

Teodelina Villar

Touria Oulehri

Teodelina Villar est un des rares personnages féminins de Borges. Présente dans “Le Zahir”, son histoire est entamée par une information lapidaire: “Le 6 juin, Teodelina Villar mourut.” Pourquoi cette histoire commence-t-elle par la fin? Peut-être aurait-elle pu débiter par le jour de naissance de Teodelina? Son dernier jour est le premier et le premier est le dernier.

Aucune description physique de Teodelina ne vient éclairer le lecteur sur l’allure de cette femme. Nous ignorons si elle est blonde ou brune, petite ou grande, grosse ou mince, ni quel âge elle a au moment de son décès. En apparence seulement car en réalité le patronyme et le prénom du personnage sont, sur le plan sémantique, intensément chargés. En effet, Teodelina est un prénom composé du radical “Teo”, qui signifie Dieu, en espagnol, de la préposition “de” marquant l’appartenance, mais aussi la sujétion envers une foi, et du prénom “Lina”. Ce prénom, multiculturel, est le plus pesant, sémantiquement parlant. Il est cité dans le Coran, à la sourate 59, celle d’*Al Hachr (L’Exode)*, verset 5. Il désigne un jeune palmier donnant des dattes tendres, au paradis. Il signifie également, dans

la langue arabe, une personne “douce et svelte”. En chinois, Lina signifie “beauté précieuse” et en grec “messenger”. En latin, *linum* réfère au lin mais il est souvent le diminutif d’un autre prénom, comme Angelina, Carolina ou autre. Le personnage porte en lui-même la lourde charge sémantique des grands dogmes humains sans en désigner aucun en particulier.

Tous ces sens positifs sont contrebalancés par le patronyme Villar. On peut y voir le radical “vill”(e) que l’on retrouve dans vilénie pour désigner une infamie, une abjection, ou dans vile, adjectif référant à une personne qui a des sentiments laids et bas. Teodelina symbolise l’élan vers Dieu mais aussi la chute dans les profondeurs de la terre tel le Zahir défini, entre autres, comme “le fond d’un puits” dans le “ghetto de Tétouan” (“Le Zahir” 130). L’idée d’une excavation, d’une cavité dans les entrailles de la terre unie à la référence historique du ghetto est une métaphore de l’obscurité morale, du gouffre idéologique qui unit, un temps, Tétouan au peuple juif. Le lien entre puits, ghetto et Tétouan pourrait également faire référence aux accusations, non prouvées, d’empoisonnement des points d’eau utilisés par des Juifs. Évidemment rien, ici, ne permet d’évoquer pareille hypothèse, il reste toutefois l’idée d’une allusion directe aux conditions de vie des Juifs, longtemps parqués dans des quartiers joutant, en général, le palais royal. Dans son identité sociale le personnage figure la majesté de la perfection et la bassesse de l’ignominie.

Entière, sans demi-mesure, passionnée et idéaliste, Teodelina fut, dans sa jeunesse, une célébrité car son *effigie* occupait massivement les Unes des revues mondaines. Le personnage-narrateur-auteur Borges estime qu’elle n’était considérée comme jolie que grâce à “la pléthore” de “ses effigies”. Il laisse entendre que d’une part elle n’était pas forcément belle et d’autre part qu’il est un témoin essentiel de cette histoire. Le mot “effigie” désigne la représentation du visage d’une personne sur une monnaie ou une médaille. L’allusion à la monnaie introduit directement la référence au Zahir et le visage est une synecdoque, la partie pour le tout. L’image du visage vulgarise le personnage et le met à la disposition de tout un chacun. Le terme “effigie” introduit une dimension commerciale et fiduciaire à un portrait privé qui, du même coup, acquiert de nouvelles valeurs. Seulement le terme péjoratif “pléthore” dévalorise, par l’excès sous-entendu de foisonnement et de prolifération, le coût de ce portrait qui devient, comme le Zahir, “une monnaie courante”. L’allusion à l’inflation monétaire, déjà présente dans la date de

1929, et reprise avec celle de 1930, évoque la grande crise économique qui toucha les États-Unis avant de se propager, comme une épidémie, à l'Europe et aux grandes places financières. Tout cela est à peine suggéré, à peine dit, avec une grande économie de mots et une surabondance d'idées.

Sur un autre plan l'effigie construit, redéfinit, l'image réelle du visage. Cette représentation artificielle est trompeuse puisqu'elle donne à voir, comme vraie, une fiction. L'effigie est une réécriture de la réalité. Teodelina Villar fabrique elle-même une illusion de visage que les revues reproduisent et transmettent aux lecteurs. Elle est en quête d'une image idéale d'elle-même. Cependant, Borges apporte une précision capitale: "Teodelina Villar se souciait moins de beauté que de perfection" ("Le Zahir" 132). Mettre en équation une valeur morale, "la perfection", et une approche esthétique du corps, "la beauté", équivaut à donner à la recherche du personnage un objectif vertueux, ou même mystique. D'ailleurs Borges rapproche cette quête du dogme des Hébreux et des Chinois en disant: "Analogie, mais plus minutieuse, était la rigueur que Teodelina Villar exigeait d'elle-même" (132). Le parallélisme syntaxique entre deux comparatifs, l'un exprimant l'infériorité: "moins... que" et l'autre la supériorité: "plus... que" intensifie l'idée d'une rigueur morale personnelle passionnée. Teodelina Villar est plus sévère envers elle-même que le plus extrémiste des Hébreux, ou des Chinois. Borges ajoute: "Elle cherchait, comme l'adepte de Confucius ou le Talmudiste, la correction irréprochable de chaque acte" (132). L'attention que porte Teodelina à la perfection, la minutie de ses actes, définit une exigence morale dont les préceptes ne sont énoncés par aucun texte religieux, ni par aucun prophète. Elle reprend à son compte les doctrines des deux religions. Le narrateur confirme que "sa tâche était plus admirable et plus rude, parce que les normes de son credo n'étaient pas éternelles, mais se pliaient aux avatars de Paris ou de Hollywood" (132). Le choc sémantique entre "éternelles" et "avatars", entre ce qui est pérenne, immuable et ce qui est soumis à des transformations perpétuelles, exprime bien tout le tragique des exigences de cette femme. Elle est à la fois le sujet adorant et l'objet adoré, elle est Dieu et la croyante, elle édicte des règles et s'applique à les respecter rigoureusement, se menaçant de châtiments plus sévères que ceux définis par la Bible ou par Confucius. D'ailleurs Borges utilise le même lexique religieux pour définir aussi bien la foi de Teodelina que celle des Chinois ou des Hébreux. Il laisse entendre que respecter une

foi dont les préceptes ont été définis par un dieu, ou un prophète, dégage la responsabilité du croyant qui n'a qu'une seule obligation: les honorer. Or Teodelina, en étant à la fois celle qui édicte et celle qui croit, transcende l'humain et se rapproche du divin. La surenchère lexicale du mot "orthodoxe" est suspecte comme toute exagération: "Teodelina Villar se montrait dans des lieux orthodoxes, à l'heure orthodoxe, avec des attributs orthodoxes, une froideur orthodoxe" (132). Cette inflation reprend l'idée d'une "pléthore", d'une réplétion qui dévalorise la quête existentielle de Teodelina. Jouant sur les champs lexicaux et sémantiques mystiques, Borges accorde à son personnage tous les attributs du possédé, de l'obsédé, de l'errant.

Reste à définir le crédo de Teodelina: "la froideur, les attributs, l'heure et les lieux s'effaçaient tout aussitôt et devaient servir [...] à définir le snobisme" (132). Voilà donc la religion de Teodelina: le snobisme. On aurait pu dire, en utilisant le lexique moderne, que c'est une "fashion-victim" puisque Teodelina est en quête d'absolu à travers ce qui symbolise l'éphémère par excellence, la mode. "Elle se souciait moins de beauté que de perfection" et tout en elle cherchait "à définir le snobisme" (132). La religion de Teodelina est une fausse religion, une monnaie sans valeur, puisque le snob est celui qui n'a pas de noblesse. *Sine nobilitate*, sans noblesse, telle est la racine étymologique latine du mot "snob". Fidèle, assidue, attentive, constante et sincère, comme une femme pieuse, une croyante talmudiste ou une adepte de Confucius, Teodelina doute, et vit dans l'incertitude. "Elle essayait constamment des métamorphoses, comme pour se fuir elle-même" (133). C'est sur son corps que Teodelina applique les préceptes de sa foi, or son corps est justement le symbole de l'avatar, de ce qui n'a aucune forme fixe, pire, elle ne ressent aucune satisfaction à se regarder: "la couleur de ses cheveux et les formes de sa coiffure avaient la réputation bien établie d'instabilité" (133).

L'instabilité physique et psychologique mènent à l'insatiabilité intellectuelle: "Elle cherchait l'absolu, comme Flaubert, mais l'absolu dans le momentané" (132). Cette phrase, cruelle, constitue l'acmé du passage consacré à Teodelina Villar. Cette femme cherche le vrai dans la mode, le vrai dans le faux, le matériel dans l'illusoire, là où tout n'est qu'apparence. La comparaison avec Flaubert, le grand écrivain avide de perfection littéraire, choque au premier abord. Puis on comprend que le désir de Teodelina est plus difficile à satisfaire que celui de Flaubert puisque la quête de l'écrivain

aboutit à l'immortalité, alors que celle du personnage le mène au culte du corps, au culte de l'éphémère. Le narrateur, en établissant un parallèle entre cette femme, avide de perfection physique et sociale, et Flaubert, passionné de littérature, sauve Teodelina du gouffre qui risque de l'engloutir. En effet, si elle échoue à réaliser son œuvre en tant qu'auteur, de son vivant, un autre auteur témoignera de sa réussite, le jour de sa mort. Si la littérature est une religion, un engagement, un absolu pour Flaubert, l'exigence morale est la même pour Teodelina. L'immortalité est la victoire contre la mort, contre l'anéantissement du corps et de l'esprit et Teodelina, morte, remporte ce combat. Elle réalise son rêve d'absolu dans la mort même. Elle est l'avers de Flaubert.

“Dans les veillées funèbres, le progrès de la corruption fait en sorte que le mort recouvre ses visages antérieurs” (134). La récupération, post mortem, de ce qui a constitué une obsession pour le vivant, recouvrer son visage d'antan, son visage de jeunesse, celui que le temps n'avait pas encore corrompu mais qu'il détruira progressivement, est une immense victoire sur le temps, et sur la mort. En effet Borges dit: “À un certain moment de la confuse nuit du 6, Teodelina Villar fut magiquement ce qu'elle a été il y a vingt ans” (134). Le désordre lié à la magie réussit à nier le temps. Le témoignage du narrateur transfigure le faux en vrai, la fiction en réalité. Le passé simple exprime l'idée que cette réalisation est inscrite dans le temps même si elle ne dura qu'une nuit, mais une nuit peut durer une éternité...

Borges ajoute: “aucune version de ce visage qui m'a tant inquiété ne sera aussi digne de mémoire que celle-ci; il faut que ce soit la dernière puisqu'elle aurait pu être la première” (134). C'est ainsi que le cercle se ferme. La date du décès, qui ouvre le récit consacré à Teodelina, aurait pu être la dernière, mais elle est la première, comme l'image du visage, immortalisée par le regard du narrateur et métaphorisée par l'image du cercle et de la pièce de monnaie. Ce désir, qui exprime toute la vanité de la quête de Teodelina, mais aussi celle de Borges, du lecteur et de tous les humains, couronne également l'idée d'un triomphe sur le temps, d'un renversement des valeurs au profit de l'humain.

“Je la laissai rigide parmi les fleurs, son dédain parfait par la mort” (134). Si la vie de Teodelina a été corrompue par sa passion pour le snobisme, sa mort rachète son ardent désir d'absolu. Le corps, dont les métamorphoses étaient constantes, se fige et perpétue l'attitude “orthodoxe” de Teodelina

tandis que l'insolence et la morgue du visage expriment la victoire morale sur la matière. La perfection de l'effigie, tant souhaitée du vivant du personnage, est obtenue par sa mort et le laps de temps, très court, qui précède l'anéantissement, dure une éternité, dure autant de temps que durera la littérature.

Métaphoriquement, la figure stylistique de l'oxymore, ou oxymoron, définie par Borges comme l'application à un mot "d'une épithète qui semble le contredire" (134), est la première image qui vient en tête du narrateur, juste après ses ultimes adieux à Teodelina. L'oxymoron repose tout entier sur l'opposition entre la mort et la vie. La vie corrompt, la mort répare, toutes les deux dans un effrayant rapport au temps et si le mot Zahir, qui revient comme une obsession tout au long du texte, semble absent dans ce passage, il ne l'est sûrement pas puisqu'il désigne, selon Borges, ce qui est "notoire, visible" et qu'en arabe il signifie "ce qui frappe le regard, ce qui est éclatant de beauté".

L'histoire de Teodelina est la première illustration de la quête du Zahir. Reprenant un des sens du mot Zahir, en arabe, qui désigne une fleur, Borges se réfère au grand poète anglais de l'ère victorienne, Alfred Tennyson: «Tennyson a dit que si nous pouvions comprendre une seule fleur nous saurions qui nous sommes et ce qu'est le monde. Il a peut-être voulu dire que le monde visible nous est donné tout entier en chaque représentation" (143). L'incertitude quant au sens des paroles de Tennyson traduit la foi de Borges, une foi profondément humaniste, qui croit en l'homme et en ses capacités d'interprétation du monde. L'évocation des Hébreux, des adeptes de Confucius, des Chrétiens ou encore des Musulmans, montre une multiplicité de dogmes tandis que la foi en le Zahir est unique et les représente tous. Il s'agit de comprendre le monde qui nous entoure en surmontant les écueils du doute, de la folie, pour atteindre "la déchirure du voile" (144) car, dit Borges: "l'homme est un microcosme, un miroir symbolique de l'univers" (143).

Touria Oulehri

École Normale Supérieure, Meknès

ŒUVRE CITÉE

Borges, Jorge Luis. *L'Aleph*. Paris: Gallimard, 2017.