

DOMINIQUE CORPELET

Une histoire baroque, par Borges

Jorge Luis Borges fait souvent des bas-fonds le théâtre de ses récits. Cependant, sous sa plume, le mot n'apparaît pas : s'il parle parfois de « bas quartiers¹ », c'est plutôt le signifiant d'infamie qu'il convoque jusqu'à en faire le titre de son premier recueil de contes, *Histoire universelle de l'infamie*. Du latin *infamis*, « sans renommée », l'infâme, refoulé aux marges de la société, est cet être déchu dont la réputation est entachée, marqué du vil et du déshonneur.

Borges met ici en scène une galerie de héros, insignifiants ou remarquables², tous infâmes : Lazarus Morell soutire de l'argent aux esclaves en promesse de leur liberté ; Tom Castro usurpe l'état civil d'un disparu ; la Veuve Ching commande à une armée de pirates ; Monk Eastman règne sur un empire du crime, « un empire scélérat³ » ; Kotsuké No Suké enfreint le code séculaire du cérémonial ; Billy the Kid, sorti des cloaques de New York, collectionne les meurtres. Sans oublier la figure la plus argentine, le héros de « L'homme au coin du mur rose », un *compadrito* typique du sordide Palermo, ce faubourg de Buenos Aires où Borges a passé son enfance et qui, au début du XX^e siècle, accueille les miséreux. Ce « Palermo de truands – que l'on appelait les *compadritos* – fameux

* Dominique Corpelet est psychanalyste, membre de l'École de la Cause freudienne.

1. Borges J. L., *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2010, p. 310.

2. Cf. *ibid.*, p. 324.

3. *Ibid.*, p. 323.

pour leurs rixes au couteau⁴ », Borges ne l'a connu que de loin, ses parents ayant mis un soin particulier à l'en tenir à l'écart : « J'ai longtemps cru que j'avais grandi dans un faubourg de Buenos Aires, un faubourg aux rues hasardeuses, ouvertes sur de visibles couchants. À vrai dire j'ai grandi dans un jardin, derrière une grille à fers de lance, et dans une bibliothèque aux livres anglais illimités. Le Palermo du couteau et de la guitare rôdait (m'assurait-on) au coin des rues⁵ ». Ce monde de truands, pourtant si proche, était donc pour Borges nimbé de mystère. C'est par la littérature que l'écrivain goûtera à cet univers capable de donner à ses nuits « d'agréables terreurs⁶ ». Borges ne cache pas sa fascination pour les bas-fonds : « Que se passe-t-il pendant ce temps-là, de l'autre côté de la grille à fers de lance ? Quels destins vernaculaires et violents s'accomplirent, à quelques pas de moi, dans l'*almacén*⁷ louche ou l'inquiétant terrain vague⁸ ? »

L'Histoire universelle de l'infamie est faite d'histoires « mi-copiées, mi-inventées⁹ ». Pour la composer, l'écrivain puise, en les transformant, aux sources savantes, l'*Encyclopaedia Britannica*, *The Gangs of New York* de Asbury et *The History of Piracy* de Gosse, entre autres. C'est tout un peuple de canailles, maquerelles et souteneurs, voleurs, empoisonneurs, scélérats, usurpateurs et traîtres qu'il fait évoluer sur une scène de maisons de jeu, lupanars, tavernes, taudis, tripots, souterrains, labyrinthes de cloaques nauséabondes, terrains vagues, coins de rue défoncés, *saloons* et autres lieux de perdition. Borges privilégie le pittoresque et l'extravagance. De ce monde de proscrits, on ne trouvera ici aucune lecture sociale ni morale. Le propos est exclusivement littéraire, son objet, l'univers *des* infâmes. On cherchera en vain une définition de l'infamie. Tout au plus en aura-t-on des exemples avec ces « héros saturés de fumée, de tabac et d'alcool, [...] tous plus ou

4. Borges J. L., *Livre de préfaces*. Suivi de *Essai d'autobiographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 270.

5. Borges J. L., *Œuvres complètes*, op. cit., p. 99.

6. *Ibid.*

7. L'*almacén* désigne une épicerie.

8. Borges J. L., *Œuvres complètes*, op. cit., p. 99.

9. Borges J. L., *Enquêtes*. Suivi de *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1967, p. 318.

moins atteints de maladies honteuses, de caries, d'affections des voies respiratoires ou du rein¹⁰ ». L'infamie selon Borges se loge dans l'oxymore : atroce rédempteur, incomparable canaille, canailles grisonnantes, criminels favorisés du sort¹¹. L'infamie, « mot éclatant¹² », devient un motif poétique qui vire au burlesque, objet peu sérieux d'une histoire universelle. Mais à quel universel ces portraits d'infâmes renvoient-ils ? Prenons comme boussole cette idée de Borges que « Peut-être l'histoire universelle n'est-elle que l'histoire de quelques métaphores.¹³ » De quoi l'infamie serait-elle la métaphore ?

Borges évoque en prologue le style baroque de ses récits : « Le titre excessif de ces pages proclame dès l'abord leur nature baroque¹⁴ ». Pourquoi, à l'heure d'évoquer l'infamie, Borges recourt-il au baroque ? L'origine portugaise du mot (*barroca* désigne une perle de forme irrégulière¹⁵) situe le baroque du côté de ce qui contrevient à la bonne forme. À partir du XVIII^e, le terme désigne l'insolite et le bizarre, l'extravagant, voire le grotesque. Il désignera ensuite un style architectural et décoratif aux antipodes des normes classiques de la Renaissance. Dans une perspective synchronique, le baroque désigne un style aux caractéristiques propres, une « catégorie esthétique fondamentale¹⁶ ». L'essayiste Eugenio d'Ors y voit une constante de la culture qui alterne avec le classique. Il définit le baroque comme un « grand agitateur de formes “qui s'envolent”¹⁷ ». Le baroque a une « prédilection morphologique pour l'envolée¹⁸ », le pittoresque, la profondeur et le dynamisme, les schémas multipolaires¹⁹ et les mouvements contradictoires : « Partout où nous trouvons réunies dans un seul geste plusieurs intentions contradictoires, le résultat stylistique appartient à la

10. Borges J. L., *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 324.

11. Cf. *ibid.*, p. 303-305.

12. *Ibid.*, p. 319.

13. *Ibid.*, p. 676.

14. *Ibid.*, p. 301.

15. Cf. Dubois C.-G., *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*, Paris, Eurédit, 2011, p. 14-15.

16. Marino A., « Essai d'une définition de la notion de “baroque littéraire” », *Baroque*, n° 6, 1973, disponible sur internet.

17. D'Ors E., *Du baroque*, Paris, Gallimard, 1935, p. 83.

18. *Ibid.*, p. 105.

19. Cf. *ibid.*, p. 110.

catégorie du Baroque.²⁰ » Si l'objet classique se fonde sur la symétrie et la centration, l'objet baroque, comme attiré par un point extérieur à lui-même, préfère l'ellipse et les formes décentrées aux contours flous. La fugue, ouverte à l'infini, est pour E. d'Ors la forme baroque par excellence.

On retrouve dans la littérature baroque ce goût pour « les apparences, l'illusion, le rêve, avec toutes ses implications et ses exagérations », pour « l'ostentation, le déguisement, la mystification, le “masque” ». Les auteurs baroques prônent « l'illusionnement, le culte du personnage simulateur, de l'acteur qui joue un “rôle”, imite et contrefait²¹ ». Se déploie une esthétique du spectacle, de la monstration exubérante et de l'illusion. Claude-Gilbert Dubois repère cinq traits : goût du monumental, volonté d'impressionner, expression des richesses de l'univers, superpositions décoratives et goût du singulier et de l'insolite²². La métaphore pleine d'inventivité et d'esprit raffiné en est l'instrument électif. « Dans le baroque, la loi littéraire suprême serait donc la métaphore ; tout se transforme en métaphores audacieuses, aventureuses. L'univers tout entier devient une métaphore.²³ » Ce « théâtre plein de surprises²⁴ », fête et triomphe de l'artifice, évoque le débord et la fiction trompeuse, la beauté menteuse capable d'élever le monstrueux au rang du beau.

Style baroque de l'infamie

Borges assimile l'infamie à l'excès et, pour en parler, il a recours au baroque, « style, dit-il, qui épuise délibérément (ou tente d'épuiser) toutes ses possibilités, et qui frôle sa propre caricature. » Il ajoute : « j'appellerai *baroque* l'étape finale de tout art lorsqu'il exhibe et dilapide ses moyens ». Par son excès, le baroque se brûle les ailes. Dans le prologue à la première édition de *l'Histoire universelle*, il précise que cet excès se situe notamment dans les

20. *Ibid.*, p. 29.

21. Marino A., « Essai d'une définition... », *op. cit.*

22. Cf. Dubois C.-G., *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*, *op. cit.*, p. 62-66.

23. Marino A., « Essai d'une définition... », *op. cit.*

24. *Ibid.*

« énumérations hétérogènes²⁵ ». Mentionnons celle dans laquelle l'auteur retrace par le menu l'histoire des bandes de New York, histoire qui présente « la même confusion, la même cruauté que les cosmogonies barbares et beaucoup de leur gigantesque bêtise²⁶ ». Au terme d'une page et demie, il conclut : « tout cela tisse cette histoire chaotique²⁷ ». Les énumérations hypertrophiques n'épuisent pas pour autant les hauts faits des voyous de ses contes. L'excès est aussi dans une langue travaillée à l'extrême, chargée d'épithètes, d'hyperboles et d'inventions. Prenons seulement l'hypallage, transfert d'épithète d'un substantif à l'autre, une figure fréquente chez Borges : laborieux enfers, cigares pensifs, courage ivre, molles mains funéraires, brutale matraque, alcool querelleur, etc. Les mots glissent et créent des images insolites.

Le baroque est enfin dans le tableau hyperbolique de ces vies d'infâmes. Ces canailles qui ont fait leurs années d'apprentissage dans les faubourgs²⁸ et qui exercent dans les marges les plus louches mènent une vie d'exubérance et de débordement, non sans style. La figure du *compadrito*²⁹, type même du fier-à-bras prompt à la rixe, affecté dans ses manières et sa façon de s'habiller, résume à elle seule le baroque maniériste de ce monde : « Se découpant avec netteté sur un fond de murs azurés ou de ciel libre, deux marlous serrés dans de sévères vêtements, dansent, chaussés de souliers de femme, une danse du plus grand sérieux, celle des couteaux de longueur égale, jusqu'à ce qu'un œillet tombe d'une oreille, car le couteau s'est planté dans l'un des hommes qui ferme ainsi de sa mort horizontale la danse sans musique.³⁰ »

L'infamie est ostentatoire et Borges en restitue le théâtre. Les mentions didascaliques abondent, comme lorsque Billy the Kid tue

25. *Ibid.*, p. 299.

26. Borges J. L., *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 321-322.

27. *Ibid.*, p. 322.

28. *Arrabal, orillas*. Se décline ici une sémantique de la marge et de l'exclusion en même temps qu'une sémantique du vague, du flou, du louche, de la limite. Il y a chez Borges une topologie des bas-fonds.

29. « Se dice del tipo popular jactancioso, provocativo y pendenciero, afectado en sus maneras y en su vestir. » (*Diccionario del habla de los Argentinos*, Buenos Aires, Emecé, 2008, p. 273.)

30. Borges J. L., *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 321.

un Mexicain dans une taverne : « Du poing de Villagran le verre tombe ; puis tombe l'homme tout entier³¹ » ou qu'il est achevé sur sa monture : « le cheval poursuit sa route ; le cavalier s'écroula dans la terre de la chaussée³² ». Le lecteur est au spectacle. On appréciera la description des débuts du même Billy the Kid : « À douze ans, il milita dans la bande des *Anges du Marais* (*Swamp Angels*), divinités qui opéraient dans les cloaques. Par les nuits qui sentaient le brouillard brûlé, ils émergeaient du fétide labyrinthe, suivaient le chemin de quelque marin allemand, l'abattaient à coups de tesson, le dépouillaient même de son linge et réintégraient ensuite les égouts. [...] Parfois, du grenier de quelque maison bossue du bord de l'eau, une femme versait sur la tête d'un passant un seau de cendres. L'homme se débattait, étouffait. Au même moment, les Anges de la Fange pullulaient autour de lui et le précipitaient dans une cave par le soupirail pour l'y dépouiller³³ ». Ce théâtre du superlatif, ce monde grouillant des corps qui s'adonnent au crime, quel est-il sinon celui de la jouissance ? Le décorum baroque sert alors l'évocation des corps qui palpitent et se jouissent.

Le baroque serait affaire de corps jouissants. De retour d'une orgie d'églises en Italie, Lacan introduit dans son Séminaire *Encore* la dimension du baroque. Il commence par évoquer la science traditionnelle dont le mode de penser est le classicisme, puisqu'elle classe en genre et espèce. Il s'en déduit une esthétique et une éthique : « *la pensée est du côté du manche, et le pensé de l'autre côté*³⁴ ». Lacan dit se ranger plutôt du côté du baroque³⁵. L'art baroque rend sensible l'enjeu du corps, car là « tout est exhibition de corps évoquant la jouissance³⁶ ». Le baroque, foisonnement d'images et ruissellement des corps, exhibe cette jouissance « à la copulation près », qui reste hors champ. Par cet étalage, le baroque

31. *Ibid.*, p. 329.

32. *Ibid.*, p. 330.

33. *Ibid.*, p. 327.

34. Lacan J., *Le Séminaire*, livre XX, *Encore*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1975, p. 96.

35. *Ibid.*, p. 97.

36. *Ibid.*

comporte une « dit-mension de l'obscénité³⁷ ». Lacan parle de « scopie corporelle³⁸ ». Dans les Églises, ça croule, ça délice, ça délire, dit-il, ça ruisselle de représentations de martyres. C'est de l'ordre d'une obscénité « exaltée³⁹ ».

Universelle, l'infamie ?

Dans l'*Histoire universelle*, les voyous ont remplacé les putti. Avançons que l'universel évoqué est la jouissance des corps parlants dont l'auteur met en scène les débordements qui, notons-le, se terminent toujours dans la mort. De quelle jouissance s'agit-il ? Borges écrit une équation : tous infâmes, tous jouisseurs. Borges écrit l'*Histoire* d'un « pour tout x » : tous, les hommes et les femmes, à l'instar de Mary Read, femme corsaire qui déclara un jour que pour exercer dignement ce métier « il fallait, comme elle, être un homme courageux⁴⁰ ». Dans cet universel de l'infamie, il faut être un dur comme les autres. Tous s'adonnent à une jouissance phallique, chiffrable. Monk Eastman compte ses victoires : « À chaque agité qu'il calmait, il faisait une marque au couteau sur sa brutale massue. Un soir, une calvitie reluisante qui s'inclinait sur un bock de bière attira son attention. Il l'étendit d'un coup de matraque. « Il manquait une marque pour faire cinquante⁴¹ », s'écria-t-il ensuite. Cet ensemble de « tous les mâles⁴² » tient pour autant qu'il y en a un qui s'en excepte, un plus dur et plus jouisseur que les autres. Borges fait le portrait de héros qui par leur infamie s'exceptent et se font un nom, un nom de jouissance. Ainsi en va-t-il de Monk Eastman qui règne sur mille deux cents hommes et qui est un homme à « identités échelonnées (pénibles comme en un jeu de masques où l'on ne sait plus bien qui est qui) » : il est « Edward Delaney, alias Joseph Marvin, alias Joseph Morris, alias Monk Eastman⁴³ ».

37. *Ibid.*, p. 103.

38. *Ibid.*, p. 105.

39. *Ibid.*

40. Borges J. L., *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 315.

41. *Ibid.*, p. 323.

42. *Ibid.*, p. 322.

43. *Ibid.*

Mais l'universel est à nuancer, ne serait-ce déjà que parce que Borges fait place au singulier : « les voyous sont des individus et ne s'expriment pas toujours comme le voyou qui est une figure platonicienne⁴⁴ ». En outre, à côté du régime du pour tous, qui définit l'universel, une autre jouissance pointe entre les lignes, plus insaisissable. L'écrivain fait valoir la présence d'une vacuité derrière ces portraits : « Les maîtres du Grand Véhicule enseignent que la vacuité est l'essentiel de l'univers. Ils ont pleinement raison en ce qui concerne cette infime part d'univers qu'est ce livre. Il est peuplé de pirates et de potences et le mot "infamie" éclate dans le titre. Pourtant, sous ces clameurs, il n'y a rien, rien d'autre qu'une apparence, qu'une pure surface d'images ; et par là même, il se peut que le livre plaise.⁴⁵ » Borges convoque ici le rien et le vide. Le rien n'est pas sans évoquer le baroque qui, tout en trompant l'œil, offre un spectacle foisonnant d'artifices pour autant que derrière, il n'y a rien à voir. Le baroque est l'art du jeu optique et de la tromperie. Le *compadrito* le dévoile spécialement : avec son accoutrement, il habille d'une panoplie d'objets le rien phallique. Le bluff est son esthétique. Il cultive le style, il a le goût de la manière. Bref, le goût du semblant sinon de la feinte qui dissimule ce qu'il n'y a pas. Mais, dans cette histoire universelle, il est aussi question de vide. Jacques-Alain Miller situe le rien du côté de la place qui à l'occasion peut être vide et définit le vide comme ce qui n'a pas de limite. Le rien est délimité, il est « fonction d'un cadre », le vide est « une dimension sans limites⁴⁶ ». Lorsque Borges évoque la vacuité, posons qu'il pointe un *pas-tout* qui objecte au pour tous, un illimité. Cet illimité est déjà sensible dans les énumérations infinies. Telle la fugue, ces énumérations hétéroclites, qui selon l'auteur font le baroque de son style, visent asymptotiquement un point qui ne cesse pas de ne pas s'écrire, un

44. *Ibid.*, p. 302.

45. *Ibid.*

46. Miller J.-A., « L'orientation lacanienne. Le banquet des analystes », enseignement prononcé dans le cadre de département de psychanalyse de l'université Paris 8, cours du 25 avril 1990, inédit.

*motus*⁴⁷. Les énumérations n'auront pas le dernier mot. Le sans-limite est enfin le style même de ces sujets dont Borges fait le portrait, mus qu'ils sont par la jouissance comme telle, non bornée, la « jouissance fondamentale⁴⁸ », celle dont Lacan dit qu'elle comporte la « dimension de la descente vers la mort⁴⁹ ».

Si l'histoire universelle est l'histoire de quelques métaphores, cette *Histoire* est celle de l'infamie en tant que métaphore de la jouissance. Derrière le spectacle bariolé des jouissances, il y a un pas-tout que la profusion baroque laisse entrevoir. Borges nous enseigne qu'il y a toujours quelque chose d'infâme dans la jouissance, au sens d'une jouissance sans nom. Le baroque, qui rend hommage à l'inclassable, cerne quelque chose de cette jouissance illimitée. En cela, cette *Histoire*, qui habille de baroque la vie des infâmes, a chance de plaire.

47. Cf. Lacan J., *Le Séminaire*, livre XX, *Encore*, op. cit., p. 74 : « Il n'y a nulle part de dernier mot si ce n'est au sens où *mot*, c'est *motus* – j'y ai déjà insisté. *Pas de réponse, mot*, dit quelque part La Fontaine. »

48. Lacan J., *Je parle aux murs*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2011, p. 30.

49. *Ibid.*, p. 29.