans un environnement aquatique, sur une des îles du Tigre du Río de la Plata (mais pas en se noyant comme Ophélie), « como el agua en el agua » peut se lire donc « comme l'eau du Styx dans le fleuve du temps et dans l'eau de Léthé », fleuve de l'oubli qui se chargera d'abolir les chronologies. L'eau est bien celle de la mort du prédécesseur Lugones (par connotation

²¹ « Luna marina » in L. Lugones, *Lunario sentimental*, Madrid, Cátedra, 1994.

²² *Figures d'évocateurs*, 1913, p. 41.

²³ G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 123.

géographique) autant que celle de la re-naissance de Borges à la poésie, mais aussi celle de la naissance du nouvel écrivain national (symbole du baptême). En effet, ce qu'effectue Borges dans ce texte consiste à forcer l'approbation de celui qu'il a lui-même désigné comme précurseur (« ha reconocido su propia voz ») et qui fut le grand écrivain et intellectuel argentin de la première moitié du XX^e siècle : il en fait ici une figure tutélaire pour, en fait, régler une succession, d'autant plus naturelle qu'il en a également fait une figure du père. Le rêve est donc, d'une part, un dispositif esthétique qui sert, en tant que tel, à qualifier indirectement l'activité littéraire comme la part sombre et magique de l'activité humaine, placée sous le signe d'une lune maléfique, la lune étant bien souvent le symbole de l'activité poétique chez Borges ; mais, d'autre part, c'est aussi un dispositif tactique dans une stratégie d'ensemble que constitue le recueil *El hacedor* et qui consiste (rien que cela !) à faire de Borges le poète par excellence (« el hacedor ») et la réincarnation d'Homère²⁴. Pour récapituler, le contenu de cette épître consiste à :

Imaginer une rencontre posthume

Inventer un comportement favorable du mort ressuscité

Nier l'importance de la chronologie, ce qui du coup, accrédite l'ensemble (le reste de la situation n'ayant rien d'extravagant).

Les considérations métaphysiques ont pour fonction d'avaliser une mystification. On remarquera que c'est le mécanisme des faux historiques (mêler le faux au vraisemblable), à cela près que le texte se signale comme tel. Rien d'étonnant dans un recueil qui finit par l'appendice « Museo » constitué d'apocryphes. Si l'eau est chez Borges très souvent le fleuve d'Héraclite qui coule inexorablement, il n'en va pas de même ici et ce symbole du temps a, au contraire, pour fonction de brouiller les pistes (chronologiques) par dilution. Finalement, ce discours poétique (à la fois métaphorique et métaphysique) sert une fin pragmatique et la scène repose entièrement sur un échange : au don du livre correspond le contre-don de l'approbation et la rencontre est un acte d'adoubement par un mort. Si les visites à Lugones des jeunes avant-gardistes avaient pour but de se frayer un chemin au sein du champ littéraire argentin, il s'agit maintenant d'en prendre la tête, au moment où décolle la carrière internationale de Borges. La consécration s'assoit à la fois sur un discours faisant une place de choix à la rhétorique (au sens restreint et facilement repérable) et sur un trépied culturel constitué de la tradition nationale argentine (Lugones, figure du modernisme, premier grand

²⁴ C. Larrue, « Apuntes para el concepto de autor en los poemarios de Borges » in Julio Premat (ed.), *Figures d'auteur Figuras de autor*, Cahiers de LLRI.CO. num. 1, Université de Paris 8 Vincennes-Saint Denis, p. 171-182.

mouvement littéraire authentiquement américain, étant lui-même l'artisan de la canonisation du *Martín Fierro* avec *El payador*), la littérature anglaise (dont Borges vantait la richesse et la variété, et qui fait office de caution cosmopolite) et la littérature latine (qui apporte la touche élitiste et la profondeur temporelle). Pour cela, Borges évoque une descente aux enfers, la rencontre avec un mort et sa propre mort ! Il réalise un chassé-croisé des existences, à l'image de la double hypallage virgilienne dont le cotexte d'origine renvoyait au séjour d'un vivant parmi les morts : Borges fait revivre un mort et s'imagine lui-même mort, pour mieux saisir sa place au panthéon national. L'hypallage serait donc, au-delà du motif de la figure fétiche, une clef interprétative de ce texte. Cette rencontre réunit deux catégories typiquement borgésiennes, celle de la rencontre avec le double (ici avec la figure dupliquée du grand écrivain national, dont les deux représentants ont la même voix, et dont l'eau pourrait être le miroir) et de la rencontre dans la mort. La prégnance d'une isotopie mortuaire contribue fortement au mystère de ce court texte ; si celui-ci est (peut-être) un simulacre d'immortalité promise au poète, la mort semble aussi être un ingrédient majeur dans une opération magique que réalise le texte-rêve par sa seule existence.

Christophe LARRUE, Université Jean Monnet Saint Étienne

« À la rencontre d'un mort : une lecture de « A Leopoldo Lugones » de Jorge Luis Borges »
in MEUNIER, Philippe, SOUBEYROUX, Jacques (dir.), *Stratégies de l'encuentro et du desencuentro dans les textes hispaniques*, Actes du colloque des 8, 9 et 10 juin 2006, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 341-348