

papiers de non-appartenance à la race juive afin qu'il ne soit pas brûlé... » Et Federn, pour la quatrième fois, recommence sa vie de marchand, pour la quatrième fois vend et achète assez pour créer un fonds, ouvrir des magasins et reprendre une place dans le jouet.

Il profite de l'expansion mais ressent l'âge et la fatigue. En 1948, le « faiseur d'affaires juives » lui rembourse la maison. L'argent est investi et les patrons acceptent, comme membre de leur Chambre syndicale, Monsieur Federn. Son fils vient le rejoindre. Il en fera un marchand et lui laissera peu à peu prendre les rênes de l'affaire.

Le concierge salue Federn, ouvre la porte de l'immeuble du seizième arrondissement où Federn habite. Lui pense encore aux serrures et se demande s'il les a toutes fermées. En haut, sa femme Octavie écoute monter l'ascenseur, sait que c'est lui. Il a quatre-vingts ans.

Serge GANZE

cunning

Les Temps Modernes · 21:236
 (Janvier 1966)
 CHRONIQUES

Pierre Macherey

BORGES ET LE RÉCIT FICTIF

Borges est essentiellement préoccupé par les problèmes du récit : mais il pose ces problèmes à sa manière (pas par hasard, elle donne titre à un de ses recueils) qui est profondément fictive. Ainsi il nous propose une théorie fictive du récit ; de là le risque par lui couru sans cesse : d'être pris trop peu au sérieux, ou trop. L'idée obsédante qui donne sa forme à l'image du livre est celle de la nécessité et de la multiplication, réalisée par excellence dans la Bibliothèque (voir le récit : la Bibliothèque de Babylone), et chaque volume trouve son exacte place, et apparaît comme l'élément d'une série. Le livre (entendons : le récit) n'existe sous la forme qu'on lui connaît que parce qu'il se rapporte implicitement à l'ensemble de tous les livres possibles. Il existe, il a sa juste place dans l'univers des livres parce qu'il est l'élément d'un ensemble. Là-dessus, Borges peut faire jouer tous les paradoxes de l'infini. Le livre n'a donc de réalité, il ne s'impose que par sa multiplication possible : à l'extérieur de lui-même (par rapport aux autres livres), mais en lui-même aussi (à l'intérieur de lui-même il est comme une bibliothèque). Le livre possède une consistance propre parce qu'il est identique à lui-même ; mais l'identité n'est jamais qu'une forme limite de la variation. Un des axiomes de la bibliothèque, qui lui donne une allure presque leibnizienne, est : il n'y a pas deux livres identiques. On peut le transposer, et le faire servir à caractériser le livre comme « unité » : il n'y a pas deux livres identiques dans le même livre. Chaque livre reste profondément différent de lui-même parce qu'il implique une indéfinie possibilité de « bifurcations ». Cette réflexion narquoise sur le même et l'autre fait l'objet, comme on sait, du récit sur Pierre Ménard, qui « écrit » deux chapitres de *Don Quichotte*. « Le texte de Cervantes et celui de Ménard sont verbalement identiques » (*Fictions*, p. 68) ; mais l'analogie

Basel

est seulement formelle, et elle contient une diversité radicale. L'artifice d'une nouvelle lecture, celui de l'anachronisme délibéré (voir p. 71), qui consiste par exemple à lire *l'Imitation de Jésus-Christ* comme si elle était l'œuvre de Céline ou de Joyce, n'a pas seulement le sens anecdotique de nous proposer des surprises ainsi plaquées ; elle renvoie nécessairement à un procédé d'écriture. Alors l'apologue de Ménard prend tout son sens : lire n'est finalement que le reflet du pari d'écrire (et non l'inverse) ; les hésitations de la lecture reproduisent, peut-être en les déformant, les modifications inscrites dans le récit lui-même. Le livre est toujours incomplet à sa manière, car il recèle la promesse d'une inépuisable variété. « Aucun livre n'est publié sans quelque divergence entre chacun de ses exemplaires » (*La Loterie à Babylone*, p. 91) : la moindre inexactitude matérielle évoque l'inadéquation nécessaire du récit à lui-même ; celui-ci ne nous parle qu'autant que par le hasard se laisse déterminer le temps.

Le récit n'existe donc qu'à partir de son dédoublement intérieur, qui le fait apparaître en lui-même comme rapport et terme d'un rapport dissymétrique. Tout récit, dans le temps même où il est formulé, est la révélation d'une reprise contradictoire de lui-même. L'examen de l'œuvre d'Herbert Quain nous initie à ce roman-problème parfaitement représentatif : *The God of the Labyrinth* :

« Il y a un incompréhensible assassinat dans les pages initiales, une lente discussion dans celles du milieu, une solution dans les dernières. Une fois l'énigme éclaircie, il y a un long paragraphe rétrospectif qui contient cette phrase : « Tout le monde a cru que la rencontre des deux joueurs d'échec était fortuite. » Cette phrase laisse entendre que la solution est erronée. Le lecteur inquiet revoit les chapitres pertinents et découvre une autre solution, la véritable. Le lecteur de ce livre singulier est plus perspicace que le détective » (p. 110).

Le récit à partir d'un certain moment, se met à vivre à l'envers de lui-même : tout récit digne de ce nom contient, même s'il le tient caché, à l'écart, un tel point de rebroussement, qui ouvre tout un itinéraire insoupçonné à la tentative d'interpréter. C'est là que Borges rejoint Kafka qui fait de la même de l'interprétation le centre de toute son œuvre.

L'allégorie du labyrinthe ne nous aide guère à comprendre

cette théorie du récit : trop simple, cédant trop facilement à la lente dégringolante de la rêverie, elle est là bien plutôt pour nous égarer. Le labyrinthe, plutôt que l'énigme, le déroulement du récit, c'est cette image inverse qu'il réfléchit à partir de sa fin, où se cristallise l'idée d'une inépuisable division : le labyrinthe du récit se parcourt à l'envers, en vue d'une issue dérisoire, derrière laquelle il n'y a rien, ni centre ni contenu, pas l'ombre d'un but, puisque aussi bien on recule au lieu d'avancer. Le récit tire sa nécessité de ce déboîtement qui l'éloigne de lui-même, et le lie à son double : de plus en plus inéluctable à mesure qu'on s'aperçoit qu'il répond moins à ses conditions initiales. On peut lire à ce sujet la nouvelle policière *La mort et la boussole*, qui pourrait être l'œuvre d'Herbert Quain : la marche du détective Lönnrot vers une solution est l'annonce d'un problème plus initial ; la résolution de l'énigme était un des termes de l'énigme même : résoudre complètement le problème, et déjouer le piège, ç'aurait été ne pas résoudre l'énigme, etc. Le récit dispose à l'intérieur de lui-même plusieurs versions qui sont autant de dérives dirigées. On retrouve un certain aspect de l'art poétique de Poe : le récit s'inscrit à l'envers de lui-même, déroulé à partir de son terme ; mais sous la forme, cette fois, d'un art radical : le récit est tellement déroulé à partir de sa fin qu'on ne sait plus où sont fin et commencement, et que le récit finit par s'enrouler sur lui-même, donnant l'illusion de sa cohérence par l'instauration d'une perspective infinie.

Aussi ce qu'écrit Borges a une bien autre valeur que celle des devinettes. S'il fait en apparence réfléchir son lecteur (et le meilleur exemple de ce genre nous est donné par la nouvelle : *les Ruines circulaires*, où l'homme qui en rêve un autre est lui-même le produit d'un rêve) c'est bien parce qu'il lui ôte de quoi penser : de là sa prédilection pour les paradoxes de l'illusion, qui ne contiennent rigoureusement aucune idée (la bouteille d'apéritif : sur l'étiquette il y a une bouteille d'apéritif sur l'étiquette de laquelle...) Le Borges le plus facile, mais c'est probablement celui qui nous trompe, use à profusion des points de suspension. Ses meilleurs récits ne sont pas ceux qui sont ainsi facilement ouverts, mais d'autres au contraire parfaitement clos, qui n'ont pas de ces issues.

« Les lecteurs assisteront à l'exécution et à tous les préliminaires d'un crime, dont l'intention leur est connue, mais qu'ils ne com-

prendront pas, me semble-t-il, jusqu'au dernier paragraphe. » (*Fictions*, p. 17). Lorsque, dans un prologue, Borgès résume ainsi *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, nous sommes bien obligés de le croire sur parole. Enfermé entre le problème (pas besoin qu'il soit posé) et sa résolution, cerclé : le récit. Et le dernier paragraphe en effet, loyalement annoncé dans le prologue, nous donne la clé de l'énigme. Mais il le fait au prix d'une redoutable confusion qui s'installe à rebours dans tout ce qui précède. L'énigme dissipée se révèle aussi dérisoire : ce n'est qu'au prix de l'artifice, semble-t-il, qu'elle peut supporter le poids d'un récit. L'auteur triche, et fait de l'insignifiant un mystère. Mais la solution est là pour la parade ; elle ne fait que côtoyer le sens du récit ; elle est une bifurcation nouvelle qui ferme l'aventure en même temps qu'elle en dénonce le contenu incpuisable. Une issue possible est fermée, et le récit s'achève : mais où sont les autres portes ? Ou bien la clôture est-elle imparfaite ? Et le récit s'échappe, passe tout entier par la fausse fenêtre qui le laisse s'enfuir, en une suspension très indéterminée. Le problème semble ainsi clairement posé : ou bien il y a un sens du récit, et la fausse résolution est vraie, ou bien il n'y en a pas, et la fausse résolution est une allégorie de l'absurdité. C'est bien ainsi qu'on interprète généralement l'œuvre de Borgès : on l'achève en lui attribuant les tournures d'un scepticisme intelligent. Il n'est pas certain que le scepticisme soit intelligent, ni que le sens profond des récits de Borgès soit dans leur raffinement apparent.

Le problème serait donc mal posé. Le récit a bien un sens, mais ce sens n'est pas celui qu'on croit. Ce sens ne résulte pas du choix possible entre plusieurs interprétations. La nature de ce sens n'est pas interprétative ; le sens ne doit pas être cherché du côté de la lecture, mais du côté de l'écriture : les appels du pied au lecteur, incessants et indiscrets, indiquent une profonde difficulté du récit à se développer, à avancer, comme s'il était d'abord arrêté. D'où une technique assez simple de rédaction, qui fait large usage de l'allusion. Plutôt qu'il n'écrive, Borgès indique un récit : non seulement celui qu'il pourrait écrire, mais celui que d'autres auraient pu écrire (voir par exemple l'analyse de *Bouvard et Pécuchet*, reproduite dans le numéro spécial de *L'Herne* consacré à Borgès, qui représente assez bien la manière de Ménard). Au lieu de tracer la ligne du récit, il en marque la possibilité, généralement reculée, remise : c'est pourquoi ses

articles de critique, même lorsqu'ils portent sur des œuvres réelles, sont fictifs ; c'est pourquoi aussi ses récits de fiction ne valent que par la critique explicite qu'ils contiennent d'eux-mêmes. La creuse entreprise de Valéry voir un peu ce qu'on fait lorsqu'on écrit, lorsqu'on pense, voilà qu'elle se met à sonner plein : parce que Borgès lui a trouvé de vrais moyens. Comment écrire la plus simple histoire, alors qu'elle implique une possibilité infinie de variation, alors que sa forme choisie manquera toujours des autres formes qui auraient pu l'habiller ? L'art de Borgès c'est qu'il répond à cette question par un récit : en choisissant justement parmi ces formes celle qui, par son déséquilibre, son caractère évidemment artificieux, ses contradictions, préserve le mieux la question. Il y a loin de ces récits efficaces aux reculades complaisamment commentées du sinistre et académique poéticien : la distance qui va de la coupe aux lèvres.

Avant de revenir aux *sentiers qui bifurquent*, on peut prendre un nouvel exemple, plus transparent (et pas condamné pour autant, si malgré certaines apparences il y a vraiment quelque chose dans ce qu'écrit Borgès) : la nouvelle *La Forme de l'Épée* (p. 153). Selon un procédé du roman policier, rendu classique par Agatha Christie (*le Meurtre de Roger Ackroyd*), le récit est raconté avec le détachement de la troisième personne par celui qui en est le sujet (je raconte qu'il ; il raconte que je : le je n'est pas le même ; seul le il peut être pris comme un terme commun, et rend le récit possible). Un homme raconte l'histoire d'une trahison, mais ne découvre qu'à la fin qu'il est le traître : et cette révélation s'opère par le déchiffrement d'un signe ; le « récitant » porte au visage une cicatrice : au moment où la même cicatrice apparaît dans le récit, l'identité est dévoilée. Ainsi toute explication est superflue ; la présence d'un indice éloquent (le récit est son discours) en tient lieu. Mais l'indice doit lui-même se déployer dans un discours : autrement sa signification resterait cachée. Il suffit que l'indice réapparaisse à un moment privilégié du récit pour prendre tout son sens. C'est un peu comme Phèdre, qui vient annoncer sur scène, au début d'un premier « acte », qu'elle va mourir, que ses voiles l'étouffent..., et qui meurt effectivement à la fin du cinquième acte ; en apparence il ne s'est rien passé : en fait il a fallu quinze cents vers pour charger de son sens un geste décisif, pour lui donner sa vérité de langage, sa vérité. Ainsi la fonction du discours, ou du récit,

est claire il nous apporte la vérité. Mais il le fait au prix d'un très long détour, dont il faut payer le prix. Le discours donne ses contours au vrai à condition de se remettre lui-même en question, à condition d'apparaître précisément comme un pur artifice : il ne progresse nécessairement vers une fin qu'en construisant sa propre inutilité (puisque tout était donné à l'avance) ; il n'improvise ses épisodes, dans une totale liberté, que pour tromper qui l'écoute (puisque tout sera donné à la fin). Le discours s'enroule autour de son objet, il l'enrobe et le contourne, de façon à agencer, en son simple progrès, deux récits : l'envers et l'endroit. Le prévu est imprévu parce que l'imprévu est prévu. On voit éclater la dissymétrie entre un sujet (une intrigue) et l'écriture qui nous y donne accès. A mesure que l'« histoire » se remplit de sens, le récit diverge, signale toutes les autres façons possibles de le raconter, ainsi que tous les autres sens qu'il pourrait avoir.

Effectivement, l'histoire du *Jardin*, qui pourrait servir de support à une aventure d'espionnage, tourne bien vers un imprévu dirigé. Dans le récit, il se passe quelque chose dont l'intrigue initiale se serait bien passée. Le personnage principal, un espion, doit résoudre un problème dont les termes sont posés de façon fort confuse : pour le faire il se rend dans la maison d'un certain Albert, et y fait ce qu'il avait à y faire ; quand il l'a fait, on nous fait comprendre de quoi il s'agissait, et l'énigme est dénouée, comme cela était promis, dans le dernier paragraphe. L'histoire achevée transmet bien une certaine information, qui n'est d'ailleurs pas d'un grand intérêt (l'espion, pour signaler le bombardement d'une ville, Albert, commet un crime sur un homme qui a nom Albert, et dont il a trouvé l'adresse sur un annuaire de téléphone : ainsi tout s'éclaire, mais qu'importe ?). Ce sens insignifiant a essaimé au passage, produit un autre sens, et même une autre histoire, qui par contraste va paraître essentielle. Dans la maison d'Albert, outre le nom d'Albert qui va servir de chiffre, s'est trouvé autre chose : le labyrinthe en personne. L'espion, dont la profession est de traquer les secrets des autres, est allé tout droit (mais sans le savoir) au lieu du secret : alors qu'il ne cherchait pas le secret lui-même, mais le moyen de transmettre un secret. Albert tient enfermé chez lui le labyrinthe le plus accompli que puisse élaborer une intelligence chinoise : un livre. Non un livre où l'on se perd, mais un livre qui se perd lui-même à toutes les pages, *Le Jardin des sentiers qui bifurquent*. Albert a déchiffré ce

secret fondamental : il n'en a pas trouvé la traduction (sinon une traduction linéaire, qui déchiffre sans décrypter, et tient à l'écart toute interprétation : la raison du secret, son secret, c'est qu'il est le lieu géométrique de toutes les interprétations) ; il l'a identifié. Il sait que ce livre est un labyrinthe absolu : y entrer, c'est se perdre ; il sait aussi que ce labyrinthe est livre : où n'importe quoi peut être lu, puisqu'il est écrit ainsi (ou plutôt n'est pas écrit : puisque, comme on le verra, une telle écriture est impossible).

En effet le roman labyrinthique de l'érudit Ts'ui Pên résout tous les problèmes du récit (il le fait, naturellement, à la condition de ne pas exister : dans un récit réel, on peut poser seulement quelques problèmes).

« Dans toutes les fictions, chaque fois que diverses solutions se présentent, l'homme en adopte une et élimine toutes les autres ; dans la fiction du presque inextricable Ts'ui Pên, il les adopte toutes simultanément » (p. 129).

Le livre parfait est celui qui a réussi à éliminer tous ses doubles, tous les trajets simples qui prétendent le traverser ; ou plutôt il a réussi à les aborber : pour un quelconque événement, toutes les interprétations coexistent. Que le personnage d'un récit frappe à une porte : si le récit se déroule librement, sur le mode de l'improvisation, on peut s'attendre à tout. La porte peut s'ouvrir, ne pas s'ouvrir, ou toute autre solution, s'il y en a ; l'artifice du labyrinthe repose sur un axiome : ces solutions forment un ensemble dénombrable, qu'il soit fini ou infini. Pour exister, le récit doit ordinairement privilégier l'une de ces solutions, qui apparaît alors comme nécessaire, ou au moins comme véreuse : le récit prend parti, s'engage dans une direction déterminée. Le mythe du labyrinthe correspond à l'idée d'un récit complètement objectif, qui prendrait à la fois tous les partis, et les développerait jusqu'à leur terme : mais ce terme est impossible, et le récit ne donne jamais que l'image du labyrinthe, parce que, condamné à choisir un terme défini, il est obligé de dissimuler toutes les bifurcations, et de les noyer dans la ligne d'un discours. Le labyrinthe du *Jardin* est l'analogue de la *Bibliothèque de Babel*, mais le livre réel n'a pour se perdre que le dédale de son incomplétude. Le dernier paragraphe nous apporte bien, comme Borgès le promettait dès le prologue, la solution : il nous donne si on veut la clé du labyrinthe, en nous indiquant que les seules traces réelles du labyrinthe nous les trouverons dans la forme du récit, précaire

et finie : mais précisément achevée. Chaque récit particulier trahit l'idée du labyrinthe, mais il nous en donne le seul reflet lisible. Borgès a su ^{claire} clore sa démonstration, et ne pas retomber dans le mouvement d'exposition des écrivains fantastiques traditionnels (étant entendu qu'une rhétorique du fantastique a été élaborée au XVIII^e siècle) : dans une histoire où il est question de Melmoth, il se rencontre quelqu'un qui nous raconte une histoire sur Melmoth où il se rencontre..., sans qu'aucun récit puisse jamais se terminer, pris comme il l'est dans l'enfilade des tiroirs. Le vrai labyrinthe c'est qu'il n'y a plus de labyrinthe : écrire, c'est perdre le labyrinthe.

Le récit réel se détermine donc par l'absence de tous les récits possibles parmi lesquels il aurait pu être choisi : cette absence creuse la forme du livre, en l'engageant dans un interminable conflit avec lui-même. Alors, à l'allégorie finalement joviale de la Bibliothèque où l'on peut se perdre, du Jardin assez grand pour qu'on s'y égare, se substitue l'allégorie critique du livre perdu, dont restent seulement les traces et les insuffisances, l'*Encyclopédie* de Tlön :

« Qu'il me suffise de rappeler que l'ordre qu'on a observé dans le XI^e tome est si lucide et si exact que les contradictions apparentes de ce volume sont la pierre fondamentale de la preuve que les autres existent » (p. 28).

Le livre absent ou incomplet manifeste encore quelque présence à travers ses fragments. Il n'est pas absurde alors d'imaginer qu'au lieu du livre total qui regrouperait toutes les combinaisons, il serait possible d'en écrire un tellement insuffisant que par lui éclate l'importance de ce qui a été perdu :

« ... une vaste polémique portant sur l'exécution d'un roman à la première personne, dont le narrateur omettrait ou défigurerait les faits et tomberait dans plusieurs contradictions, qui permettraient à un petit nombre de lecteurs — à un très petit nombre de lecteurs — de deviner une réalité atroce ou banale » (p. 19).

Les artifices de Borgès ne tendent à rien d'autre finalement qu'à constituer la possibilité d'un tel récit. Cette entreprise peut être tenue à la fois pour une réussite et pour un échec, dans la mesure où, à travers les insuffisances d'un récit, Borgès parvient à nous montrer que nous n'avons rien perdu.

P. MACHEREY

Jean Wagner

RICHARD SORGE OU L'ANTI-JAMES BOND

L'espion est, aujourd'hui, entré dans les mœurs : après Coplan et OSS 117, James Bond a enterré le Commissaire Maigret et Philip Marlowe. Depuis, lui-même s'est fait détrôner par le petit homme anonyme qui venait du froid. Autrement dit, l'espionnage est devenu quotidien.

Il y a trente ans, tout ce qui touchait à l'espionnage se nimbait de mystère. Être espion, c'était opter pour une fumée dont le feu était condamné. D'ailleurs on fusillait les espions. On leur attribuait, en raison du caractère nébuleux de leur activité, les pires défauts — car ces défauts étaient les facteurs essentiels de leur réussite : l'hypocrisie, la dissimulation, le mensonge.

L'espion se trouvait représenter la victime désignée. Le soldat en uniforme, on l'excusait : il accomplissait un devoir patriotique ; c'était un adversaire loyal ; les règles du duel moyennageux avaient encore cours. Dans le jeu de la guerre, l'espion trichait. Il était celui qui tire dans le dos. C'était Judas. A plus forte raison quand l'espion n'appartenait pas à la collectivité ennemie.

Aux heures de débâcle, rien n'était plus simple que de charger l'espion de tous les péchés de la terre : je me souviens avoir vu, au cours de l'exode de 1940, à Saint-Pol-sur Ternoise (Pas-de-Calais), une foule entière lyncher un prêtre qu'on soupçonnait d'appartenir à la cinquième colonne. Il tentait avec un accent belge presque caricatural de protester de sa bonne foi. On ne l'écoutait pas. Sa simple présence permettait à tous les réfugiés de se venger de leurs épreuves. Le malheureux fut sauvé par un bombardement allemand qui survint quelques secondes plus tard. Il était, pour cette foule, autant l'incarnation du mal qu'un être anormal.

L'espion est, en effet, au-delà de toute norme : par sa fonction sociale, il se situe hors de toute société, hors de la société où il vit et hors de la société qu'il sert. Il est le plus seul des hommes seuls :