

Les Langues Néo-Latines  
n° 257, 1986-

Tu. Eggerro

## BORGES, CEDIBE ET SCHEHERAZADE

I — « El jardín de senderos que se bifurcan »

J.L. Borges écrit dans le prologue au recueil : *El jardín de senderos que se bifurcan* :

« Las ocho piezas de este libro no requirieren mayor elucidación. La octava (« El jardín de senderos que se bifurcan ») es policial ; sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece hasta el último párrafo. » (p. 11) (1).

A l'en croire, ce conte ne serait pas autre chose qu'une narration policière particulièrement réussie puisque l'énigme demeure indéchiffrable jusqu'au dénouement. Pourtant le lecteur, si candide soit-il, soupçonne obscurément que ce conte est autre chose qu'un récit policier. La présente analyse se propose d'examiner l'organisation de ce récit pour voir si elle permet de justifier cette impression de lecture.

I. — 1 *Point de départ*

Le point de départ du conte est une double référence : 1) à la page 22 d'un ouvrage historique sur la Première Guerre Mondiale,

2) à une déclaration du docteur Yu Tsun, ancien professeur d'anglais à Tsingtao.

La relation entre ces deux références est soulignée mais non explicitée : la déclaration du Yu Tsun « jette une lumière insoupçonnée » sur les événements rapportés par l'historien. Il faut également souligner que cette relation n'est pas reprise à la fin du conte. Le récit est constitué par la déclaration de Yu Tsun, écrite en première personne et organisée en forme d'énigme : la solution ne doit pas être devinée avant la fin, mais tous les jalons doivent être posés pour que cette solution apparaisse logique.

I - 2 *Déroulement de l'intrigue*

— Un espion, Yu Tsun, découvre que son collègue a été pris par le capitaine Richard Madden du service du contre-espionnage et en déduit que lui-même sera pris avant la nuit.

— Yu Tsun connaît un secret stratégique qu'il veut communiquer à son chef, à Berlin.

— Yu Tsun conçoit un plan pour communiquer le secret : le faire transmettre par une personne dont l'adresse lui est livrée par l'annuaire téléphonique.

— Yu Tsun prend le train pour aller trouver cette personne, cependant que Madden est sur sa trace mais avec retard.

— Stephen Albert habite au centre d'un jardin-labyrinthe et Yu Tsun se souvient que son ancêtre, Ts'ui Pên avait conçu le projet de construire un labyrinthe qui était resté une énigme pour ses successeurs.

— Stephen Albert est un sinologue qui a étudié l'oeuvre de Ts'ui Pên et il donne à Yu Tsun la solution de l'énigme de Ts'ui Pên.

— Yu Tsun tue Albert au moment où Madden arrive.

— Les journaux annoncent le meurtre de Stephen Albert, le célèbre sinologue, par un inconnu nommé Yu Tsun.

Solution de l'énigme : le nom d'Albert était identique à celui de la ville que Yu Tsun voulait communiquer au chef par l'intermédiaire des journaux.

Cette solution, dont l'ingéniosité est digne d'un petit-fils du créateur de labyrinthe, est préparée par une série d'indices, réparables a posteriori :

— Le Chef « esperaba noticias nuestras en su árida oficina de Berlín, examinando inútilmente periódicos » (p. 103) : d'où l'on peut induire que les journaux sont susceptibles d'être un moyen pour les espions de transmettre des renseignements au Chef sans danger d'interception.

— Yu Tsun, en faisant l'inventaire de ses poches, mentionne, entre autres choses, « el revolver con una bala » (p. 104). Effectivement, son plan comportera l'usage d'une seule balle.

— Yu Tsun déclare en outre : « un pistoletazo puede oírse muy lejos » (p. 104). Cette phrase ambiguë prend son sens à la fin puisque c'est le bruit du meurtre, répercuté par les journaux, qui va livrer au Chef le secret.

— « La guía telefónica me dió el nombre de la única

persona capaz de transmitir la noticia » (p. 104) : on commente ensuite que seul le nom de cette personne est important pour la mission que veut lui confier Yu Tsun.

Pour résumer toutes ces observations à propos de l'intrigue de El jardín de senderos que se bifurcan, on ne peut que constater qu'elles correspondent parfaitement aux caractéristiques du genre policier. Cependant, le récit comporte un élément dont la présence est superflue sur le plan strict de l'intrigue policière : les relations inattendues et fortuites qui s'établissent entre Yu Tsun et Stephen Albert et donnent au récit une dimension particulière.

I - 3 *Hasard et déterminisme*

Les relations qui se découvrent et qui s'établissent entre Yu Tsun et Stephen Albert au cours du récit, sont le fruit d'un hasard à peine croyable :

— Yu Tsun est le descendant de Ts'ui Pên, un écrivain chinois qui a légué à la postérité une énigme restée indéchiffrable pour ceux de sa race.

— Stephen Albert est un sinologue qui a étudié l'oeuvre de Ts'ui Pên et déchiffré l'énigme. Il se trouve, de plus, que son nom est le même que celui de la ville qui constitue pour Yu Tsun le secret à transmettre.

Or, ces relations extraordinairement fortuites révèlent en fait l'existence entre Yu Tsun et Albert d'un rapport très profond qui institue un véritable déterminisme dans leurs destins. On peut donc dire que ces relations qui, dans leurs le, sont parfaitement innécessaires à l'intrigue policière, instaurent à l'intérieur du récit une bi-polarisation que l'on résumera comme ceci :

<i>Rapports Yu Tsun / Stephen Albert</i>	
<i>Maximum de hasard</i>	<i>Maximum de motivation</i>
Yu Tsun : chinois, espion des Allemands en Angleterre	Yu Tsun : son destin l'a rapproché d'Albert
Albert : anglais, sinologue qui a étudié l'oeuvre de l'ancêtre de Yu Tsun	Albert : étroitement lié au passé de Yu Tsun
Albert = secret	Importance et déterminisme du nom

Au résultat, l'existence d'une tension extrême entre ces deux pôles provoque l'éclatement du récit policier et son avènement à un plan symbolique. Au vrai, cet éclatement du récit n'est ni ponctuel ni repérable dans le fil de la narration: le conte est construit sur la bipolarisation: Hasard / Déterminisme qu'exprime clairement le personnage-narrateur dès la première page :

*Me pareció increíble que ese día sin premoniciones ni símbolos fuera el de mi muerte implacable. A pesar de mi padre muerto, a pesar de haber sido un niño en un simétrico jardín de Hai Feng ¿yo, ahora, iba a morir? Después reflexión que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y en el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí... (p. 102).*

Devant la perspective de sa « mort implacable », le personnage-narrateur s'insurge contre la cruauté du hasard qui lui envoie, maintenant précisément et précisément à lui, un sort qui aurait pu échoir à n'importe qui d'autre à n'importe quel autre moment, car rien dans son passé ne le laissait prévoir. C'est que nous nommons « hasard » le déterminisme que notre vue infiniment limitée des choses ne nous permet pas de saisir : nous ne voyons que le point d'intersection de deux courbes dont nous ignorons et les coordonnées et la fonction.

#### I — 4 Plan symbolique

Considérées sur le plan symbolique, les relations entre Yu Tsun et Stephen Albert s'éclaircissent d'une « lumière insoupçonnée ». En effet, l'un et l'autre sont à la fois objets et détenteurs d'une énigme : Yu Tsun détient la solution de l'énigme dont Albert est l'objet (son nom est le même que celui de la ville) ; Albert détient la solution de l'énigme léguée par l'ancêtre de Yu Tsun (le labyrinthe de temps, symbole du destin). Ce double lien institue entre eux des relations dont on ne saurait dire qu'elles sont fortuites mais bien plutôt profondément déterminées. Au vrai, ce que cherche Yu Tsun dans le jardin aux sentiers qui bifurquent c'est bien la clé de sa propre énigme.

Les mythologues et les psychanalystes enseignent que l'énigme, telle qu'elle se présente par exemple dans l'histoire d'Oedipe, est symbole du tabou, de ce qu'il ne faut pas connaître, et celui qui en trouve la clé est voué à un destin

tragique parce qu'il a transgressé le tabou. C'est exactement le cas de Yu Tsun et de Albert qui sont tous deux voués à la mort parce que détenteurs de la clé d'une énigme. Il faut en outre remarquer que l'énigme léguée par Ts'ui Pên a été déchiffrée par Albert alors qu'elle était demeurée impénétrable « à ceux de sa race » : comme dans le mythe, le déchiffreur d'énigmes est un homme venu d'ailleurs. En tuant Albert, Yu Tsun répare l'affront fait à sa race, et par le même geste, lègue à son tour une énigme que la race d'Albert ne saura pas déchiffrer.

On a pu constater que, sur le plan symbolique, le conte est construit autour de la notion d'énigme. Or, une énigme fonctionnant sur le plan de l'énoncé et sur le plan du signifié. Prenons l'exemple de l'énigme posée à Oedipe :

#### Plan de l'énoncé

Quel est l'animal  
qui marche à quatre pattes  
le matin  
sur deux pattes  
à midi  
et sur trois pattes  
le soir

#### Plan du signifié

l'homme  
marche « à quatre pattes »  
quand il est nourrisson  
sur ses deux jambes  
quand il est adulte  
en s'aidant d'une canne  
quand il est vieux

De la même sorte, le conte qui nous occupe est construit sur le double plan de l'intrigue policière et de la signification symbolique : sur celui-là tout semble être le fruit du hasard, sur celui-ci tout est profondément motivé. Cela ne veut pas dire, il faut le souligner, que l'intrigue policière soit le simple déguisement du dessin symbolique ; les deux plans portent en eux-mêmes leur propre justification mais, par les rapports qui s'établissent entre eux, ils accèdent ensemble à une unité qui se tisse tout au long de la narration.

Si l'on revient maintenant sur ce que l'on a appelé le point de départ du conte, on observera que les deux références relationnelles au seuil du récit, entretenues entre elles une relation identique à celle des deux plans ci-dessus définis. La référence historique attribue à l'événement une cause fortuite (des pluies torrentielles) alors que la déclaration de Yu Tsun met en lumière la cause réelle qui est un événement stratégique d'importance : le bombardement par les allemands d'un parc d'artillerie britannique. De ces deux documents l'un a un caractère de grande généralité : un ouvrage historique sur la guerre européenne ; l'autre a un

caractère de grande particularité : la déclaration d'un condamné à mort. Le numéro même de la page d'histoire est fort significatif : 22 est un chiffre doublement pair et parfaitement réversible ; ainsi, par un curieux hasard, les deux premières pages de la déclaration manquent.

Enfin, on ne saurait omettre de souligner le titre du conte qui est aussi le nom du labyrinthe de Ts'ui Pên, car le récit est bien un jardin artificiel et symétrique où les chemins de la parole se dédoublent sans cesse devant le lecteur chercheur d'énigme.

## II — « El Sur » (ARTIFICIOS)

De cette pièce qui clôt la série des *Artificios*, Borges a dit que c'était peut-être son meilleur conte. A quoi doit-il cette préférence ? Aux données autobiographiques qu'il inclut, ou bien, comme le suggère l'écrivain, à ce qu'il est possible de le lire comme une narration directe de faits romanesques et aussi d'une autre façon ? (p. 120).

L'aspect autobiographique ne retiendra pas notre attention qui se portera essentiellement sur l'organisation du récit.

A première lecture, « El Sur » se divise en deux temps correspondant respectivement à l'accident de la blessure au front, et au voyage du protagoniste convalescent vers sa propriété du Sud. La première partie est précédée d'un bref historique de la famille de Dahmann dont le passé justifie son amour nostalgique pour ces terres lointaines qui symbolisent à ses yeux toute une mythologie « gauchesca » du courage et de l'aventure. L'accident qui survient au protagoniste est annoncé par deux phrases : l'une qui s'intègre à la narration circonstanciée des événements :

*En los últimos días de febrero de 1939, algo le aconteció (p. 196).*

L'autre, de ton sentencieux, qui laisse pressentir la gravité de l'événement annoncé en mettant en jeu le destin :

*Ciego a las culpas, el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones (p. 196).*

Les circonstances dans lesquelles se déroule l'accident sont parfaitement quotidiennes : il arrive un soir alors que le bibliothécaire rentre de son travail. Le déroulement lui-même est narré avec une extrême brièveté mais avec tous les caractères d'un événement à la fois horrible et fantastique

(la chauve-souris, l'horreur, la main rouge de sang). La cause de l'accident, déclarée après coup pour ménager l'effet de fantastique, est anodine et fortuite : un battant que quel-  
qu'un avait oublié de fermer. Les conséquences, par contre, sont extrêmement graves et sans commune mesure avec l'insignifiance de l'accident.

Le séjour en clinique est explicitement comparé avec un séjour aux Enfers avec toutes les souffrances physiques et morales qu'on a coutume d'y attacher. Mais, curieusement, l'idée même de la mort est éludée :

*Las miserias físicas y la incesante previsión de las malas noches no le habían dejado pensar en algo tan abstracto como la muerte. (p. 197)*

Le premier temps de l'histoire s'achève sur la perspective de la guérison et d'un séjour réparateur dans la propriété du Sud.

Le deuxième temps s'ouvre, comme le premier, par une double annonce, sur le plan anecdotique :

*Increíblemente, el día prometido llegó. (p. 197)*

A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos. (p. 198)

Mais les parallélismes entre les deux temps du récit ne s'arrêtent pas là : ils sont constants jusqu'à la fin du conte et soigneusement soulignés par le texte : c'est un taxi qui avait amené Dahmann à la clinique, c'est un taxi qui l'emporte et le mène à la gare ; c'étaient *Les Mille et une nuits* qui avaient provoqué sa distraction fatale, ce sont elles aussi qui l'accompagnent dans le train vers le Sud. Le souvenir de l'enfer qu'il vient de vivre est encore si présent au cours de son voyage qu'il a l'illusion d'être à la fois dans le train et à la clinique. Quand il entre dans l'auberge, il croit reconnaître le patron à cause de « sa ressemblance avec l'un des employés de la clinique » ; et lorsque l'homme l'appelle par son nom, il ne s'en étonne même pas. Enfin, au moment où il se laisse entraîner dans un combat où, selon toute vraisemblance, il va être tué, c'est encore par rapport à son existence à la clinique qu'il considère sa situation. Mais, bien entendu, le parallélisme le plus significatif est celui qui s'établit entre les deux « accidents » : un « léger frôlement » au front déclenche des conséquences dramatiques ; un « léger frôlement » à la figure déclenche une série de réactions inattendues qui vont inéluctablement entraîner la mort du protagoniste.

Une telle série de parallélismes n'est évidemment pas fortuite, et nous amène à reconsidérer dans leur ensemble les deux temps du conte.

Le récit bi-parti inclut dans chacune de ses moitiés constituantes un accident funeste dont la structure logique est la suivante :

*Cause insignifiante* → *conséquences très graves*

A y regarder de plus près, cette disproportion entre la cause et l'effet masque un rapport de causalité plus complexe. Si la cause directe du premier accident est bien la présence dans l'escalier obscur d'un battant ouvert, la cause profonde et indirecte est en fait la passion de Dahlmann pour les livres qui l'a poussé à se jeter inconsidérément dans l'escalier obscur dans sa hâte d'examiner sa dernière trouvaille. Il n'est pas indifférent que le livre qui provoque cette hâte soit *Les mille et une nuits*, le parangon de la littérature fantastique, ni que l'exemplaire en question soit « un exemplaire mutilé » ; ces deux détails sont indicateurs d'une causalité particulière : l'univers magique des contes où les événements et les hommes n'obéissent pas aux lois habituelles de la logique et de la raison, et l'énigme d'une œuvre amputée dont les érudits essaient de trouver la clé en recherchant les motifs plausibles de l'amputation. De la même sorte, si la mie de pain lancée de façon provocante à la figure de Dahlmann est la cause directe de ce combat qui va lui cotter la vie, la cause profonde doit être cherchée par référence aux premières phrases du conte :

*Su abuelo materno habia sido aquel Francisco Flores, del 2 de infantería de línea, que murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por indios de Cafriel ; en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulsos de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica. Un estuche con el daquérotipo de un hombre inexpresivo y barbado, una vieja espada, la dicha y el coraje de ciertas músicas, el hábito de estrofas del Martín Fierro, los años, el desgano y la soledad, fomentaron ese criollismo algo voluntario pero nunca ostentoso. (p. 195-6)*

Le choix qu'avait fait Dahlmann entre les deux branches de sa double lignée germanique et argentine était resté jusqu'à ce jour purement abstrait et ne s'était traduit que par un attachement nostalgique pour le Sud, symbole à la fois du passé argentin — incarné par le vieux gaúcho — et de sa propre enfance, matérialisée par la propriété fami-

liale. Mais au moment où, de retour d'un voyage aux Enfers, il va enfin vers ce Sud plus rêvé que connu, le hasard trivial le met en présence d'un choix qui cette fois n'a plus rien d'abstrait mais qui met en cause son nom, son honneur et sa vie. Alors, la préférence donnée sentimentalement au courage et à l'honneur le détermine obscurément à ramasser la dague que, symboliquement, lui tendent ses ancêtres guerriers et l'Argentine traditionnelle par le geste du vieux gaúcho.

Le parallélisme des deux temps du conte se développe donc ainsi :

<i>Cause profonde</i>	<i>Cause apparente</i>	<i>Effet</i>
Passion des livres	battant ouvert	danger de mort dégradante
Choix du courage	mie de pain	danger de mort selon son occur

La dernière page de *El Sur* met en relation de façon très explicite les deux temps du récit :

*No hubieran permitido en el sanatorio que me pasaran cosas así, pensó.*

*(...) Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado. (p. 204)*

C'est dire que tout d'abord il oppose le monde protégé de la clinique au monde dangereux du Sud ; puis il se rend compte que cette mort, apportée par un incident stupide, date celle qu'il aurait choisie ou rêvée, préférée à la dégradation ultime soufferte à la clinique. On est également frappé qu'elle n'est sur le plan logique que la continuation de la narration, est au présent :

*Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabría manejar, y sale a la llanura. (p. 204)*

Cette remarque nous amène à examiner le fonctionnement du temps dans le récit. On constate d'abord que l'ensemble de la narration est écrit au prétérit et à l'imparfait sauf le dialogue direct, cinq phrases de ton sentencieux qui énoncent des généralités, et la dernière phrase déjà citée. Il est à

noter aussi que toute la séquence qui relate le premier accident et ses conséquences contient beaucoup plus de préterits que d'imparfaits, alors que, dans la deuxième, préférence est donnée à l'imparfait, sauf dans la narration de l'incident de la mie de pain, faite elle aussi au préterit.

Si l'on examine en regard non plus les temps grammaticaux mais le temps tel qu'il est ressenti et exprimé par le protagoniste, on est amené à constater que, tout au long de la première séquence, Dahlmann se trouve emporté par une série d'événements incohérents et douloureux. Il est le jouet d'une durée qui lui échappe totalement — « huit jours passèrent comme huit siècles » — et qui transforme le temps en une perpétuelle angoisse : « l'incessante prévision des mauvaises nuits ». Des qu'il est sorti de la clinique, au contraire, il est saisi par le sentiment d'un monde familier, où rien n'a changé (« Il reconnaissait... il se rappelait... toutes les choses revenaient à lui »), où le temps ne passe pas. Significativement, il se souvient d'un chat « qui se laisse caresser » et qui, en réalité, symbolise pour lui la vie « dans l'éternité de l'instant » alors que l'homme « vit dans le temps, dans la succession ». Le voyage en train le fait entrer dans un monde magique puisqu'il n'a plus rien à envier à l'univers enchanté de Shahrzad et « de ses miracles superflus ». Le paysage, vierge de toute trace humaine, est « élémentaire », inchangé, figé dans une sorte d'éternité qui fait soupçonner au protagoniste qu'il « voyageait vers le passé et pas seulement vers le Sud ». On est donc amené à considérer que la première séquence, où préférence est donnée au préterit, s'inscrit dans une temporalité du révolu, c'est-à-dire de la « succession » ; il en va de même pour l'épisode de la mie de pain. Au contraire, toute la description du Sud qui commence dans Buenos Aires même, « de l'autre côté de Rivadavia », s'inscrit dans un temps qui n'en finit pas de s'écouler : c'est l'effet de sens ici de l'imparfait qui, par sa position en système, est habile à dire une action ou un état en train de se dérouler dans le passé mais dont on n'aperçoit pas la fin.

Et la mort vers laquelle le protagoniste avance à la fin du conte, cette mort qu'il aurait choisie ou rêvée, est-elle autre chose que la mort de tant de gauchos légendaires, c'est-à-dire une mort hors du temps, projetée dans un passé idéal avec lequel l'existence de Dahlmann s'harmonise enfin, délivrée ainsi de la « succession » pour accéder à « l'éternité de l'instant » exprimée dans le récit par le présent de la dernière phrase.

Le conte apparaît donc, à la lumière de ces remarques, construit sur le double plan déterminé par une double causalité. La première a son lieu dans le temps de l'homme, c'est ce que Dahlmann appelle « le mécanisme des faits » ; elle est absurde, gratuite, inintéressante et dégradante pour qui la subit. C'est sur ce plan que se situent les deux incidents qui forment l'intrigue du conte. La seconde causalité a son lieu hors du temps, ou, si l'on préfère, « dans l'éternité de l'instant » ; elle est magique car elle échappe à la logique humaine et son inlassable présence se manifeste tout au long du texte à travers *Les mille et une nuits*, le chat, le vieux gaucho, le Sud. Elle n'est pas gratuite mais, bien au contraire, profondément déterminée par des motifs qui sont du domaine du choix, d'un choix non pas rationnel (ce qui relèverait encore de la logique humaine) mais, en quelque sorte, instinctif ou vital. C'est sur ce plan que se situe, de façon très explicite, le choix que fait Dahlmann des valeurs traditionnelles d'une Argentine plus littéraire que réelle, un choix à la fois « volontaire » et instinctif (« peut-être sous l'impulsion de son sang germanique ») et qui va inspirer obscurément sa réaction finale. Cette attitude, au vrai, ne correspond nullement au personnage paisible du bibliothécaire Dahlmann, mais bien plutôt à ce fantasme occulte en lui et travers des choix sentimentaux ou une nostalgie du Sud et d'une certaine idée du passé argentin.

C'est sur ce plan aussi, quoique de façon moins explicite, que se situe cet autre choix vital de Dahlmann qui est sa passion pour les livres. C'est elle, on l'a vu, qui est la cause profonde du premier accident et, à travers un enchaînement des faits ne l'intéressait pas » — du dénouement heureux de la vie du protagoniste.

Mais ces deux choix fondamentaux qui, avons-nous dit, constituent la causalité profonde mise en jeu dans le conte, n'ont-ils pas, à y bien réfléchir, quelque chose en commun ? Si l'attachement pour le Sud et pour toutes les valeurs traditionnelles qu'il symbolise, est le propre d'une attitude nostalgique et passiste, la passion des livres et le choix d'une vie qui leur est entièrement consacrée ne relèvent-ils pas aussi d'un goût pour le passé (le monde des *Mille et une nuits* n'est pas précisément contemporain de Dahlmann) ? Mais il y a plus encore. Cette Argentine traditionnelle, du courage et de l'honneur, à laquelle Dahlmann est attaché n'est pas exactement l'Argentine réelle du Sud avec tout ce

qu'elle a pu effectivement conserver du XIX<sup>ème</sup> siècle, mais bien plutôt l'Argentine de ses souvenirs d'enfance gardés intacts comme une vieille photographie puisqu'il a toujours été, sous divers prétextes, un retour à la propriété familiale, et aussi l'Argentine du *Martin Fierro* et des chansons traditionnelles. De même, une existence consacrée aux livres et à l'érudition révèle une préférence pour une réalité en marge de la réalité quotidienne, une réalité de nature différente, comme est de nature différente la campagne remémorée par Dahlmann et celle qui s'étend sous ses yeux au cours du voyage :

...porque su conocimiento directo de la campaña era harlo inferior a su conocimiento nostálgico y literario. (p. 200)

On voit qu'en fin de compte les deux choix fondamentaux du protagoniste procèdent d'une même attitude, et que les deux causes profondes décelées par l'analyse ont donc une racine unique. Si l'on veut bien considérer, par ailleurs, que les deux causes apparentes ont, elles aussi, comme dénominateur commun leur caractère trivial, anodin et fortuit, on pourra conclure que « El Sur » est organisé selon un schéma binaire faussement symétrique. En effet, le plan de la causalité apparente est rejeté au profit de l'autre, puisque Dahlmann résiste de toute la force de son instinct vital à une mort ressentie comme dégradante et triviale parce que située sur le plan du « mécanisme des faits » (mort par septicémie), alors qu'il accepte sans hésiter une mort parfaitement gratuite et absurde sur le plan de la raison banale, mais qu'il ressent comme profondément motivée par ses options existentielles, et en harmonie avec la réalité dans laquelle il a choisi de vivre.

Cette binarité selon laquelle s'organise le récit est annoncée dès le début dans la double origine de Dahlmann :

*la discordancia de sus dos linajes*

Il faut observer qu'il a choisi la branche maternelle, ce qui est en parfaite harmonie avec sa nostalgie du passé et de l'enfance, ainsi qu'avec son attachement à la propriété familiale, à laquelle d'ailleurs, très symboliquement, il ne lui sera pas permis de revenir.

### III — Fonction et signification du livre

C'est d'une grande banalité de dire que le livre est l'un des thèmes favoris des contes de Jorge Luis Borges : on pourrait même dire que le livre est l'un des noyaux généra-

teurs des narrations borgesienes. Bien souvent le point de départ du récit est un livre ou une référence trouvée dans un livre, d'autres fois le livre acquiert des dimensions de symbole cosmogonique comme dans *La Biblioteca de Babel*. Dans les deux contes dont on a examiné l'organisation narrative, le livre est présent, bien que, à première vue, il ne semble pas y avoir une fonction très importante. Mais voyons cela de plus près.

Dans *El jardín de senderos que se bifurcan*, le point de départ du conte est une référence livresque :

*En la página 22 de la Historia de la guerra europea de Liddell Hart, se lee... (p. 101).*

Suit une autre référence à un texte écrit qui n'est pas un livre mais une « déclaration dictée, relue et signée par le docteur Yu Tsun ». Mis à part le premier paragraphe, où il est question de ces deux références, l'enier de la narration procède verbal par cette déclaration qui est en somme le service de l'Empire allemand, fait prisonnier et condamné à mort. Dans le cours du récit mention est faite d'autres livres :

...un joven que leía con fervor los Anales de Tacito... (p. 105)

...escribir una novela que fuera todavía más populosa que el Hung Lu Meng... (p. 106)

Reconoci, encuadrados en seda amarilla, algunos tomos manuscritos de la Enciclopedia Perdida que dirigió el Tercer Emperador de la Dinastía Luminosa y que no se dio nunca a la imprenta. (p. 108)

Recordé también esa noche que está en el centro de las 1001 Noches, cuando la reina Shahrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de las 1001 Noches, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito (p. 111).

Il faut ajouter à ceux-là le livre écrit par Ts'ui pén : « El jardín de senderos que se bifurcan », le roman infini, figurant un labyrinthe de temps.

Aucun de tous ces livres cités n'a de fonction dans le déroulement de l'action du conte : un seul, le roman de Ts'ui Pén, a une importance évidente sur le plan symbolique. On observe, en outre, que le conte porte le même titre que le roman de Ts'ui Pén, signifiant par là clairement que le conte est, d'une certaine façon, le roman de Ts'ui Pén.

Dans « El Sur », on note la mention anecdotique de deux œuvres très connues : le *Martin Fierro* qui fait partie du « criollismo » de Juan Dahlmann, et *Pablo y Virginia* dont l'auberge où il débarque lui rappelle quelque illustration originale. Mais le livre important dans « El Sur » c'est « un ejemplar descabaldo de *Las Mil y Una Noches* de Weill » (p. 196). C'est lui qui est la cause indirecte du funeste accident de Dahlmann, c'est lui encore qui accompagne le protagoniste dans son voyage vers le Sud, c'est lui que Dahlmann ouvre « comme pour cacher la réalité » lorsqu'il est agressé à l'auberge. Il n'est pas sans intérêt de noter que *Les 1001 Nuits* se retrouvent dans les deux contes, ainsi d'ailleurs que dans d'autres pièces de *Ficciones*, témoignage de la fascination que cette œuvre exerce sur Borges et sur sa conception de la littérature.

### III — 1 Fonctions du livre dans la narration

Dans le premier conte analysé, la référence à l'*Historia de la Guerra Europea* fonctionne comme embrayeur du récit, mais, curieusement, ce récit va être une sorte de démenti aux déclarations de l'ouvrage historique, puisque ce qu'il donne comme explication au retard de l'offensive britannique — des pluies torrentielles — semble bien être faux, la véritable cause de ce retard étant révélée dans la déclaration de Yu Tsun. Ainsi donc le livre apparaît d'emblée comme un moteur de la narration, mais, à la fois, comme une source d'erreurs au témoignage duquel on ne saurait se fier aveuglément. Cette dé fiance à l'égard de l'écrit se confirme au sujet de la déclaration de Yu Tsun dans la note, fallacieusement désignée comme « Nota del Editor », qui prétend rétablir « la vérité » sur l'arrestation et la mort de l'espion Viktor Runeberg.

Que le conte soit, presque totalement, la citation d'un autre « écrit » conforte la fonction génératrice du livre : le conte n'est que la reproduction, à peine augmentée et reprise dans une autre perspective, de quelque chose de déjà écrit.

Le roman-labyrinthe que Tu Tsun trouve au centre du jardin-labyrinthe n'a, avons-nous dit, aucune influence sur l'action policière puisque l'espion arrive avec le projet d'assassiner Stephen Albert qu'il tue effectivement, malgré la fabuluse découverte que celui-ci lui fait partager. En effet, si le lecteur peut penser un instant que Yu Tsun va renoncer à tuer cet homme en découvrant qui il est, il comprend bientôt que le roman lui-même va lui intimer secrètement l'ordre d'accomplir son dessein :

*Recuerdo las palabras finales, repetidas en cada redacción como un mandamiento secreto : Así combateron los héroes, tranquilo el admirable corazón, violenta la espada, resignados a morir. (p. 113)*

Pourtant, si le résultat est identique, la signification de son geste est absolument différente. Tuer Albert ne signifie pas seulement accomplir sa mission d'agent secret, cela signifie le geste qui mit fin à la construction du labyrinthe de temps et à la vie de son aïeul qui fut assassiné par la main d'un étranger. De plus, par ce geste, il se fait l'instrument de la Loi : il punit de mort l'étranger qui avait résolu l'énigme posée par Ts'ui Pên, et propose lui-même, par son crime, une énigme que seul saura résoudre un autre étranger, là-bas, dans un bureau de Berlin.

Le livre est donc dans « El jardín de senderos que se bifurcan » l'instrument et le signe du destin, c'est pourquoi il mène inévitablement à la mort : Ts'ui Pên, puis Stephen Albert, puis Yu Tsun. De la même façon, *Les 1001 Nuits* la mort : en déclenchant indirectement l'accident qui, par des chemins détournés, va mener le protagoniste vers son destin secret : mourir comme un gauchon du Sud. La présence du livre magique marque les trois étapes essentielles de ce destin : l'accident, le voyage vers le Sud / vers le passé, la provocation dans l'auberge.

Le livre, sous toutes ses formes, est un objet magique — d'oh, entre autres causes, la prédilection pour *Les 1001 Nuits* — qui déclenche la narration et à l'intérieur de celle-ci, l'action. Qu'il soit référence à un livre, réel ou imaginaire, peu importe, qu'il soit citation d'un texte, réel ou imaginaire, qu'il soit objet convoité, quête, découvert, remémoré, le livre fonctionne comme premier moteur.

Une autre fonction du livre dans les récits borgesiens consiste à représenter le récit à l'intérieur de lui-même. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une mise en abyme, mais plutôt d'une constante référence du récit à lui-même, d'une perpétuelle mise en évidence du caractère fictionnel du récit. Ce souci, d'ailleurs souligné par les titres des recueils : *Artificios*, *Ficciones*, est tout le contraire de la recherche de l'« effet de réel » ou de l'« illusion référentielle ». Ici le « réel référent » est le livre, et le récit, construit en fonction de ce référent, apparaît donc « sur-fictionnalisé », fiction de fiction ou méta-fiction. Ainsi « El jardín de senderos que se



bifurcan » se donne-t-il comme la reproduction d'un autre écrit et ce procédé, souvent employé comme preuve d'authenticité, produit, au vrai, l'effet de sens inverse, puisque, allégué comme une sorte de document d'archives — procès-verbal des aveux d'un espion —, il a en fait toutes les caractéristiques d'un récit de fiction et non celles d'un document juridique ou policier. En outre, ce récit de référence fait encore référence à un autre récit, celui du bisaituel Ts'ui Pên, qui devient le centre vital de l'histoire et qui, par ricochet, donne son titre au conte. Dans le cours de leur conversation les deux personnages, Yu Tsun et Stephen Albert, s'intègrent eux-mêmes à la fiction antérieure, celle de Ts'ui Pên :

*No existimos en la mayoría de esos tiempos ; en algunos existe usted y no yo ; en otros, yo, no usted ; en otros los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa ; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto ; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma. (p. 114-5)*

Ainsi se crée une confusion de plans fictionnels qui est, sans nul doute, l'une des sources de « l'effet de fantastique ».

Dans « El Sur », les plans se confondent aussi, mais cette fois le plan de la fiction de premier degré (l'histoire du bibliothécaire Dahlmann) qui semble être la représentation d'un référent réel — à cause des dates, des noms de lieux, etc. — devient plus « merveilleux » que celui des histoires de *Les 1001 Nuits* :

*los lados del tren, la ciudad se desgarraba en suburbios ; esta visión y luego la de jardines y quintas demoraron el principio de la lectura. La verdad es que Dahlmann leyó poco ; la montaña de piedra imán y el genio que ha jurado matar a su bienhechor eran, quién lo niega, maravillosos, pero no mucho más que la mañana y que el hecho de ser. La felicidad lo distraía de Schahrazad y de sus milagros superfluos ; Dahlmann cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir. (p. 199)*

Ainsi, le récit du voyage de Dahlmann commence-t-il à devenir plus étonnant que celui de Schahrazad, car le personnage glisse insensiblement vers un autre plan de fiction : il change de lieu (il va vers le Sud), il change de temps (il voyage vers le passé), les objets et les personnages autour de lui changent, et il va mourir non pas comme le modeste bibliothécaire « de la calle Córdoba », mais comme son ancêtre Francisco Flores : « de muerte romántica ».

Cette confusion des plans du « réel » ou, si l'on préfère, cette dé-hiérarchisation des plans du réel — un réel n'étant pas supérieur, plus réel, qu'un autre — a une autre application intéressante : c'est le mélange, si cher à Borges, des livres réels et des livres imaginaires dont il invente le titre, l'auteur et le contenu. La littérature, celle que l'on peut consulter dans les bibliothèques, n'est que la partie visible, le territoire émergé d'un continent infini, celui de tous les livres possibles qui, d'ailleurs, peuvent se ramener à un seul et unique livre infini (cf. « La Biblioteca de Babel »). Cet unique livre infini n'est autre que l'univers puisqu'il contient tous les possibles. Je ne veux pas revenir sur les implications philosophiques, déjà si abondamment glosées, de cette cosmogonie borgésienne : le livre m'intéresse ici en tant qu'il est, du récit (« des esprits pointilleux prétendent que c'est la même chose »).

### III — 2 Quelques significations du livre

Comme on l'a vu, le livre est lié, dans les deux contes qui nous occupent, à l'énigme, à l'imprévisible, au labyrinthe, au destin (passé et avenir). On ne s'étonnera pas de retrouver les valeurs essentielles que le Livre prend, tant dans l'Apocalypse que chez les alchimistes. Le Livre contient la parole de Dieu, ou encore tous les secrets de la Science : fermé, il est l'énigme, ouvert, il est la révélation. Comme le labyrinthe qui enferme le monstre, le livre enferme l'énigme, et de même que le labyrinthe est fait pour que l'on s'y perde, le livre induit en erreur, donne des explications fallacieuses, des pistes fausses ; pourtant, la révélation s'y trouve pour qui sait y parvenir.

La curiosité pour les livres, souvent fatale comme pour Stephen Albert, assassiné pour avoir découvert l'énigme du « Jardin », comme pour Dahlmann, avide d'examiner l'exemplaire mutilé des *1001 Nuits*, c'est la curiosité de découvrir les réponses aux énigmes que chaque âge de la vie nous propose, et cette curiosité mène infailliblement vers la mort. Parce qu'elle est liée à la notion d'interdit, l'énigme est source d'angoisse ; celui qui cherche la solution de l'énigme, le fait dans la crainte et le tremblement, car il sait que la découverte de l'énigme signifie la mort, mais il ne peut s'empêcher de chercher la solution, car celui qui ne cherche pas est déjà mort.

On sait que le labyrinthe figure un chemin initiatique, c'est-à-dire la recherche d'un nouveau Moi, recherche toujours

difficile et périlleuse. Quête de soi liée à la quête des origines : la mention des ancêtres dans l'un et l'autre conte, le retour au passé de Yu Tsun et de Dahmann ; mais aussi, et indissolublement, quête liée à la recherche de l'immortalité, celle que figure le « labyrinthe de temps » de Ts'ui Pên, et le vieux gauchon du Sud.

La grande « trouvaille » de Borges — si l'on me permet ce jeu de mots — ce n'est pas d'avoir donné au livre ces significations fondamentales qui ne lui sont pas propres, mais plutôt d'avoir exploité le livre sous ses aspects les plus divers, depuis le concept le plus abstrait (le livre-univers), jusqu'à l'objet concret mais toujours magique (« el ejemplar descabado »). Ce faisant, il mettait le livre en rapport avec une multitude d'autres objets : le jardin-labyrinthe, les héros romanesques (le vieux gauchon), le voyage, le miroir, le duel, la mort.

Le livre étant au commencement du récit, tout a déjà été écrit ; écrire c'est donc reproduire, non pas le réel-référent, mais le déjà-écrit ; tout au plus saurait-on mettre en rapport tel livre avec tel autre, découvrant ainsi des effets insoupçonnés, ou attribuer un livre du XVIII<sup>e</sup> siècle à un auteur du XIX<sup>e</sup> siècle, produisant de la sorte des œuvres inattendues. On ne peut donc écrire qu'en regardant en arrière : il n'est pas douteux que cette attitude littéraire, à proprement parler réactionnaire, ne soit le fondement de l'attitude politique de Borges, mais elle est aussi — ambigüité oblige — cause d'une remise en question de la littérature qui a ouvert la voie à la « nueva narrativa ». On ne pouvait attendre moins d'un homme que se fatale passion pour l'énigme et son incurable tendance à confondre le réel et la fiction devaient conduire à la cécité oedipienne.

Milagros EZQUERRO  
Université de Toulouse

(1) *FICCIONES*, Madrid, El libro de Bolsillo, Alianza Editorial, Buenos Aires, Emecé Editores, 2<sup>a</sup> edición, 1972. Toutes les citations se référeront à cette édition. La première édition est de 1956.