Un corps devenu récit

Autor(en): **Almeida, Ivàn**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **- (1983)**

Heft 2

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870727

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

IVAN ALMEIDA

UN CORPS DEVENU RECIT

Parler du corps et de ses fictions à partir de la sémiotique et dans un cadre interdisciplinaire comporte plusieurs risques. Le premier serait d'entrer dans le vif du sujet avec un outil lexical non expliqué, ce qui rendrait sans doute mes propos incompréhensibles à tous ceux qui ne sont pas initiés à cette discipline somme toute nouvelle, ou à ceux qui pratiquent une autre sémiotique ou un autre métalangage. La deuxième possibilité eût été de faire une brève introduction aux problèmes généraux de la sémiotique, de présenter ses outils et de situer à l'intérieur de ce contexte la question du corps. Mais les résultats risqueraient d'être insignifiants : le corps n'est pas une catégorie sémiotique, il est soit une figure qui fonctionne à l'intérieur d'un discours comme toute autre figure, soit le degré zéro de la sémiotique, qui ne peut le traiter que déjà investi par les catégories sociosémantiques de la représentation. Troisième possibilité : prendre un seul texte, court, exemplaire, sur le corps, et en faire l'analyse sémiotique tout en expliquant les procédures mises en œuvre. Ici, l'écueil est évident : le faible échantillonnage nous apprendrait peu de choses sur un sujet qu'on pressent multiple et complexe.

J'ai choisi finalement de prendre un autre risque encore : celui de tourner le dos au souci de scientificité, d'accepter que mon discours ne soit ni une démonstration, ni une introduction, ni une analyse. Plutôt que la vérification d'une hypothèse sur la base d'un échantillon bien analysé, j'ai préféré le genre littéraire le plus opposé à l'analyse : le *collage*. Au hasard de ma mémoire, voici une poignée de petits récits de la vieille tradition populaire qui sont tous, chacun à sa

manière, une cristallisation des différentes réponses que la sagesse narrative apporte au problème de l'inscription du corps dans le monde de la signification.

Ma tâche se réduit ainsi à citer ou à réciter des fictions sur les fictions du corps, à les mettre ensemble, et, d'une certaine façon, à les solliciter (sans les analyser) pour qu'il se produise, entre nos questions et leurs histoires, un simple effet de résonance. Elles ne seront pas convoquées au nom d'une quelconque idée à prouver, mais évoquées pour faire vibrer autrement peut-être les vieilles interrogations de la sémiotique. Mais, puisqu'on ne peut pas faire un collage de discours sans produire un nouveau discours, j'aspire à un certain sens, au seul sens de la flèche qui transforme la collection en parcours et, par l'effet de l'articulation fortuite, entraîne les histoires à dialoguer entre elles.

I

La première, venue des Arabes, est entrée dans la littérature du Moyen Age espagnol par le livre *Le comte Lucanor* de Don Juan Manuel, neveu du roi Alfonse le Sage. Elle s'est développée en passant par Cervantes (*El retablo de las maravillas*) jusqu'à Andersen dans le plus célèbre de ses contes. Il s'agit de l'histoire des « habits du roi », que je prendrai dans la version médiévale du livre de Don Juan Manuel [1].

Trois truands se présentent à un roi maure comme des tisserands merveilleux, capables de faire un tissu que seuls peuvent voir ceux qui sont enfants légitimes. L'idée d'un tel tissu séduit le roi, qui espère par ce moyen connaître l'origine de ses sujets, et éventuellement s'enrichir, car chez les Maures les enfants naturels ne peuvent pas hériter. Il installe les faussaires dans un palais avec beaucoup d'or, d'argent et de soie, et leur donne un métier à tisser. Ceux-ci s'engagent à ne pas sortir avant d'avoir achevé leur ouvrage. Par des

1. Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor,* 8e éd., Madrid, Espasa-Calpe, 1971, p. 43-46.

gestes ininterrompus, ils donnent à comprendre qu'ils s'occupent toute la journée à fabriquer le tissu. Au bout de quelques jours, ils font savoir au roi qu'ils ont commencé la fabrication du plus beau tissu du monde et l'invitent à venir en voir les dessins, qu'ils décrivent avec minutie. Le roi, très heureux de la nouvelle, mais voulant essayer le pouvoir magique sur d'autres, envoie son secrétaire, sans le prévenir du secret des tisserands. Lorsque le secrétaire entend les « maîtres » décrire les motifs tissés, il n'ose pas dire qu'il ne voit rien, et raconte au roi tout ce qu'il était censé voir. Le roi tente le même essai avec d'autres sujets, et le résultat est toujours le même. C'est ainsi qu'il décide finalement de visiter personnellement l'atelier. Comme d'habitude, les trois hommes font semblant de tisser, tout en décrivant des dessins inexistants. Le roi à son tour n'aperçoit rien, et se met à craindre le pire, apprenant qu'il n'est pas l'enfant légitime d'un roi : pour ne pas perdre son royaume, il loue très fort la beauté de l'ouvrage. Il continue malgré tout à envoyer de nouveaux témoins, mais toujours avec le même résultat. Alors, il ne peut plus douter de son origine illégitime, et, pour se sauver, continue d'adresser ses éloges aux tisserands. Mais il faut qu'un tel tissu serve à quelque chose : la veille d'une grande fête, les proches du roi l'incitent à s'en faire confectionner un habit. Les faux maîtres prennent ses mesures et feignent de couper un costume selon le désir du souverain. Le jour de la fête, ils font semblant de l'habiller. C'est ainsi que le roi monte tout nu sur son cheval et sort dans les rues. « Heureusement pour lui », dit l'auteur, « cela se passait en été »... De peur d'être déshérités, les gens du peuple ne cessent de le complimenter sur son habit. Au bout du parcours cependant, un palefrenier nègre, qui n'avait rien à perdre, s'approche du souverain et lui dit : « Seigneur, peu m'importe que vous me preniez pour le fils d'un autre père que celui qu'*on* m'attribue, c'est pourquoi je vous dis, moi, que vous êtes nu. » Le roi l'injurie, lui jetant à la figure la bâtardise confirmée par son aveuglement. Mais un autre, entendant le premier nègre, commence à dire la même chose, et puis d'autres encore. Pour finir, tous les sujets, et jusqu'au roi lui-même, se rendent à l'évidence : *le roi est nu.* Lorsqu'enfin on se met à leur recherche,

les faussaires ont disparu, emportant les richesses que le roi leur avait données.

Toute histoire consiste, dit Michel de Certeau, en « un discours articulé par des corps [2] ». Mais celle-ci a quelque chose de fondateur, de « transcendantal », car son motif même est celui des rapports entre le corps réel et la représentation institutionnelle du corps. Le corps réel est situé du côté de l'être-vu (on décrit la couleur de la peau du nègre) et du voir (on finit par voir la nudité du roi). Le corps représenté est celui qu'investissent les catégories du *dire,* commandées par un *contrat* qui refuse le *voir.* Car, curieusement, l'injonction de voir le tissu est l'envers (le déguisement ?) de l'interdiction de voir le corps.

La première des fictions du corps est celle du « corps social ». L'individu renonce à son propre corps réel pour s'intégrer, en tant que « membre », au corps de l'institution. Il devient, dans tous les sens du terme, « sujet », c'est-à-dire capable d'un agir reconnaissable, mais cela en tant qu'il s' « assujettit » à un contrat qui fixe les critères du bien et du mal, du vrai et du faux.

La vertu de notre conte est de montrer combien ces critères sont indépendants du réel : celui-ci apparaît toujours différé et relayé par des univers interprétatifs, par des systèmes de croyances, bref, par un ordre symbolique qui établit ce que le récit lui-même appelle la « légitimité ». Par ailleurs, il montre que les hommes et les femmes constituant le peuple — ce qu'en français on appelle les sujets — sont certes soumis à un contrat d'obéissance qui les lie au roi, mais qu'en même temps celui-ci n'est pas exempt d'un assujettissement à une institution fondée par « d'autres » que lui. Il s'agit donc d'un jeu de rôles. Tout le monde y gagne en s'y perdant, mais l'on ne gagne rien d'autre que ce qui a été fixé comme « bon pour tous » par le contrat qui institue le corps social.

L'opposition entre le *voir* et le *dire* donne ainsi naissance à l'opposition entre la catégorie de *sujet* et celle de *corps.* Et c'est la force du corps non représentable qui conteste les

2. Michel de Certeau, « Des outils pour écrire le corps », in *Traverses* n° 14-15, *Panoplies du corps,* avril 1979, p. 12.

clauses véridictives du contrat. Car les « sujets » peuvent être, eux, soit « naturels », soit « légitimes », l'un s'opposant à l'autre. Tandis qu'un corps, que ce soit celui d'un roi nu ou habillé, ou d'un esclave, est toujours un corps naturel, étranger à toute légitimité. Voilà pourquoi, dans le récit, seul peut avoir accès au réel celui dont le corps même avoue, par sa couleur et par sa pauvreté, qu'il « n'a rien à perdre ».

Toute entrée dans le monde des signes implique un assujettissement aux fictions de la représentation institutionnelle, à commencer par celle du langage, qui ne peut pas nommer sans classifier et différer.

Voilà pourquoi Umberto Eco peut dire, dans une formule heureuse, que la sémiotique s'occupe de « tout ce qui peut servir pour mentir ». Car ce que nous appelons la signification se joue non pas dans la répétition du réel, mais dans le décalage, dans l'excès, et possède, par rapport au réel, des voies d'organisation qui lui sont propres. Si bien que, dit encore U. Eco, chaque fois qu'il y a mensonge il y a signification, et chaque fois qu'il y a signification il y a possibilité d'en faire usage pour mentir [3].

Entre le corps et le sujet, la sémiotique choisit le territoire du sujet, c'est-à-dire l'immanence de la fiction. Entre le voir et le dire, elle choisit de parcourir le territoire du dire. Le corps que l'on voit et que l'on touche lui reste extérieur. Il est en même temps sa limite et sa nostalgie. Wittgenstein a montré de façon très poétique, dans l'avant-dernière proposition de son *Tractatus,* qu'en poussant au maximum les contraintes du langage de la représentation on peut aspirer à atteindre les frontières du *dire,* là où son non-sens permet finalement de *voir* correctement le monde. La grande espérance qu'offre la sémiotique se trouve paradoxalement dans l'étroitesse de ses limites [4].

---

3. Cf. Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale,* Milan, Bompiani, 1975, p. 89.

4. « *Meine Sätze erläutern dadurch, dass sie er, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie — aus ihnen — über sie hinausgestiegen ist. (Er muss sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaugestiegen ist.) Er muss diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig.* » L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus,* Londres, Routledge and Kegan Paul, 1961, 6.54, p. 150.

II

Voici maintenant la deuxième histoire. Si la première présentait l'institution signifiante comme l'aliénation du corps, et celui-ci comme le lieu ultime de choix et de vérification, cette seconde, qui n'est pas moins vieille, met en scène les avatars du corps qui refuse d'être dit par le langage.

Juan Ruiz, archiprêtre de Hita, écrivain espagnol du XIVe siècle, la présente dans son *Livre du bon amour* [5], œuvre hétéroclite, pleine de piété naïve, d'humour grinçant et de cocasse lubricité. Les anachronismes que comporte le récit font partie de son charme. Rabelais se servira plus tard du même schéma pour la célèbre dispute philosophique entre l'Anglais Thaumaste et Panurge, dans le chapitre XIX du *Pantagruel*. Dans notre cas, il s'agit des Romains et des Grecs.

Les Romains, qui manquaient de lois, voulurent emprunter celles des Grecs. Doutant de la capacité intellectuelle des Romains, les Grecs répondirent qu'ils leur accorderaient leurs lois à condition qu'ils fassent la preuve, dans un débat public entre deux sages, de leur savoir et de leur intelligence. A cause de la différence des langues, le débat devait se faire sans parler, par gestes. Pendant les jours précédant la rencontre, les Romains, de plus en plus affligés, constataient chez eux l'absence du moindre homme plus ou moins cultivé. Finalement, quelqu'un proposa de faire appel à un voyou assez habile et de le livrer à sa propre inspiration. On lui apprit simplement qu'il s'agissait d'une dispute par signaux avec les Grecs, et que le gagnant aurait un prix. Ils habillèrent leur voyou en grand savant, tandis que les Grecs lui opposaient leur plus grand docteur.

Voici venue l'heure du débat. Avec majesté, le Grec montre un doigt, l'index, et s'asseoit calmement. Le Romain se lève, tend vers le Grec trois doigts, le pouce entouré de l'index et du majeur en forme de crochet, et s'asseoit avec un sourire satisfait. Le Grec montre alors une main ouverte et le

5. Arcipreste de Hita (Juan Ruiz), *Libro de Buen Amor,* Buenos Aires, Ed. Kapelusz, 1973, p. 46-48.

Romain répond par un poing fermé. Conclusion du docteur grec : « Les Romains méritent vraiment nos propres lois. » Fin du débat.

De retour dans leur camp respectif, les deux héros interprètent la scène. Le Grec : « Je lui ai dit qu'il y a un seul Dieu, et il a signalé que c'est un Dieu en trois personnes. J'ai dit alors que tout était selon sa volonté, à quoi il a répondu que Dieu tient tout dans son pouvoir. Lorsque j'ai vu qu'ils comprenaient si bien la Trinité, j'ai su qu'ils méritaient nos lois en toute justice. » Version du Romain : « Il a commencé par me dire qu'avec son doigt il me crèverait un œil. Cela m'a beaucoup fâché et je lui ai répondu avec rage que je lui crèverais les yeux à mon tour et devant tout le monde, avec deux doigts, et qu'avec le pouce je lui casserais les dents. Cela ne lui a pas plu et il m'a menacé insolemment de me gifler sur le front. Je lui ai répondu que je lui donnerais un tel coup de poing qu'il s'en rappellerait toute sa vie. Quand il vit que la lutte était si inégale, il cessa de me menacer et ne me refusa plus rien. »

Ce conte retourne ses questions au conte précédent. Le voir est encore plus polysémique que le dire. Si tout récit est un discours articulé par des corps, un corps ne peut être vécu que comme une virtualité de récit. Si tout discours est une aliénation institutionnelle du réel, le réel, lui, ne trouve sa vérité qu'en prenant le chemin de l'intelligibilité narrative. Le réel sans langage, comme le corps sans fantasmes, n'est pas le référent ultime et univoque : c'est une illusion obscène. Le corps se sauve là où il trouve une mémoire pour se perdre. Voilà le paradoxe.

III

Petit intermezzo tragique. On raconte que dans une très vieille abbaye il y avait un jeune moine scrupuleusement fidèle aux règles de l'ordre, tandis que ses vieux confrères s'éloignaient de plus en plus de ce que lui considérait comme l'esprit du père fondateur. Affligé par cette situation, dépourvu de toute autorité pour faire revenir la communauté

sur la voie de la vraie tradition, il décida un soir de s'immoler par le feu dans sa cellule, pensant que cette mort terrible ouvrirait les yeux des égarés. A la lumière de sa bougie, il écrivit une lettre expliquant le sens de son geste. Puis il implora la compréhension et le pardon de Dieu et, d'une main tremblante, approcha la bougie de ses habits. La lente horreur de sa mort fut comparable à la violence de son extase. Mais les flammes, qui n'ont jamais eu de discernement, après avoir consumé son corps, convertirent en cendres également son matelas de paille, son prie-Dieu, sa chaise sans dossier, sa table rustique et la lettre qui se trouvait dessus. Personne ne sut jamais comment le feu s'était déclenché dans la cellule. Quant au pourquoi, personne ne songea même à se le demander.

On a tellement répété : *scripta manent*, qu'on oublie la fragile condition de l'écriture. Ce langage naissant comme interprétation, comme excès et transcendance du corps, n'est au bout du chemin qu'une simple feuille de papier qui arrive rarement à nous survivre. Le temps ne sait pas lire, ou à peine...

Quant au corps, il se consume de vouloir devenir signe, s'il prétend nier que la mort appartienne au non-sens, que la jouissance soit en deçà du dire, que la souffrance n'ait ni code ni grammaire. D'un corps qui veut n'être que parole, personne ne peut faire un récit.

Je voudrais ajouter à cette histoire quelques lignes encore de Michel de Certeau : « Une autre dynamique [...] pousse les vivants à devenir des signes, à trouver dans un discours le moyen de se transformer en une unité de sens, en une identité. De cette chair opaque et dispersée, de cette vie exorbitante et trouble, passer enfin à la limpidité d'un *mot*, devenir un fragment du langage, un seul nom, lisible par d'autres, citable ; cette passion habite l'ascète armé d'instruments combattant sa chair, ou le philosophe qui en fait autant avec le langage "à corps perdu", comme disait Hegel. Mais n'importe qui en est le témoin, affamé d'avoir ou d'être enfin un nom, de demeurer un appelé, de se métamorphoser en un *dit*, au prix même de la vie. Cette intextuation du corps répond à l'incarnation de la loi ; elle la soutient, elle

semble même la fonder, elle la sert en tout cas. Car la loi en joue : "Donne-moi ton corps et je te donne sens, je te fais nom et mot de mon discours." Les deux problématiques s'entretiennent, et peut-être la loi n'aurait-elle aucun pouvoir si elle ne s'appuyait pas sur l'obscur désir d'échanger de la chair contre un corps glorieux, d'être écrit, fût-ce mortellement, et d'être mué en un mot reconnu [6]. »

IV

Après cet entracte en syncope, ma quatrième histoire renoue avec la problématique des deux premières. Elle est extraite du livre de Martin Buber, *Les récits hassidiques.* Un jour qu'on demandait à un rabbi, dont le grand-père avait été le disciple de Baal-Shem, de raconter une histoire, il répondit : « Une histoire, il faut qu'on la raconte de telle sorte qu'elle agisse et soit un secours en elle-même. » Puis il fit ce récit : « Mon grand-père était paralysé. Comme on lui avait demandé de raconter quelque chose de son Maître, il se prit à relater comment le Baal-Shem, lorsqu'il priait, sautillait et dansait sur place. Et, pour bien montrer comment le Maître le faisait, mon grand-père, tout en racontant, se mit debout, sautillant et dansant lui-même. A dater de cette heure, il fut guéri. Eh bien, c'est de cette manière qu'il faut raconter [7]. »

Notre point de départ avait désigné le corps comme le lieu ultime de vérification, qu'aucun discours ne peut nommer sans l'aliéner, comme la référence dernière qu'aucun système de signes ne peut faire plus que circonscrire. Par la suite, ce substrat s'est présenté à nous comme un incessant renvoi à la narrativité, à savoir d'abord à l'intelligence narrative qui l'articule. L'échange muet entre le Grec et le Romain n'est possible que comme puissance de récit, ou de récits, au pluriel. Les mêmes mouvements peuvent être racontés comme

6. Michel de Certeau, art. cité, p. 12-14.
7. Martin Buber, *Les récits hassidiques,* trad. de Armel Guerne, Ed. du Rocher, 1963, p. 4.

une démonstration métaphysique ou comme une provocation à la bagarre, mais ils ne peuvent pas être compris sans la fiction des récits dont ils portent la virtualité. Et même le récit qui englobe les interprétations du Grec et du Romain, et qui par cet artifice acquiert le statut de description première du réel, n'est au fait qu'une nouvelle fiction, anatomique ou kinésique, qui répond à notre contrat d'intelligence avec l'auteur.

Comme le montre l'histoire du moine rebelle, le corps ne peut jamais aspirer à être langage sans cesser d'être un corps. Il est néanmoins renvoi constant au discours, non parce que celui-ci le représente, mais parce qu'il l'interprète. Sans doute y a-t-il une destinée commune au discours et au corps vécu : leur présent constitue toujours une citation, un renvoi infini à de l'absence.

Telle est peut-être la portée de ma quatrième histoire. Le corps y apparaît comme une navigation entre deux plages narratives, celle qui le reprend anaphoriquement en tant que sens raconté, et celle qui le fait vivre comme citation d'un autre corps, dans ce présent qui s'épelle comme un laborieux exercice de nostalgie.

Le corps réel est donc, lui-même, une fiction inachevée. Le corps du grand-père est malade de manque de récit. Il est paralysé de réalisme. Car, paradoxalement, l'expérience de présent ou de présence, que le corps ressent particulièrement dans l'état de santé ou de ce que l'on appelle la « jouissance », n'existe pas sans cette citation de l'absence qu'est le fantasme. Ce *hic et nunc* presque à l'état pur que peuvent expérimenter deux corps qui s'entrelacent se nourrit et vit de ce qui n'est pas là, de l'invention d'un souvenir originel. C'est la pleine récupération de cette fiction instauratrice que la psychanalyse essaie de redonner au corps malade, tout comme la fonction thérapeutique et nourricière de toute littérature consiste à construire un éventail de mondes où le corps puisse s'inscrire comme citation, choisir la mémoire qui fait vivre son présent. Telle est en somme l'opérativité à laquelle aspirent tous les récits du monde.

Tout corps est finalement comme celui de Don Quichotte : d'une part, appel indispensable au récit de Cervantes qui

l'articule ; d'autre part, rappel disparate et vivifiant des livres de chevalerie qui convertissent un simple nom, *Alonso Quijano*, en un tissu d'actions, de passions et d'aventures.

Quel est alors le lieu ultime des renvois ? Un corps ? Un discours ? Cette question même a-t-elle un sens ? Il est vrai que le corps est la source et le référent de tous les signes, que lui-même n'est pas, en tant que tel, un signe, car il n'est à la place de rien. Mais, à sa propre place, il ne cesse d'être un tissu de narration. Au commencement, si l'on peut parler ainsi, il y a peut-être le récit. Non pas le logos, mais un récit métaphorique, qui met en route l'ordonnancement inépuisable de ce que l'on appelle le réel. Pour rendre compte de cette métaphore originante, le moi déploie son vécu comme virtualité constante de nouveaux récits.

C'est ainsi que, dans l'interprétation des rêves, Freud fait du réel de la veille le lexique pour la construction du rêve qui suivra, en même temps que la réédition jamais achevée de la grammaire métaphorique qui nous fonde comme désir, qui ouvre nos organes à la jouissance, sur la base du souvenir impensable d'avoir déjà été rassasié.

C'est ainsi également que l'on peut comprendre une réponse récente de J.-L. Borges à un journaliste. On sait qu'il aime à définir la métaphysique et la théologie comme deux branches de la littérature fantastique. Pourquoi alors ne pas risquer une question inhabituelle ? — Borges, la réalité, pour vous, à quel genre littéraire appartient-elle ?

Réponse de Borges :

— Pour moi, le genre littéraire de la réalité, c'est le rêve [8]...

V

Je finirai ce collage narratif par une anecdote que je ne commenterai pas. D'ailleurs, rien de ce qui précède n'a voulu être un commentaire, pas plus qu'une démonstration, mais bien plutôt un récit de récits, l'évocation de quelques his-

8. Extrait de Jorge Luis Borges, *Borges oral,* cassette enregistrée par les éditions du C. E. I. S., Buenos Aires, 1981.

toires que la tradition nous porte comme une série de variations musicales sur le thème du corps et de ses fictions, de ses signes, de ses habits, du voir, du dire, du lire, du toucher, du faire. Il n'y a pas de conclusion à en tirer. Seul le parcours est pertinent. Et même le parcours aurait pu changer, ainsi que le choix des récits. J'ai choisi ces récits-là comme une mémoire fragile ouverte à toutes les hésitations dont le temps se sert pour décliner le réel.

On raconte qu'un jour Picasso fut prié de peindre le portrait d'un commerçant [9]. Il accepta de réaliser le tableau à la seule condition que son client ne le regarderait que lorsqu'il serait totalement achevé. Quand il eut fini, il montra le portrait au commerçant. Comme celui-ci manifestait son étonnement, Picasso lui tapota l'épaule en lui disant : « Et maintenant, mon ami, il ne vous reste qu'à lui ressembler. »

9. Cf. Martha Mercader, *Juanamanuela mucha mujer,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1982, p. 7.