

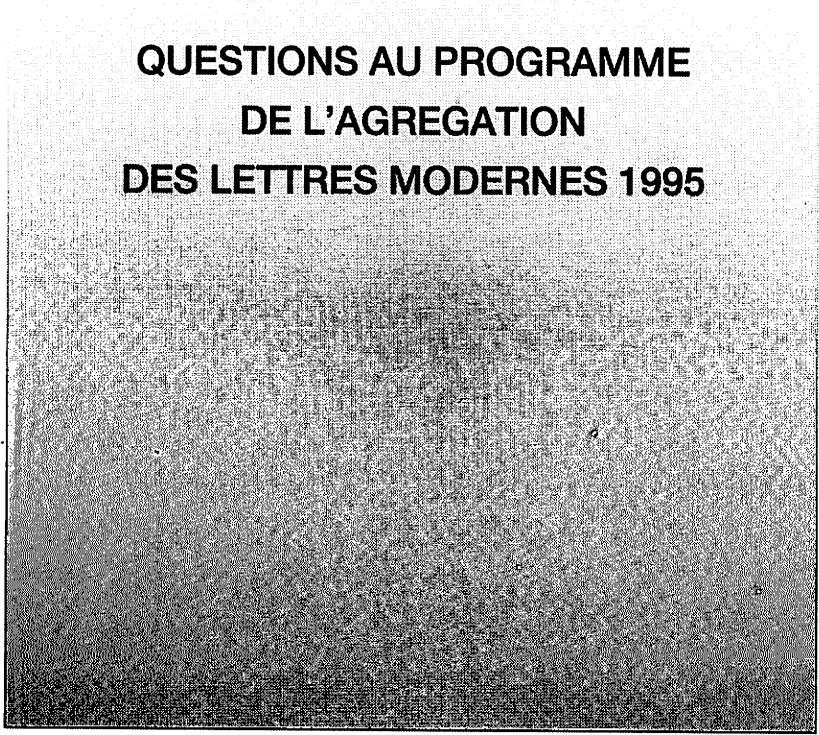
1994



SOCIÉTÉ
FRANÇAISE
DE LITTÉRATURE
GÉNÉRALE ET
COMPARÉE

**BULLETIN DE LITTÉRATURE
GÉNÉRALE ET COMPARÉE**

QUESTIONS AU PROGRAMME
DE L'AGREGATION
DES LETTRES MODERNES 1995





SOCIÉTÉ
FRANÇAISE
DE LITTÉRATURE
GÉNÉRALE ET
COMPARÉE

BULLETIN DE LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE

QUESTIONS AU PROGRAMME
DE L'AGREGATION
DES LETTRES MODERNES 1995

Michel LAFON
Université Stendhal de Grenoble
Institut Universitaire de France

MYTHE ET FICTION :

L'ALEPH ET SES LABYRINTHES

Un intitulé comme "l'imaginaire du labyrinthe" nous incite sans doute à rechercher dans L'Aleph les possibles occurrences du "mythe du Minotaure", dans l'intégralité de son "syntagme minimal"¹, il nous invite à une analyse de type mythocritique, archétypal.

En fait (sans pouvoir dire d'emblée si c'est la cohérence de L'Aleph qui en est la cause, ou l'efficacité du mythe, ou les deux à la fois), il me semble qu'une traversée de ce livre sous les auspices du Minotaure et du labyrinthe apporte des enseignements nombreux et inattendus, au-delà même des enjeux apparents de cette interrogation, à la fois sur la spécificité de l'écriture et de la fiction borgésiennes, sur la spécificité de L'Aleph (problème que s'est rarement posé la critique, dans la mesure où L'Aleph est le plus souvent assimilé à Fictions), et peut-être (ce qui n'est pas le moins intéressant, ni le moins inattendu) sur la spécificité du mythe ainsi convoqué.

L'idée d'un mythe "littérisé"², d'un mythe dont la fondation renvoie à une "création collective orale archaïque"³, d'un mythe dont le texte fondateur apparent, ou plus précisément dont le récit antique le plus complet est déjà "probablement (...) une tardive et maladroite version de mythes très anciens, l'ombre d'autres songes encore plus effroyables"⁴, cette idée ne pouvait que séduire un Borges amateur de "perfusion transtextuelle"⁵, amateur aussi -

¹ Cf. André Siganos, Le Minotaure et son mythe, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p.27.

² Ibid., p.25 sq.

³ Ibid., p.32.

⁴ Cf. J.L.Borges, Le livre des êtres imaginaires, Paris, Gallimard, "L'imaginaire", 1987, p.155.

⁵ Cf. Gérard Genette, Palimpsestes, Paris, Seuil, "Poétique", 1982, p.453.

et peut-être plus encore - des circulations de sens qui se font aux frontières de l'oralité et de l'écriture.

“*La demeure d'Astérior*” n'est pas, des textes de *L'Aleph*, le plus ancien, mais c'est à lui que je vais demander quelques éléments fédérateurs pour l'analyse du recueil, quelques pistes pour cette traversée, dont il n'est évidemment pas question de livrer ici autre chose qu'une ébauche. Cette fiction est par excellence celle où se déploient les trois séquences constitutives du syntagme mythique : l'origine du Minotaure (l'épigraphe), l'activité du Minotaure (la majeure partie de la fiction), la mort du Minotaure (les quatre dernières lignes)⁶. Nous sommes dans le cas “idéal” d'un texte littéraire coïncidant avec sa source mythique, répétant sa structure sans les gauchissements que pourraient induire, par exemple, quelque enchâssement narratif, ou quelque soupçon de parodie - bref quelque prise de distance. La coïncidence, toutefois, n'est pas l'aplatissement, puisqu'on constate que le passage de la première séquence à la deuxième implique un saut transtextuel (du paratexte au texte), le passage de la deuxième à la troisième, un saut transnarratif - ou, si l'on préfère, transvocalique (d'une narration personnelle, celle du Minotaure, à une narration impersonnelle mettant en scène Thésée et Ariane).

Le premier saut est relatif : c'est une pratique fréquente des fictions borgésiennes que d'arborer une épigraphe qui est à la fois une trace de la bibliothèque d'où est issu le texte qui suit (de son hypertextualité réelle ou fictive) et le premier terme (ou le second, car il ne faut pas oublier le titre) de la position d'une énigme que le texte va continuer à formuler, puis qu'il résoudra. La spécificité de cette épigraphe est qu'elle contient, au moins pour le lecteur averti et cultivé - le lecteur idéal -, la réponse à l'énigme ainsi posée (comme la contient déjà le titre) ; et qu'en elle se conjuguent toutes les origines : origine du mythe, origine du Minotaure, origine de la fiction...

⁶Cf. A.Siganos, op.cit., p.53 et 106-110.

Le deuxième saut est plus spectaculaire, puisque le changement impromptu de voix narrative n'est pas dans les normes, surtout pour une forme littéraire aussi brève. Cette violation des normes narratives implicites produit un effet de scandale, qui s'accompagne d'un effet de surprise (le lecteur non idéal - le lecteur normal de ce texte hors normes - découvre à ce moment-là qui est Astérion) et d'un effet de dramatisation (la révélation passe par le meurtre).

Ces deux sauts mobilisent, chacun à sa façon, une problématique de **monstruosité** : le premier, par le biais étymologique de la **monstration**, de l'exhibition, dans la mesure où l'épigraphe (comme le titre) livre donc la clé de l'énigme aussitôt qu'elle la pose ; le deuxième, par la perversion de ce "coup d'écriture"⁷ final.

J'ai étudié ailleurs l'aptitude particulière du labyrinthe et du Minotaure à "incarner" quelques-unes des variations, des perversions et des obsessions qui fondent l'écriture borgésienne et qui organisent le corpus borgésien : je renvoie aux chapitres "Familles et réseaux", "Le désir transvocalisateur" et "Monstres" de *Borges ou la réécriture*⁸. "La demeure d'Astérion" a donc, entre autres mérites, celui de se tenir au plus près du mythe, et de déployer exemplairement, dans l'exercice même de cette proximité, les jeux textuels et transtextuels que Borges ne cessera plus, dorénavant, de lui associer. C'est en ce sens, et seulement en ce sens, que je la lis comme une espèce de "fiction fondatrice".

A la question - que je posais dans ces pages - de savoir s'il fallait relier le réseau des "textes du Minotaure" et celui des "textes du courage", je serais assez tenté de répondre aujourd'hui par l'affirmative. Les textes de ces deux réseaux sont en effet des textes du duel - de la dualité, du double, du dédoublement. Le mythe qui nous occupe présente la remarquable particularité d'associer un espace "placé sous le signe de la duplication douteuse, et un être lui aussi duplice"⁹. Borges semble avoir été sensible à cette particularité, à cette richesse, et en avoir tiré un

⁷ Cf. Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, "Poétique", 1978, p.33.

⁸ Paris, Seuil, "Poétique", 1990.

⁹ Cf. A.Siganos, op.cit., p.96.

maximum de conséquences fictionnelles. Dans "*La demeure d'Astérion*", le narrateur monstrueux, tout en proclamant son unicité radicale, joue à se dédoubler (c'est "le jeu de l'autre Astérion"), il vit dans l'attente de l'arrivée de son double-rédempteur ("Sera-t-il un taureau ou un homme ? Sera-t-il un taureau à tête d'homme ? Ou sera-t-il comme moi ?"), il collabore à sa perte ("Le croiras-tu, Ariane? dit Thésée, le Minotaure s'est à peine défendu.")... De la même manière, le labyrinthe, tout en étant unique ("Il trouvera aussi une demeure comme il n'en existe aucune autre sur la surface de la terre. (Ceux qui prétendent qu'il y en a une semblable en Égypte sont des menteurs.)"), est infini et se confond avec le monde ("Je méditais sur ma demeure. Toutes les parties de celle-ci sont répétées plusieurs fois. Chaque endroit est un autre endroit. Il n'y a pas un puits, une cour, un abreuvoir, une mangeoire ; les mangeoires, les abreuvoirs, les cours, les puits sont quatorze (sont en nombre infini). La demeure a l'échelle du monde ou plutôt, elle est le monde."). Les poèmes "*Labyrinthe*" et "*Le labyrinthe*" du recueil *Éloge de l'ombre* (1969) explicitent d'ailleurs cette problématique : le labyrinthe universel implique la perte de tout référent (personne, espace, temps), celui qui y erre ne sait ni où il est, ni qui il est, ni qui est l'Autre qui le traque, ni s'il y a un Autre, ni s'il y a un terme à son errance¹⁰... On comprend que ce personnage et ce lieu permettent ou suscitent les stratégies narratives les plus délicieusement déroutantes : celles de la surprise, du piège, du renversement, du vertige, de la révélation...

Se trouve ainsi mise en place, de pair avec cette narrativité de la complexité et de la perplexité, une thématique omniprésente de l'incommunicabilité et de l'ignorance, de l'impossibilité de savoir et de connaître. Cette thématique a un versant personnel, qui est celui de l'identité (ignorance de soi), et un versant objectal, qui est celui de la perception et de la représentation du monde (quête impossible d'un sens). Le privilège du labyrinthe et du Minotaure est peut-être de se tenir à la rencontre de ces deux versants, sur la ligne de crête où s'organise une espèce de circulation de toutes les ignorances et de tous les possibles et où, au nom du principe un peu monstrueux de l'"équivalence universelle", ou plus

¹⁰ Cf. M. Lafon, "*Les griffures de l'Autre (Ébauche d'une poétique de l'intraduisible)*", *Les figures de l'Autre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, "Hespérides", 1991, p.191-196.

précisément au nom de l'indissociabilité du labyrinthe et de son habitant, un homme = tous les hommes = une chose = toutes les choses = le monde = Dieu...

Ce même principe contamine le langage, c'est aussi le référent linguistique qui est perdu : un mot vaut pour n'importe quel mot, un mot = tous les mots. Dans "*La demeure d'Astérion*", ainsi, "quatorze" vaut pour "infini", "maison" (plutôt que "demeure", puisque le texte original dit, tout simplement, casa) vaut pour "labyrinthe" et "Astérion" vaut pour "Minotaure"... Dans "*L'Aleph*", le "monde" est une "malle"¹¹ et cette synonymie surprenante (sans doute intraduisible en français, de fait non traduite) engendre la vision : "L'escalier de la cave est raide, mes oncles m'avaient défendu d'y descendre, mais quelqu'un dit qu'il y avait là tout un monde. Il voulait parler, je l'appris plus tard, d'une malle, mais je compris qu'il y avait tout un monde. Je descendis secrètement, roulai dans l'escalier interdit, tombai. Quand j'ouvris les yeux, je vis l'Aleph." Par quoi se trouvent dramatisés à la fois le pouvoir déclencheur de la lettre, la fécondité, la productivité des équivalences sémantiques, des jeux synonymiques, et l'imbécillité créatrice de Carlos Argentino Daneri...

On en arrive ainsi à ce qui est peut-être le problème central, aussi bien pour la mythocritique que pour la poétique : le problème de l'évaluation de la "présence" d'un mythe (ou d'un texte) dans un texte, la difficulté à se donner des critères de réécriture dont on sent bien qu'ils doivent marier (d'une manière un peu monstrueuse) le quantitatif et le qualitatif. Qu'en est-il pour *L'Aleph*?

Certaines nouvelles peuvent sembler utiliser le mot "**labyrinthe**" comme à la dérobée, ou comme par réflexe : dans "*Les théologiens*", il est question du "labyrinthe circulaire" des impies et du "labyrinthe de feu" qui dévore l'hérésiarque Euphorbe ; dans "*Biographie de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)*", d'un "long labyrinthe d'allées et venues" ; dans "*L'autre mort*", de "marches labyrinthiques" ; dans "*L'écriture du dieu*", d'un "brûlant labyrinthe de tigres" et d'un "infatigable labyrinthe de rêves"...

¹¹ Un sens second et rare de **mundo** (monde) est en effet **baúl mundo** (malle chapelière).

D'autres nouvelles ne citent pas le mot, mais déploient des espaces reconnaissables : je pense au parcours d'Emma Zunz, "hors du temps", avec le marin à qui elle a choisi de se donner : "L'homme la conduisit à une porte, puis à un trouble vestibule, puis à un escalier tortueux et ensuite dans une entrée (où il y avait une baie vitrée avec des losanges identiques à ceux de sa maison de Lanus) et ensuite à une porte qui se ferma." Je pense aussi au parcours que fait le narrateur du "*Zahir*" dans Buenos Aires pour perdre l'objet inoubliable, ou à celui de Christopher Dewey dans la "ville musulmane" de "*L'homme sur le seuil*".

D'autres nouvelles, enfin, mettent en place des labyrinthes explicites : c'est le cas de "*L'immortel*" ou de "*Abenhacan el Bokhari mort dans son labyrinthe*" (J'ai déjà parlé de "*La demeure d'Astérion*", qui ne s'inscrit dans cette dernière catégorie qu'à sa toute fin, et je parlerai plus tard du texte intitulé "*Les deux rois et les deux labyrinthes*", qui s'y inscrit, à sa manière, dès son titre ; je préfère les tenir à l'écart de cette modeste classification, "*La demeure d'Astérion*" en raison du statut privilégié que je lui reconnais et de sa réticence constitutive à en arriver à l'explicitation en question ; "*Les deux rois*", pour des motifs d'ambiguïté statutaire).

Ces procédures discrètes ou manifestes, comment les définir, comment les classer par rapport au référent mythique ? C'est poser la question de l'émergence, de l'allusion, de la citation, de la coloration mythique¹² - qui sont autant d'énigmes conceptuelles... L'absence du mot "labyrinthe", sa non-citation peut être un principe structurant fort : c'est le cas exemplaire de "*La demeure d'Astérion*", comme on l'a vu, qui recourt pour les besoins de l'énigme à des équivalents sémantiques. Au nom de cette circulation universelle des signifiants, un champ sémantique se déploie de textes en textes et nous propose quelques synonymes systématiques de "labyrinthe" : "maison", donc, mais aussi "prison" (cárcel), "cellule" (celda), chambre (cámara, cuarto), "ville" (ciudad), "désert" (desierto), "monde" (mundo), "réseau" (red)... Quant aux deux fictions "à labyrinthes explicites", on

¹² Cf. A. Siganos, op.cit., p.54 sq.

constate qu'elles proposent aussi une théorie du labyrinthe (ce qui est un autre type de dédoublement) : "*L'immortel*" insiste sur l'intentionnalité du labyrinthe, son sens fondateur, et "*Abenhacan el Bokhar*" sur la force du lien qui unit labyrinthe et Minotaure (sur "la correspondance de la maison monstrueuse avec l'habitant monstrueux"). En même temps, ces passages "théoriques" sont narrativisés, dramatisés : l'opposition entre le labyrinthe "ordonné" et le palais chaotique marque une gradation dans l'horreur et dans la quête de l'officier romain, tandis que la perception de l'indissoluble dualité du mythe (pas de labyrinthe sans Minotaure, et vice versa) est une étape décisive de la résolution de l'énigme d'Abenhacan. De ce fait, la théorie n'implique pas une coupure par rapport au texte fondateur, elle ne transforme pas la fiction en méta-fiction, c'est-à-dire en commentaire : bien au contraire, la théorie est toujours, chez Borges, un rebondissement de la fiction, la fiction contient toujours son commentaire. On sait que le propre des textes borgésiens est de dire ce qu'ils font. S'il y a une spécificité de *L'Aleph*, elle est peut-être dans cette obstination particulière à ainsi se réfléchir : ce livre énonce à chaque page sa propre poétique, voire sa propre grammaire¹³, des nouvelles comme "*Le Zahir*" ou "*L'Aleph*" sont de véritables manuels de rhétorique borgésienne, "*L'immortel*" est comme une mise au carré des figures de cette écriture, la question de la littéralité, celle de la transcription de la réalité, celle de la symbolisation, celle du langage, ont rang d'obsession narrative... Le fait que les nouvelles les plus foisonnantes en labyrinthes ("*L'immortel*" est un enchaînement de labyrinthes, "*Abenhacan*" plutôt un enchaînement) soient aussi celles qui constituent le labyrinthe en objet de réflexion s'inscrit donc, comme on le voit, dans une logique narrative profonde.

J'en arrive à l'hypothèse que je voudrais proposer ici : à partir de sa fascination précoce pour le mythe du Minotaure et du labyrinthe (et pour ses représentations), Borges a procédé à un réinvestissement systématique de ce mythe, il se l'est

¹³ "La mujer, el apero y el colorado son atributos o adjetivos de un hombre que él aspira a destruir." (Littéralement : "La femme, le harnais et le cheval bai sont les attributs ou les adjectifs d'un homme qu'il aspire à détruire.") Cette phrase tirée de "*Le mor*" me semble exemplaire de cette grammaticalité de l'écriture borgésienne, et aussi, malheureusement (par sa traduction française), du refus de certains traducteurs de pratiquer une littéralité que la production borgésienne ne cesse pourtant de revendiquer (on lit en effet : "La femme, le harnais et le cheval bai appartiennent à un homme qu'il veut détruire.")

progressivement approprié, en exploitant toutes les pistes qui sont en puissance dans le syntagme mythique, bref en jouant sur le paradigme (peut-être aussi en sollicitant le mythe au-delà de ses potentialités, en le pervertissant). On aurait ainsi affaire à une fictionnalisation systématique et récurrente du mythe, qui me semble outrepasser les caractéristiques d'une simple exploitation littéraire, et que l'on pourrait nommer "mythe labyrinthique borgésien". Je parle de "mythe" par facilité, par abus de langage, à la fois parce qu'il se greffe sur le mythe antique, parce qu'il se trouve idéalement fixé dans cette sorte de forme exemplaire que constitue "*La demeure d'Astérion*" et parce qu'il a vocation à essaimer dans tout le corpus borgésien, à multiplier les variantes à la périphérie de cette "fiction-relais", de cette "fiction (re)fondatrice". Les composantes de ce "mythe borgésien" sont tout à la fois, comme on l'a vu exemplairement avec "*La demeure d'Astérion*", textuelles (narratives, structurelles, thématiques) et transtextuelles (transvocaliques, transgénériques, transtatutaires). L'efficacité et la proximité du "mythe" sont telles que la présence d'une seule de ses composantes dans une fiction suffit sans doute à chaque fois (c'est, de fait, tout le problème) à le reconvoquer tout entier.

Commençons par un cas de présence massive : pour oublier la monnaie inoubliable, le narrateur du "*Zahir*" écrit un récit fantastique dont le schéma narratif s'applique très exactement à "*La demeure d'Astérion*". Ce télescopage des mythologies et des fictions est d'autant plus frappant que "*La demeure d'Astérion*" et "*Le Zahir*" sont parus dans deux numéros successifs de la même revue, *Los Anales de Buenos Aires* (ce qui interdit de savoir laquelle des deux fictions a été écrite la première). Mais indépendamment de toute chronologie, l'interpolation de ce récit est comme la marque - à la fois objective et fictionnelle - d'une obsession : ce "mythe borgésien" fonctionne comme le remplacement (provisoire) du Zahir, il a vocation à réapparaître à tout instant et en tout lieu (et le Zahir, par contrecoup, peut être perçu comme la métaphore de cette "obsession mythique", de cette "compulsion mythographique"....).

Mais c'est évidemment dans les cas de présence plus diffuse que la prégnance du mythe borgésien doit être interrogée le plus minutieusement. Je pense par exemple à la scène récurrente où un personnage, confronté à une ville, n'est pas capable de la "reconnaître", ni même de la percevoir, parce que sa complexité le dépasse ; ou encore à cette fatalité qui semble pousser tant de personnages borgésiens à être des traîtres, ou des couards (et en même temps, ou dans un autre temps et dans un autre espace, justement, à être des héros). Même si cette scène ou ce trait de caractère sont à chaque fois intégrés à la logique de la fiction particulière (et exemplairement associés chez certains personnages comme Droctulft, à l'ouverture de "*Histoire du guerrier et de la captive*", Benjamin Otorala, dans "*Le mort*", ou Tadeo Isidoro Cruz), leur fréquence fait sens et oblige à les rapporter à la "fiction fondatrice", comme des échos (des variations paradigmatiques) de l'espace inconnaissable et de l'être déchiré qui "fatigue" cet espace.

En deçà du thème, de la séquence narrative, la trace du Minotaure et de sa maison est encore lisible : dans telle symbolique numérale, dans les citations ouvertes ou cachées de Dante, dans la prédilection pour le tigre, pour le jaguar (qui grâce aux dessins de leur pelage ont le privilège d'être à la fois le monstre et son labyrinthe), ou pour l'araignée (qui construit le sien)... Le tigre qui hante tant de pages de cette oeuvre est, comme on le sait, une des plus anciennes obsessions de Borges, qui dès son plus jeune âge en dessinait sur ses livres de contes. Mais il faut sans doute attendre l'époque de L'Aléph pour que cette lecture mythique du tigre soit proposée (ou du moins suggérée), pour que le tigre devienne à lui seul, en quelque sorte, une hypostase du "mythe borgésien" et ne cesse dès lors, explicitement ou implicitement, d'être associé au Minotaure et au labyrinthe : voilà encore une preuve du pouvoir intégrateur du "mythe" qui nous occupe.

C'est jusque dans le signifiant le plus anodin que l'on peut retrouver la trace indélébile. Le personnage solitaire de "*L'attente*"

boit son maté en fixant le liseron qui pousse sur le mur de la maison voisine : liseron se dit en espagnol *enredadera*, mot dont l'étymon - *red* ("réseau", "filet") - est dans ce corpus, comme on l'a vu, un synonyme de labyrinthe. Le mot *red* ainsi convoqué figure d'ailleurs dans la phrase suivante (*una red de mínimas sorpresas* : "un réseau de menues surprises"). On ne s'étonnera donc pas qu'il y ait dans la chambre de cet homme "une carte de la province de Buenos Aires" et une *Divine Comédie*, qu'il se lie d'amitié avec un "vieux chien loup", ou encore qu'il s'attribue le nom (et pas n'importe quel nom, faut-il le souligner)¹⁴ de celui qui va finalement le tuer...

Il ne s'agit évidemment pas, dans mon esprit, de voir le labyrinthe et le Minotaure partout, de tomber dans des emplois métaphoriques un peu faciles - du type de "fiction labyrinthique" ou de "phrase labyrinthique" -, qui reviendraient peu ou prou à pointer dans ces textes toute composante du code herméneutique, évidemment proliférant, et à qualifier, pour les besoins de la cause, de labyrinthique ce qui relève de l'énigme, ou de minotaure ce qui pourrait être, par exemple, oedipien...

Il ne s'agit pas davantage, pour moi, de solliciter ce mythe plus que de raison, de prétendre que toute la production borgésienne est issue du labyrinthe, et qu'elle ne cesse d'y retourner. Le coup d'écriture qui clôt "*La demeure d'Astérior*", que l'on retrouve comme une signature à la fin de nombreuses fictions de Borges et que certains essais borgésiens théorisent, s'inscrit dans un réseau dont les textes fondateurs sont les romans à plusieurs narrateurs de Wilkie Collins ou de Browning, mais aussi *Le meurtre de Roger Ackroyd*, et encore cette fiction borgésienne avant l'heure intitulée "*L'Homme au coin du mur rose*" ("*Hombre de la esquina rosada*"). Les pièges narratifs chers à Borges (narrations doubles, narrateurs dédoublés, personnages en duels) ne naissent pas dans le labyrinthe, mais ils trouvent dans le labyrinthe une structure d'accueil et de prolifération idéale, à laquelle ils ne cesseront plus, dès lors, d'être associés. Autrement dit, le "mythe borgésien" n'est pas forcément en position

¹⁴ Cf. M.Lafon, "*Des noms de Borges (Sur quelques points d'onomastique borgésienne)*", *Mélanges offerts à Maurice Molho*, vol.II, Paris, Editions Hispaniques, 1988, p.325-334.

“originelle” dans cette production, mais il est un relais privilégié dont Borges ne cessera d'éprouver et d'étendre l'efficacité (aussi bien textuelle que transtextuelle) une fois qu'il l'aura investi. Le “désir transvocalisateur”, qui est pour moi au plus profond de la “pulsion à réécrire” de Borges, c'est dans cet espace ainsi redéfini, ainsi revisité, qu'il trouve à la fois son emblème et son champ d'élection¹⁵.

C'est sur un point d'hypertextualité que je voudrais conclure. Le mythe antique n'est évidemment pas l'hypotexte unique des fictions borgésiennes, il est plutôt, une fois que Borges l'a réinvesti, un moteur supplémentaire de réécriture, un noeud d'hypertextualité qui s'ajoute aux autres et donne à l'ensemble du livre ou de l'oeuvre un peu plus de cohérence. Dans “*Abenhadcan*”, Dunraven baptise l'homme qui construit un labyrinthe “le roi de Babel” : c'est entre autres une manière de renvoyer à l'un des labyrinthes les plus fameux du corpus borgésien, celui de “La bibliothèque de Babel”, qui coïncide avec l'univers, et ce faisant d'en susciter rétrospectivement une lecture minotaurienne, de raccorder le cosmique au mythologique, ou, si l'on préfère, de mettre *Fictions* en aleph. Le “mythe borgésien” est comme un opérateur privilégié de cette circulation généralisée des textes dont Borges nourrit le fantasme, il entretient le rêve d'un réseau unique reliant tous ses textes, reliant tous les textes, parcourant sans interruption la bibliothèque universelle.

Le labyrinthe a à voir, de plus d'une manière, avec la paternité, avec la filiation. Il sert à cacher le monstre (aux autres et à lui-même), à couvrir le secret de son origine monstrueuse ; mais le cachant, il l'exhibe aussi, puisque sa monstruosité est à la mesure - à l'image - de celle de son habitant, de même que le Minotaure exhibe dans son nom le nom de celui qui n'est pas son père. Cette problématique d'occultation-exhibition est évidemment au coeur des pratiques de réécriture de Borges, qui a sans doute

¹⁵ Sans céder en rien à l'hallucination que je dénonce plus haut, on peut penser que d'autres caractéristiques, plus discrètes, des fictions borgésiennes se trouvent éclairées, réordonnées au contact de ce “mythe” : je pense notamment aux jeux de Borges avec la biographie, avec la géographie, avec l'histoire. Sa passion pour le découpage (d'une vie, d'un espace, d'une époque), pour la séquence, pour la frontière, ainsi que pour les moments et pour les lieux originels, fondateurs, “élémentaires”, gagnerait sans doute à être lue à cette lumière - comme la trace d'une mythographie immémoriale.

été sensible au fait que le labyrinthe et le Minotaure lui proposent un emblème décidément aussi complet que complexe.

“Les deux rois et les deux labyrinthes” paraît dès 1939 en revue, et est attribué à Burton. Quand Borges place ce texte, dans l'édition de 1952 de *L'Aléph*, à la suite de “*Abenhacan*”, accompagné de la note : “Ceci est l'histoire que le Recteur lut en chaire”, il le soumet à une double dynamique : d'un côté, il le présente comme une simple retombée, un simple appendice de la fiction principale (alors que ce texte est peut-être à l'origine de cette “fiction principale”) ; d'un autre côté, il assume la paternité de ce texte (ce qui ne l'empêchera pas de l'attribuer de nouveau à Burton trois ans plus tard, lorsqu'il l'inclura dans une anthologie intitulée *Contes brefs et extraordinaires* ¹). Autrement dit, ce texte se trouve à la fois rabaisé et revalorisé par son paratexte. Mais l'affaire ne s'arrête pas là ! Un curieux décalage se fait jour, à divers plans. Tout d'abord, on remarque qu'un enchaînement figure un enchâssement (la successivité des deux récits figure l'interpolation du second dans le premier). Ensuite, on s'aperçoit que ce que Dunraven rapporte du récit du recteur (“Notre recteur, M.Allaby, homme aux étranges lectures, exhuma l'histoire d'un roi châtié par la divinité pour avoir bâti un labyrinthe.”) ne coïncide pas parfaitement avec l'histoire des “*Deux rois et des deux labyrinthes*”, précisément parce que dans cette histoire il y a deux labyrinthes et, surtout, deux rois - bref parce qu'il n'y est pas question d'un châtiment divin mais d'un duel. Autrement dit, cette “histoire” **est et n'est pas** incluse dans “*Abenhacan*”, elle **est et elle n'est pas** l'histoire que le recteur lut en chaire, dans une étonnante superposition des artifices narratifs et des artifices transtextuels... A la question de savoir si “*Histoire des deux rois et des deux labyrinthes*” est une “fiction borgésienne”, on voit donc qu'il n'y a pas de réponse univoque !

Le post-scriptum de “*L'immortel*” (qui est peut-être, de toute la production borgésienne, le lieu où la réécriture s'affiche et se dissimule le plus exemplairement, comme une “lettre volée” dont le message porterait justement sur le “vol de lettres”) constitue un

autre grand moment de jouissance hypertextuelle, puisqu'il fait état d'une dénonciation d'interpolations et en tire, contre l'accusation d'apocryphie qui semblait s'imposer, un argument d'authenticité !

Avec ces deux exemples, comme on le voit, on est à la frontière du texte et du hors-texte, de la fiction et de son paratexte ; d'autres passages de L'Aléph, il faut le remarquer, dramatisent de plus d'une manière, à l'intérieur même des fictions, la problématique de la filiation, de la paternité : charnelle avec "*Emma Zunz*", scripturale avec "*L'immortel*" ou "*Les théologiens*" - voire charnelle et scripturale avec "*Biographie de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)*"...

Tout le jeu borgésien, particulièrement notable dans L'Aléph, consiste à afficher des influences qui n'en sont pas et à cacher des influences authentiques, ou encore à donner pour livresque ce qui est autobiographique, et pour autobiographique ce qui est livresque. C'est peut-être quand il réécrit La Cautiva ou le Martin Fierro que Borges livre le plus de lui-même, ou du moins qu'il mobilise le plus, à sa manière, un certain matériau autobiographique ; c'est peut-être, inversement, quand il met en scène un narrateur borgésien, un narrateur appelé "Borges", qu'il multiplie avec le plus de perversité les filtres et les pièges de l'érudition.

La première nouvelle de Fictions invoque, dès sa première phrase, la "conjonction d'un miroir et d'une encyclopédie", ce qui un assez bon emblème des jeux hypertextuels auxquels se livrent toutes les fictions du recueil. La première nouvelle de L'Aléph s'ouvre sur la mention de Londres, dont nous savons que c'est la ville-labyrinthe par excellence (deux autres nouvelles du recueil, "*Abenhacan*" et "*L'Aléph*", nous le rappellent) : tel est l'emblème sous lequel Borges choisit de placer toutes les réécritures qui suivent, et qui constituent ce nouveau recueil intitulé d'une lettre dont "le nom sémitique signifie taureau"¹⁶... Il faudrait analyser plus en détail comment peu à peu, par de multiples procédures, L'Aléph se trouve institué en centre de la production borgésienne, en lieu

¹⁶ Cf. Jean Pierre Bernès, J.L.B., Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, Pléiade, 1993, p.1601.

ultime des fictions, (et comment la nouvelle "L'Aleph" se trouve elle-même instituée en aboutissement du recueil, voire de l'ensemble de l'oeuvre, littéralement en **aleph** de toutes les fictions borgésiennes écrites et à écrire, comme le double spéculaire de la "fiction fondatrice"). "Je vis un globe terrestre entre deux miroirs", dit "Borges" dans l'extase de sa vision alephique : dans cette "conjonction" nouvelle, dans cette nouvelle "abomination", comment ne pas voir à la fois l'écho et le dépassement - l'universalisation ? - de la "conjonction" qui est à l'ouverture de Fictions ?

Se trouve posé, au passage, le problème de la postérité de la fiction borgésienne après L'Aleph. Se trouve aussi incidemment posé le problème de la mise en recueil¹⁷ : un de ses paradoxes est que Borges ne cesse de proclamer et de mettre en scène l'ordonnancement aléatoire de ses livres, leur constitution hasardeuse (accentués par le fait que la plupart de ses textes paraissent une première fois en revue) et qu'il ne cesse parallèlement de faire miroiter la présence d'un ordre - d'un ordre secret, comme il se doit. On sait que "*Le mort*" fait écho à "*L'immorte*", on lit "*Le Zahir*" et "*L'Aleph*" en résonance, on remarque qu'une nouvelle semble prédisposée par son titre à l'instabilité (je veux parler de "*L'intruse*", qui ne figure pas dans les éditions françaises de L'Aleph, mais qui figure généralement dans les éditions espagnoles, à la suite de "*L'Aleph*", à la fin du recueil, ce qui n'est pas rien !) et on peut suivre ainsi dans le recueil, de titre en titres, de fictions en fictions, des pistes dont le labyrinthe n'est pas seulement l'emblème, mais aussi le principe fédérateur, ou le fil conducteur.

On me saura sans doute gré de ne pas me lancer dans le débat infini qui consiste à se demander si le mythe contient déjà l'essentiel des effets textuels qui sont produits sous son invocation, ou si c'est la littérature qui dépasse inexorablement le mythe, qui le nourrit, qui l'enrichit ; je préfère parler d'une heureuse rencontre (c'est peut-être parce qu'il lisait si bien les mythes que Borges a créé, comme on dit, "sa propre mythologie" et que l'adjectif

¹⁷ Cf. M.Lafon, "*Les aventures de la mise en recueil*", *Tigre*, Revue du CERHIUS, Grenoble, Université Stendhal, février 1990, n°5 (consacré à la nouvelle), p169-175.

borgésien est devenu, dans notre siècle, un substantif "incontournable", un chaînon marquant de la modernité et de la post-modernité) entre un mythe et une écriture, d'une étonnante "obsession mythographique fictionnalisante" qui instaure peut-être, dans l'histoire de la littérature, un rapport nouveau entre mythe et fiction : le mythe du labyrinthe et du Minotaure, revisité, redynamisé, transcendé, dans sa paradoxale modernité et dans sa monstruosité polymorphe, par les textes de L'Aleph, nous permet sans doute de comprendre un peu mieux pourquoi l'écriture borgésienne est révolutionnaire.

BIBLIOGRAPHIE SUR L'ALEPH DE JORGE LUIS BORGES:

1) autre édition du texte :

. Jorge Luis Borges, Oeuvres complètes, I, Gallimard, "Pléiade", 1993 ;

2) ouvrages généraux :

. J.L.Borges (et Norman Thomas di Giovanni), Essai d'autobiographie, Gallimard, 1980 (précédé de Livre de préfaces) (réédité en "Folio", n° 1794) ;

. Michel Berveiller, Le cosmopolitisme de J.L.B., Publications de la Sorbonne-Didier, 1973 ;

. Michel Lafon, Borges ou la réécriture, Seuil, "Poétique", 1990 ;

. Emir Rodriguez Monegal, J.L.B. Biographie littéraire, Gallimard, 1983 ;

3) livres ou articles consacrés au moins en partie à L'Aleph ou aux labyrinthes borgésiens :

. Didier Anzieu, Le corps de l'oeuvre, Gallimard, "Connaissance de l'inconscient", 1981 ;

. Daniel Balderston, Out of context - Historical Reference and the Representation of Reality in Borges, Durham, Duke University Press, 1993 ;

. Maurice Blanchot, Le livre à venir, Gallimard, 1959 ;

. Mercedes Blanco, "La parabole et les paradoxes", Poétique, sept. 83, n° 55, p. 259-281 ;

. Esther Cedola de Veiga, "Les théologiens de JLB", Essais sur les formes et leurs significations, Textes rassemblés par A.Goldmann et S. Naïr, Denoël-Gonthier, 1981, p.99-130 ;

- . Frank Dauster, "*Notes on Borges' Labyrinths*", *Hispanic Review*, Philadelphia, XXX, 1962, p.142-148 ;
- . Gerardo Mario Goloboff, *Leer Borges*, Buenos Aires, Editorial Huemul, 1978 ;
- . Ludmila Kapschutschenko, *El laberinto en la narrativa hispanoamericana*, Londres, Tamesis Books, 1982 ;
- . Michel Lafon, "*Les aventures de la mise en recueil*", *Tigre*, Revue du Centre d'Etudes et de Recherches Hispaniques de l'Université Stendhal, Grenoble, février 1990, n° 5, p.169-175 ;
- . Michel Lafon, "*Les griffures de l'Autre (Ebauche d'une poétique de l'intraduisible)*", *Les figures de l'Autre*, Edition de M. Ramond, Presses Universitaires du Mirail, "Hespérides", 1991, p.191-196 ;
- . Gabriela Massuh, *Borges : una estética del silencio*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1980 ;
- . Roberto Paoli, *Borges Percorsi di significato*, Messina-Firenze, Casa Editrice d'Anna, 1977 ;
- . Nicolás Rosa, "*Borges o la ficción laberíntica*", *Nueva narrativa latino-americana*, J.Lafforgue édit., II, Buenos Aires, Paidós, 1972, p.140-173 ;
- . Gabriel Saad, "*Oedipe avec et sans complexe : la lettre, la castration, la mort*", *Littérature et pathologie*, Presses Universitaires de Vincennes, "L'imaginaire du texte", octobre 1989, p. 265-279 ;
- . Gabriel Saad, "*La scène de la traduction*", *Les Figures de l'Autre*, Presses Universitaires du Mirail, "Hespérides", 1991, p.197-204 ;
- . André Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, P.U.F., 1993 ;
- . Laurent Thiroin, "*Astérion ou l'impatience de lire*", *Poétique*, sept.83, n°55, , p.282-292 ;

4) revues ou monographies :

- . Jaime Alazraki (édit.), J.L.B., "El escritor y la crítica", Madrid, Taurus, 1976 ;
- . Anthropos, J.L.B., una teoría de la invención poética del lenguaje, Barcelone, mars-avril 1993, n°142-143 ;
- . Cahiers de l'Herne, J.L.B., n°4, 1964 (réédité partiellement en Livre de Poche, "Biblio essais", n°4101) ;
- . Cuadernos hispanoamericanos, Homenaje a J.L.B., Madrid, juillet-septembre 1992, n°505-507 ;
- . Revista Iberoamericana, 40 inquisiciones sobre Borges, Université de Pittsburgh, n°100-101, 1977 ;

5) critique française récente :

- . Serge Champeau, Borges et la métaphysique, Vrin, 1990 ;
- . Bernard Chouvier, J.L.B. l'homme et le labyrinthe, Presses Universitaires de Lyon, 1994 ;
- . Raphaël Lellouche, Borges ou l'hypothèse de l'auteur, Balland, 1989 ;
- . Jean-Pierre Mourey, Borges : vérité et univers fictionnels, Bruxelles-Liège, Pierre Mardaga, 1988 ; Rolland Quilliot, Borges et l'étrangeté du monde, Presses Universitaires de Strasbourg, 1988.
- . Rolland Quilliot, Borges et l'étrangeté du monde, Presses Universitaires de Strasbourg, 1988.