



## MICROCOSMES ET LABYRINTHES

CHEZ JORGE LUIS BORGES :

### L'ESPACE AU FIL DE L'ECRITURE

La littérature de Borges se plaît à exhiber des lieux et des objets étranges. Leur point commun est d'être travaillé par l'Infini ou l'Innombrable, l'Indéfini, catégories moins nobles, moins métaphysiques.

Le palais qui contient tous les lieux et toutes les richesses de l'univers revient souvent : «Il n'est donné à personne de parcourir autre chose qu'une partie infinitésimale du palais. Un tel ne connaît que les caves». Dans ce palais, «... les terre-pleins, les jardins, les labyrinthes, les marches, les terrasses, les parapets, les portes, les galeries, les cours circulaires ou rectangulaires, les cloîtres, les carrefours, les citernes, les antichambres, les chambres, les alcôves, les bibliothèques, les entrepôts, les prisons, les cellules sans issue et les hypogées ne sont pas moins nombreux que les grains de sable du Gange, mais ce nombre est fini» (1). La bibliothèque de Babel qui «se compose d'un nombre indéfini, et peut-être infini, de galeries hexagonales» contient tous les livres existants, soit un ensemble qui n'est ni dénombrable, ni infini : «ses étagères consignent toutes les combinaisons possibles des vingt et quelques symboles orthographiques (nombre, quoique très vaste, non infini), c'est-à-dire tout ce qui est possible d'exprimer, dans toutes les langues» (2). Aux palais, à la bibliothèque, il faudrait ajouter le Congrès projeté par Don Alejandro «qui représenterait tous les hommes de toutes les nations» et qui engloberait le «monde entier» (3). Et encore les labyrinthes, le livre de sable infini.

Une autre catégorie d'objets borgesiens est constituée par les miroirs.

---

(1) «Le palais». *L'or des tigres*. Gallimard. Paris. 1976. p. 206. Le palais de l'Empereur Jaune («La parabole du palais»). *L'auteur et autres textes*. Gallimard. Paris. 1971. p. 83) a aussi un rapport asymptotique à l'infini.

(2) «La bibliothèque de Babel». *Fictions*. Gallimard. Coll. «Folio». Paris. p. 95.

(3) «Le congrès». *Le livre de sable*. Gallimard. Paris. 1978.

Miroirs d'encre (4), de métal, d'ébène ou d'acajou, miroirs voilés de la folie (5), miroirs construits et invoqués par la poésie dans l'«Art poétique» ou «Les miroirs». La démultiplication des reflets ne renvoie pas, comme chez Platon, à l'Être supérieur «tel qu'il est». Chez Borges, les miroirs reflètent l'incertitude du monde :

«Ils prolongent la vertigineuse toile  
D'araignée de ce monde incertain» (6).

La vacuité du monde se révèle dans «l'impossible espace que peuplent les reflets» (6).

Une troisième catégorie d'objets est celle des microcosmes. La Roue que contemple le mage Tzinacán du fond de sa prison circulaire appartient à ceux-ci : «Entremêlées, la constituent toutes les choses qui seront, qui sont et qui furent» (7). De même le zahir est le «miroir symbolique de l'univers» (8). La description la plus achevée (si cela est possible) du microcosme est donnée dans «l'Aleph» (9). Les microcosmes et leurs variantes ouvrent la série des objets monstrueux qui défient la logique humaine : le disque à une face, l'habitant monstrueux de la Maison Rouge, le tigre bleu et les pierres qui se multiplient... Ces objets prolifèrent dans des recueils comme l'**Aleph** ou **Le livre de sable**.

Notre bref catalogue des espaces borgesiens a distingué les palais et labyrinthes, les miroirs et les microcosmes. Mais une séparation trop stricte entre ces trois catégories serait inadéquate. Le labyrinthe du roi des îles de Babylonie (10) se veut aussi un miroir sacrilège des complexités de l'univers. Les miroirs disposent de façon labyrinthe leurs reflets ou se combinent avec celui-ci. Ainsi dans le palais de l'Empereur Jaune : «Les miroirs de métal et le réseau des haies de genévriers préfiguraient déjà le labyrinthe» (II). Les palais des rois orgueilleux sont des microcosmes du monde. De même, la demeure d'Astérion, avec ses galeries de pierre, ses cours «a l'échelle du monde ou plutôt, elle est du monde» (12). Ces trois types de lieux se superposent et se confondent. En vérité, ils n'ont d'existence que dans l'espace du texte.

---

(4) «Le miroir d'encre». **Histoire universelle de l'infamie**. U.G.E., Coll. 10X18. Paris, p. 122.

(5) «Les miroirs voilés». **L'auteur**, p. 29.

(6) «Les miroirs». **ibid.**, p. 121-123.

(7) «L'écriture du Dieu». **L'Aleph**. Gallimard, Coll. «L'imaginaire», Paris, 1977, p. 151.

(8) «Le Zaphir». **ibid.**, p. 131.

(9) **Ibid.**, p. 189. Dans l'étude qui en sera faite, nous donnerons la pagination de cette édition.

(10) «Les deux Rois et les deux Labyrinthes», **ibid.**, p. 169.

(11) «La Parole du Palais». **L'auteur**, p. 82-83.

(12) «La Demeure d'Astérion». **L'Aleph**, p. 89.

Notre lecture délaissera les savoirs, les mythes et les systèmes métaphysiques que convoquent les nouvelles de Borges (par exemple la notion mathématique de série, le labyrinthe du Minotaure ou le microcosme de la Cabale), pour s'intéresser à la logique scripturale, au dispositif textuel. En littérature, **décrire un lieu c'est l'écrire** : l'espace fictionnel décrit par l'auteur se réalise dans un espace textuel. Parcourant l'espace représenté au fil de l'écriture, dans la littéralité de sa logique sémantique, syntaxique et narrative, peut-être découvrirons-nous certaines **figures insistantes** dans l'écriture de l'auteur : figures selon lesquelles il se réapproprie l'ordre de la langue, linéaire et syntagmatique, pour lui faire signifier et mimer le spéculaire et le microcosmique. Figures sémiologiques, réthoriques qui, véritables matrices, œuvrent en partie à l'insu de celui qui écrit et le déportent, le détournent de la fiction visée. Mettre en rapport la topologie fictionnelle de l'œuvre et sa tropologie, être attentif au signifiant, à ses jeux et ses écarts propres, telle sera notre stratégie dans le parcours des textes borgésiens.

### MICROCOSMES

Examinons d'abord comment, dans «l'Aleph», l'écriture de Borges tente de nous «faire voir» le microcosme fantastique. Rappelons brièvement l'histoire. Le narrateur (Borges) raconte la mort de Beatriz Viterbo, dont il fut l'amoureux platonique et déçu. Quelques années plus tard, il décide de retourner à la maison de la rue Garay où celle-ci vécut. Il y rencontre son cousin Carlos Argentino Daneri qui a entrepris de mettre en vers la planète entière. Au cours d'une discussion, Carlos révèle à Borges qu'il possède au fond de sa cave un Aleph, «lieu (dit-il) où se trouvent, sans se confondre, tous les lieux de l'univers, vus de tous les angles» et source de son inspiration poétique. Tout en soupçonnant Carlos d'être fou, le narrateur retourne rue Garay. Carlos le fait descendre dans sa cave. Borges se retrouve seul face à l'objet fantastique.

L'Aleph nie les lois de la langue, de la logique et de l'espace. Abolition de l'ordre spatio-temporel, des vecteurs haut-bas, gauche-droite, devant-derrrière, avant-après :

«En cet instant gigantesque, j'ai vu des millions d'actes délectables : aucun ne m'étonna autant que le fait que tous occupaient le même point sans superposition et sans transparence» (p. 205).

Radicalité étrangeté de l'Aleph à l'ordre de la langue :

«... ici commence mon désespoir d'écrivain. Tout langage, est un alphabet de symboles dont l'exercice suppose un passé que les interlocuteurs partagent ; comment transmettre aux autres l'Aleph infini que ma craintive mémoire embrasse à peine ?... Par ailleurs, le problème central est insoluble : l'énumération, même partielle, d'un ensemble infini... Ce que virent mes yeux fut simultané : ce que je transcrirai, successif, car c'est ainsi qu'est le langage» (p. 204-205).

Borges énonce les trois raisons pour lesquelles l'Aleph échappe au langage humain. Par sa nouveauté extraordinaire, il ne peut être rattaché à aucun paradigme connu de la communauté humaine. Sur ce point, Borges triche puisque l'Aleph est, en fait, le rejeton des philosophies du microcosme (néoplatonisme, alchimie, Cabale...) : notre auteur le tire de cette tradition. Deuxièmement, l'Aleph est infini, alors que nos énoncés sont finis : la phrase, le paragraphe est clôturé par un point. Enfin il est simultanément, or la parole et l'écrit sont syntagmatiques. Clamer son impuissance à dire un objet qui n'a d'autre existence que littéraire, annoncer qu'il ne pourra être dit et le dire, telles sont les ruses argumentatives à partir desquelles se met en place la fiction. Borges use d'une stratégie de la prétérition (13) pour créer les conditions de la vision indicible :

«... Je fermai les yeux, les rouvris. Alors je vis l'Aleph.

J'en arrive maintenant au point essentiel, ineffable de mon récit : ici commence mon désespoir d'écrivain. (...) J'en dirai cependant quelque chose.

A la partie inférieure de la marche, vers la droite, je vis une petite sphère aux couleurs chatoyantes, qui répandait un éclat presque insupportable. Je crus au début qu'elle tournait : puis je compris que ce mouvement était une illusion produite par les spectacles vertigineux qu'elle renfermait. Le diamètre de l'Aleph devait être de deux ou trois centimètres, mais l'espace cosmique était là, sans diminution de volume. Chaque chose (la glace du miroir par exemple) équivalait à une infinité de choses, parce que je la voyais clairement de tous les points de l'univers. Je vis la mer populeuse, l'aube et le soir, les foules de l'Amérique, une toile d'araignée argentée au centre d'une noire pyramide, un labyrinthe brisé (c'était Londres), je vis des yeux tout proches, interminables, qui s'observaient en moi comme dans un miroir, je vis tous les miroirs de la planète et aucun ne me refléta, je vis dans une arrière-cour de la rue Soler les mêmes dalles que j'avais vues il y avait trente ans dans le vestibule d'une maison à Fray Bentos, je vis des grappes, de la neige, du tabac, des filons de métal, de la vapeur d'eau, je vis de convexes déserts équatoriaux et chacun de leurs grains de sable, je vis à Inverness une femme que je n'oublierai pas, je vis la violente chevelure, le corps altier, je vis un cancer à la poitrine, je vis un cercle de terre desséchée sur un trottoir, là où auparavant il y avait eu un arbre, je vis dans une villa d'Adrogué un exemplaire de la première version anglaise de Pline, celle de Philémon Holland, je vis en même temps chaque lettre de chaque page (enfant, je m'étonnais que les lettres d'un volume fermé ne se mélangent pas et ne se perdent pas au cours de la nuit), je vis la nuit et le jour contemporain, un couchant à Quérétaro qui semblait refléter la couleur d'une rose à Bengale, ma chambre à coucher sans personne, je

---

(13) «La prétérition, autrement dite prétermission, consiste à feindre de ne pas vouloir dire ce que néanmoins on dit très clairement, et souvent même avec force». Définition de Fontanier. *Les Figures du Discours*, Flammarion. Coll. «Champs». Paris. 1977. p. 143.

vis dans un cabinet de Alkmaar un globe terrestre entre deux miroirs qui le multiplient indéfiniment, je vis des chevaux aux crins denses, sur une plage de la mer Gaspienne à l'aube, la délicate ossature d'une main, les survivants d'une bataille envoyant des cartes postales, je vis dans une devanture de Mirzapur un jeu de cartes espagnol, je vis les ombres obliques de quelques fougères sur le sol d'une serre, des tigres, des pistons, des bisons, des foules et des armées, je vis toutes les fourmis qu'il y a sur la terre, un astrolabe persan, je vis dans un tiroir du bureau (et l'écriture me fit trembler) des lettres obscènes, incroyables, précises, que Béatriz avait adressées à Carlos Argentino, je vis un monument adoré à Chacarita, les restes atroces de ce qui délicieusement avait été Béatriz Viterbo, la circulation de mon sang obscur, l'engrenage de l'amour et la transformation de la mort, je vis l'Aleph, sous tous les angles, je vis sur l'Aleph la terre, et sur la terre de nouveau l'Aleph et sur l'Aleph la terre, je vis mon visage et mes viscères, je vis ton visage, j'eus le vertige et je pleurai, car mes yeux avaient vu cet objet secret et conjectural dont les hommes usurpent le nom, mais qu'aucun homme n'a regardé : l'inconcevable univers.

Je ressentis une vénération infinie, une pitié infinie.

— Tu dois être abasourdi à force de faire le badaud alors qu'on ne t'y invitait pas, dit une voix détestée et joviale. Tu auras beau te creuser la cervelle, tu ne me payeras pas en un siècle cette révélation. Quel observatoire formidable, mon cher Borges !».

Nous donnons le passage **in extenso**, afin d'étudier les procédés d'écriture par lesquels Borges crée l'illusion vertigineuse de l'infini, du **multum in uno** (14).

#### La liste.

Dans l'immense phrase liste («Je vis la mer peuplée... l'inconcevable univers»), la forme syntactique et syntagmatique de la langue tend à s'abolir. La profusion des mots mime l'infini des choses. Absence de coordination et de clôture du type «... et... et... enfin», de construction antithétique du type «d'une part..., d'autre part...» : les relations logiques sont réduites au minimum, la phrase devient juxtaposition de groupes nominaux. Selon la terminologie de Fontanier, nous avons affaire à une liste disjonctive (15). La répétition des

---

(14) Dans nos analyses, nous citerons le texte original chaque fois que cela sera nécessaire. Nous utiliserons l'édition des **Obras Completas 1923-1972**, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974. Mais nous renoncerons à indiquer pour chaque citation la page correspondante, afin de ne pas surcharger de chiffres ces pages.

(15) C'est-à-dire «une énumération assez longue sans aucune conjonction, même avant le dernier membre qui la termine» (op. cit., p. 341). La conjonction est définie comme «la liaison de divers membres par la même conjonction répétée» (p. 139). Suivant le type d'énumération privilégiée, il est clair qu'un texte ne produit pas le même espace, ni la même taxinomie.

«Je vis... Je vis... Je vis» (repris vingt-quatre fois) vise à immobiliser le temps (16).

Tourbillon des objets et des lieux qui sont vus, mais non situés les uns par rapport aux autres. La liste-disjonction ne construit pas un tableau qui se disposerait de gauche à droite, du premier plan à l'arrière plan. Ramassé à l'intérieur de la même phrase, entre deux points qui ne font qu'un par la répétition des «Je vis», la liste est l'agencement textuel le moins agencé et donc le plus apte à mimer la dilatation de cet «instant gigantesque». Elle ne peut cependant échapper à la successivité qui est la loi du linguistique, mais seulement tenter de la «déjouer». Une réappropriation totale de l'ordre de la langue est impossible.

Si le syntagmatique n'est pas anéanti, le narratif aussi peut se reconstituer de façon lacunaire à travers les bribes de réel ou de langue (17) de la liste. Reliant les fragments, une autre lecture pourrait y chercher l'histoire de l'amour déçu de Borges pour Beatriz : images du corps aimé, de sa chevelure, de sa délicate main, découverte amère de la liaison avec Carlos, souvenirs de la maladie, du cancer à la poitrine, de la mort. La liste pose le problème de la combinaison minimale pour qu'il y ait sens et récit : elle disjoint, juxtapose, mais des opérations narratives sont toujours possibles, produisant du sens là où il semblait vacant. La psychanalyse et le décryptage des associations libres, le montage cinématographique, qui passionna Borges, rencontrent ces problèmes de l'élémentaire et du séquentiel.

### Les objets et les lieux dans l'Aleph

Le choix des objets n'est pas indifférent. Si la liste **mime** l'infini dans l'espace textuel, les objets sélectionnés **symbolisent**, chacun à leur façon, le **multum in uno**. Ainsi, au début, «Je vis la mer peuplée...» : l'épithète qui qualifie la mer («el populoso mar») en fait un monde de mondes. Les objets choisis sont des pluriels : «je vis des grappes, de la neige, du tabac, des filons de métal, de la vapeur d'eau, je vis de convexes déserts équatoriaux et chacun de leurs grains de sable», «vi racimos nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena».

Le désert et le livre («je vis en même temps chaque lettre de chaque page», «vi a un tiempo cada letra de cada página»), la mer et le jeu de cartes, les foules et les armées, les fourmis sont des collections d'éléments innombrables.

---

(16) G. Génette (**Figures III**, Seuil, Paris, 1972, p. 77 et 122) distingue le temps du récit (temps ou espace du signifiant) et celui de l'histoire (temps de la chose racontée). La tradition romanesque veut que les passages descriptifs correspondent à une suspension du temps de l'histoire. Le cas est différent ici : il s'agit de narrer une vision qui serait instantanée et infinie.

(17) Les bribes exhibées par la liste sont-elles celles du réel ou de la langue ? Si l'on adopte la deuxième solution, la liste attesterait la puissance jubilatoire du paradigmatique dans le syntagmatique. Cf. l'article de M. Laugaa «Le récit de liste», **Le fil du récit, Etudes littéraires**, Presses de l'Université de Montréal, avril 1978, p. 180.

Grouillement de l'infini, mais aussi présence du singulier grâce aux noms propres, marqueurs d'individualité : Londres, une arrière-cour de la rue Soler, le vestibule d'une maison à Fray Bentos, une villa d'Adrogué, etc...

Entre les noms et les lieux juxtaposés, des liens s'instaurent cependant : «je vis dans une arrière-cour de la rue Soler les mêmes dalles que j'avais vues il y avait trente ans dans le vestibule d'une maison à Fray Bentos», «un couchant à Quérétaro qui semblait refléter la couleur d'une rose à Bengale», «dans un cabinet de Alkmaar un globe terrestre entre deux miroirs qui le multiplie indéfiniment». Progression et démultiplication du spéculaire. A la dissémination du signifiant déclenchée par la liste, répond une géographie embryonnaire, réglée par une résonance monadologique des lieux. L'Aleph reflète tous les objets de l'univers qui se reflètent eux-mêmes les uns les autres.

### **Position du narrateur et logique du récit.**

Cette fiction se parachève avec l'inclusion du narrateur et du narrataire dans l'Aleph :

«je vis (...) la circulation de mon sang obscur, (...) je vis mon visage et mes viscères, je vis ton visage»

«vi la circulación de mi obscure sangre, (...) vi ma cara y mis víceras, vi tu cara».

Le microcosme contient toute chose, tu t'y trouves donc déjà, toi lecteur (18).

Pourtant, à suivre le texte de près, la situation du narrateur par rapport au microcosme fait problème ; est-il au dehors ou au dedans de celui-ci ? Au début, tout semble simple. Carlos indique à Borges la position à prendre pour voir l'Aleph :

«... tu te fourreras dans la cave. Tu sais, le décubitus dorsal est indispensable. De même que l'obscurité, l'immobilité, une certaine accommodation de l'œil. Tu te coucheras sur le pavé et regarderas fixement la dix-neuvième marche de cet escalier opportun. Je m'en vais, je baisse la trappe et tu restes seul. Au bout de quelques minutes, tu verras l'Aleph» (p. 203).

Allongé sur le dos, au fond de la cave, il faut regarder vers la dix-neuvième marche de l'escalier. Carlos précise encore :

«L'oreiller est médiocre, expliqua-t'il : si je le soulève d'un seul centimètre, tu ne verras rien et tu seras tout penaud. Etale sur le sol ta grande carcasse, et compte dix-neuf marches» (p. 204).

---

(18) Un procédé semblable dans «La bibliothèque de Babel» (**Fictions**) nous fait rapporter le «tu» de «ton visage» au lecteur et non à Beatriz. Une autre lecture serait possible : pris dans sa contemplation, le narrateur voit et interpelle Beatriz. Le choix entre les deux interpellations est impossible, mais les jeux habituels de Borges nous font opter pour la première.

Une seule position, un seul point permettent de voir. Pourtant les positions vont se déstabiliser :

«Chaque chose (la glace du miroir par exemple) équivalait à une infinité de choses, parce que **je la voyais clairement de tous les points de l'univers**».

Et un peu plus loin :

«Je vis l'Aleph, **sous tous les angles**».

Le narrateur occupe un point précis et voit les objets du micocosme de tous les points possibles. Le texte contient une autre contradiction : il est dit, à un endroit, que le narrateur reflète mais n'est pas reflété :

«Je vis des yeux tout proches, interminables, **qui s'observaient en moi comme dans un miroir**, je vis tous les miroirs de la planète et **aucun ne me refléta**».

Et plus loin, pourtant, il se voit dans l'Aleph :

«je vis (...) la circulation de mon sang obscur, (...) je vis mon visage et mes viscères».

Le microcosme embrasse l'univers, il doit donc contenir le sujet observateur et énonciateur. Mais l'énonciateur peut-il se résorber dans l'univers de l'énoncé (même si celui-ci est infini ?) Lorsque je dis «Je vois l'infini» est-ce que «je», le sujet du discours, n'est pas toujours en position méta, extérieure à l'objet énoncé ? Il faudrait peut-être ici, distinguer la parole dans la communication et la réalité quotidienne, où le «je» qui dit «je» est un véritable sujet énonciateur, et le récit littéraire sans narrateur véritable (19). Si dans les textes de fiction, le «je» énonciateur n'est qu'une fiction d'énonciateur, une fonction qui occupe un certain poste à l'intérieur de la logique des places construite par le récit, il peut venir occuper, au gré de l'ingéniosité du créateur, toutes les positions : s'inclure dans des ensembles qui constituent des niveaux diégétiques différents, hétérogènes, exclusifs, contradictoires.

Laissons ce problème de l'énonciation dans le récit, le nouveau roman français ou hispano-américain, en le résolvant de diverses manières, a construit des «espaces» d'écriture et de fiction (20) nouveaux et originaux. Il ne nous semble pas que, dans «l'Aleph», Borges s'engage dans des constructions aussi

---

(19) Telle est la thèse de K. Hamburger pour qui le récit de fiction n'a pas de narrateur véritable, le récit à la première personne n'étant qu'une «mimesis de l'énoncé de réalité», c'est-à-dire des énoncés de la vie courante. Cf. l'article de P. Bange «Sémiotique littéraire : sur la fictionalité», *Travaux XXI : Regards sur la sémiologie contemporaine*. C.I.E.R.E.C. Université de Saint-Etienne, 1977.

(20) Pour ce qui est de la littérature sud-américaine, nous renvoyons à la thèse de M. Ezquerro *Théorie et fiction : le nouveau roman hispano-américain*. Université de Paris IV-Sorbonne, 1981, inédite. Cf. *Les cachorros* de M. Varga Llosa, *El otono del patriarca* de G. Garcia Marquez ou *Pedro Paramo* de Juan Rulfo.



compliquées (21). La position ambiguë et contradictoire de l'énonciateur dans ce passage trouve sa solution dans la logique généralisée de l'oxymore qui règle tout le passage : le narrateur occupe un point et tous les points, il s'y voit et n'y est pas reflété.

La solution de Borges est «rhétorique», c'est celle d'un écrivain de fiction qui mystifie et joue avec le lecteur. Aussi ne faudrait-il pas prendre trop au sérieux une question qui, à partir d'un point de vue philosophique, se demanderait quel est l'espace fictionnalisé ici (celui du microcosme alchimiste, de la monadologie leibnitiennne ou de la relativité ?). Comme Borges l'a dit, pour lui, les systèmes métaphysiques ou théologiques ne sont que point de départ à ses jeux. La logique du récit l'emporte : c'est elle qui justifie l'intervention de Carlos. D'un ton narquois, il interrompt la contemplation extatique du narrateur. Cette intervention constitue une incohérence : si Borges a tout vu dans l'Aleph, comment n'a-t-il pas vu Carlos en train de le regarder ? Notre auteur sait pourtant pousser jusqu'au bout la logique de ses inventions : il inclut le narrateur et le narrataire dans l'Aleph et, plus loin, se demande si Carlos n'a pas lu le nom «Aleph» dans l'Aleph même, puisque celui-ci contient tout les mots et toutes les choses. Lorsque le narrateur, avant de descendre dans la cave, objecte le risque d'obscurité, Carlos rétorque : Si tous les lieux de la terre sont dans l'Aleph, il y aura aussi toutes les lampes».

L'intervention de Carlos, non vu par le narrateur (22), est le seul accroc, la seule exception à l'inclusion totale réalisée par le microcosme. Dans l'économie du texte, elle résoud deux problèmes : la terminaison de la liste qui fait voir l'infini («le problème central est insoluble : l'énumération, même partielle, d'un ensemble infini») et la relance de l'histoire, celle de la rivalité entre Carlos et Borges (23). Les deux opérations sont réalisées sous couvert de l'effet de surprise provoqué par l'apostrophe de Carlos. La trivialité de ses propos contraste avec le langage quasi mystique du narrateur. Ceci est encore plus net dans le texte original :

«Sentí infinita veneración, infinita lástima.

---

(21) Ceci poserait le problème du rapport de Borges à la modernité. Fait-il éclater les codes du récit traditionnel ? Cf. nos articles «L'effet de rumeur dans les nouvelles de J.L. Borges», *Travaux XXX : Parcours sémantiques et sémiotiques*, C.I.E.R.E.C., Université de Saint-Etienne, 1981, et «Le texte et sa fiction chez Borges», *Poétique* 45, Seuil, Paris, février 1981.

(22) L'effet de réel et de fantastique est accru dans la nouvelle par l'utilisation du nom propre de l'auteur comme nom du narrateur.

(23) La rivalité entre Carlos et Borges est à la fois amoureuse (autour de la personne de Beatriz Viterbo) et littéraire. Dernière mystification de l'auteur : un *post-scriptum* du 1 mars 1953 nous avertit que Carlos connût la renommée avec son poème cosmique et que Borges n'eût aucun prix littéraire.

— Tarumba habrás quedado de tanto curiosear donde no te llaman — dije una voz aborrecida y jovial —. Aunque te devanes los sesos, no me pagarás en un siglo esta revelación. Qué observatorio formidable, che Borges !».

Énumération d'objets qui sont eux-mêmes des microsismes, redoublement spéculaire des lieux, inclusion du narrateur et du narrataire, le programme que Borges s'est fixé (faire voir le microcosme) serait parfaitement réalisé, sans l'incohérence que constitue le hors-champ de l'intervention de Carlos. Elle n'est guère perçue à une première lecture : le lecteur est pris alors dans les pièges du texte. La pointer, c'est repérer l'un des maillons du texte, où l'opération de réappropriation de l'ordre de la langue (impossibilité d'un énoncé infini) et les exigences traditionnelles du récit (continuer l'histoire) ne sauraient être abolies, elles «reviennent».

Pour clore cette analyse, examinons la rhétorique interne à la phrase liste.

### Figures du discours.

Dans la liste, la dissémination du signifiant est contrecarrée par deux figures dominantes : l'oxymore et le chiasme. L'Aleph n'est pas une extension, il est concentration en un point. Ces figures, inscrites de façon insistante dans le texte, réalisent le microcosme : elles le minent autant qu'elles le signifient (24).

L'oxymore œuvre dans tout le passage. A la recherche d'un langage qui pourrait dire le microcosme, Borges cite les mystiques qui parlent «d'un oiseau qui en une certaine façon est tous les oiseaux», etc. Et encore :

«En cet instant gigantesque, j'ai vu des millions d'actes délectables ou atroces» ; «tous occupaient le même point» ; «chaque chose... équivalait à une infinité de choses» (le texte espagnol dit : «Cada cosa... era infinitas cosas») ; «l'aube et le soir» ; «je vis un cercle de terre desséchée... là où auparavant il y avait eu un arbre » (25) ; «je vis la nuit et le jour contemporain» ; «les restes atroces de ce qui délicieusement avait été Béatriz Viterbo » (25) ; «l'engrenage de l'amour et la transformation de la mort» (25).

L'oxymore ouvre le lieu (textuel) de la coïncidence, de l'unité des contraires. L'expression linguistique «multum in uno» n'en est-elle pas la meilleure définition ?

Les constructions croisées sont aussi nombreuses, elles ne constituent pas toujours un chiasme pur. Ainsi celle-ci :

«En cet instant gigantesque, j'ai vu des millions d'actes...

---

(24) Nous avons là un mode d'écriture qui relève à la fois du symbole et de l'icône, au sens de C.S. Peirce. Cf. également ce que A.J. Greimas appelle «semi-symbolique».

(25) Nous n'avons par là des oxymores au sens strict, mais des oppositions sémiques : mort/vivant (pour «desséchée»/«arbre»), atroce/délicieux, amour/mort.

le fait que **tous occupaient le même point**».

«En ese **instante gigantesco**, he visto **millones de actos** (...) el hecho de que **todos ocuparan el mismo punto**».

Nous avons là une figure croisée, compliquée d'un changement d'isotopie : nous passons du plan du temps à celui de l'espace, et, dans le microcosme, l'infinité du temps comme celle de l'espace se condensent en un seul point. Plus loin, nous retrouverons une autre construction phrastique marquée de façon encore plus indirecte par le chiasme :

«Je vis des yeux tout proches, interminables, qui s'observaient en moi comme dans un miroir, je vis tous les miroirs de la planète et aucun ne me refléta.»

«Vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó.»

Reflets croisés entre le «je» énonciateur et la population du microcosme, mais jeu de reflets qui n'est pas parfaitement symétrique ni dans l'écriture, ni dans la fiction.

Le vertige sera à son comble avec le chiasme redoublé qui termine l'énumération :

«Je vis l'Aleph, sous tous les angles, je vis sur l'Aleph la terre, et sur la terre de nouveau l'Aleph et sur l'Aleph la terre.»

«Vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra»

Redoublement presque parfait, figure la plus pure où se condense la vision de l'Aleph qui contient l'univers.

Notre lecture de ces pages de «l'Aleph» nous a mené à repérer une écriture de l'inclusion, du spéculaire et du circulaire. A des niveaux textuels différents, l'inclusion de l'énonciateur dans l'univers de l'énoncé, la mise en miroir des objets et des lieux, la rhétorique du chiasme et de l'oxymore (la façon dont les mots sont mis en circuit dans ces figures assure une distribution close, circulaire qui contrecarre la prolifération désordonnée de la liste) réalisent la même opération. Quoi de plus normal, dira-t-on, quand l'objet visé par le texte est le microcosme : ce qui est mis à jour ici révèle seulement l'habileté de Borges.

Signalons d'abord que les mêmes figures d'écriture et d'agencement des objets se retrouvent dans d'autres textes. «L'Écriture du Dieu» use de la même rhétorique lorsque'il s'agit de décrire la contemplation de la Roue par le mage Tzinacán (26). Dans la bibliothèque de Babel, la vie du narrataire est déjà inscrite

---

(26) Op. cit., p. 151.

puisque, parmi tous les livres, s'y trouve «le récit véridique de ta mort» (27), «la relación verídica de tu muerte». De même, le texte (réel) que nous lisons appartient déjà à la Bibliothèque (fantastique) : «**Cette** inutile et prolixe épître que j'écris existe déjà dans l'un des trente volumes des cinq étagères de l'un de ces innombrables hexagones — et sa réfutation aussi.» (28). «**Esta** epístola inútil y palabrera ya existe en uno de los treinta volúmenes de los cinco anaqueles de uno de los incontables hexágonos — y también su refutación.» La manipulation des formes personnelles, possessives et démonstratives (29), si spectaculaire chez Borges, a souvent pour fin des jeux d'inclusion.

La rhétorique du spéculaire domine encore l'«Art poétique» qui ne se contente pas de l'invoquer mais l'effectue. Citons seulement les premières strophes. Caillois, dans sa traduction des deux premiers vers, accentue les effets d'écho :

«Se pencher sur le fleuve, qui est de temps et d'eau,  
Et penser que le temps à son tour est un fleuve,  
Puisque nous nous perdons comme se perd le fleuve  
Et que passe un visage autant que passe l'eau.  
Eprouver que la veille est un autre sommeil,  
Qui rêve, qu'il ne rêve pas et que la mort  
Que redoute le corps est cette même mort  
De l'une et l'autre nuit que l'on nomme sommeil.»

«Mirar el río hecho de tiempo y agua  
Y recordar que el tiempo es otro río,  
Saber que nos perdemos como el río  
Y que los rostros pasan como el agua.

Sentir que la vigilia es otro sueño  
Que sueña no sonar y que la muerte  
Que teme nuestra carne es esa muerte  
De cada noche, que se llama sueño.» (30)

---

(27) *Op. cit.*, p. 96. Le possessif de la deuxième personne, souligné par nous, renvoie à vous lecteur.

(28) *Ibid.*, p. 100.

(29) Selon les termes de E. Benveniste («Les relations du temps dans le verbe français» et «La nature des pronoms»). *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, Paris, 1966), les éléments manipulés dans les exemples que nous citons (cf. aussi «l'Aleph» : «je vis ton visage», «vi tu cara») appartiennent au «discours» et non au «récit».

(30) *L'auteur*, p. 194-195.

Nous laissons au lecteur le plaisir de découvrir le jardin bien ordonné des figures de Borges. Signalons seulement l'emploi du «est» d'équivalence («el tiempo es otro río», «la vigilia es otro sueño»), qui est à distinguer du «est» de détermination (31). Il crée un effet de similitude, renforcé dans la première strophe, par la construction croisée (vers 1-2) : tout ex-cès du signifiant est arrêté.

Si, véritablement, l'écriture de Borges a pour matrice la logique et les figures de l'inclusion, du spéculaire et du circulaire, il faudrait examiner comment des espaces, qui n'y appartiennent pas obligatoirement, s'écrivent. Suivons, au fil de l'écriture, cet autre espace privilégié par Borges : le labyrinthe.

## LABYRINTHES

Le labyrinthe a plus ou moins fasciné selon les époques (32). Sa signification, mais aussi sa configuration a varié. Il peut être chaos ou ordre calculé, système centré ou acentré, réseau qui participe du rizhome (33), du madrépore (34) : y règne la bifurcation sans terme initial ou final. Ou bien espace dont un seul parcours assure l'issue. Parfois, il est figure douce, non tragique, associée à la boucle, ainsi G. Lascault : «Si la chaîne des corps dansants forme un labyrinthe, chaque corps sans doute, est lui-même labyrinthe égarant et fascinant, ensemble de courbes et de plis que la caresse sensibilise, ne sachant pas toujours ce qu'elle contourne, ce qu'elle excite... Le sexe féminin, en particulier, a pu parfois être décrit comme un paysage très complexe» (35). Dans le roman de A. Robbe-Grillet (36), la ville où se perd et meurt le soldat «symétrique et monotone, avec ses voies tracées au tire-ligne et se coupant à angles droits». Ce ne sont que «rangées toutes semblables de fenêtres régulières, se répétant à tous les niveaux, d'un bout à l'autre de la rue rectiligne. Un

---

(31) Dans *Rhétorique générale*. Larousse. Paris. 1970. p. 115, le groupe M écrit à propos du «est» d'équivalence : «Cet emploi du verbe être se distingue du «est» de détermination : «la rose est rouge» est un procès de nature synecdochique et non métaphorique. On retiendra par contre :

«La nature est un oiseau où de vivants...» (Baudelaire).

«Si l'âme est un oiseau, le corps est l'oiseleur» (G. Nouveau).

(32) Cf. P. Starcangeli. *Le livre des labyrinthes*. Gallimard. Paris. 1974.

(33) Cf. l'emploi de cette notion dans *Mille Plateaux* de G. Deleuze et F. Guattari. Ed. de Minuit. Paris. 1980.

(34) Figure insistante de *Matière de rêve* de M. Butor. Gallimard. Paris. 1975.

(35) *Boucles et nœuds*. Ed. Balland. 1981. p. 26.

(36) *Dans le labyrinthe*. Ed. de Minuit. Paris. 1959.

croisement à angle droit, montre une seconde rue toute semblable : même chaussée sans voitures, mêmes façades hautes et grises, mêmes fenêtres closes, mêmes trottoirs déserts». Ici le labyrinthe résulte des tracés de surface, des façades opaques, ailleurs il appartient au monde souterrain (37).

Quelle est la topologie du labyrinthe borgesien ? Examinons les nouvelles et les poèmes qui les mettent en scène, ainsi que les trajets, les configurations qui règlent son écriture. Chez Borges, les figures sémiologiques et rhétoriques qui disent le labyrinthe, comme les structures du récit et de l'histoire (38) auxquelles il appartient, lui assurent une configuration conflictuelle. La bifurcation, l'hétérogène, l'inextricable sont visés et invoqués, mais, bien souvent, la circularité et l'inclusion l'emportent dans l'organisation du récit comme dans la description des lieux.

«Le jardin aux sentiers qui bifurquent», nouvelle publiée en 1941, est un des textes où Borges pousse le plus loin sa tentative de représenter un objet inextricable et de produire un texte labyrinthique (39). Examinons les labyrinthes traversés, évoqués ou construits par les héros de l'histoire. La réussite de la nouvelle naît du rapport qui existe entre ceux-ci et les structures du récit, nous parcourons simultanément les uns et les autres. Une lecture critique exige cependant de mesurer les homologies et les écarts entre ces labyrinthes décrits **dans le texte et le «labyrinthe» du texte, du récit** (40).

Le texte commence par la version donnée dans l'**Histoire de la Guerre Européenne** de Liddell Hart au retard qui affecta l'armée britannique dans son offensive contre les Allemands : l'attaque contre la ligne Serre-Montauban projetée pour le 24 juillet 1916 dut être remise au matin du 29. L'explication proposée est celle de pluies torrentielles. La nouvelle continue avec la retranscription de la déclaration «dictée, relue et signée» du docteur Yu Tsun, ancien professeur d'anglais à la **Hochschule** de Tsingtao. Voici ce qui y est rapporté.

---

(37) Dans **Un monde miné** de G. Lascault, éd. par C. Bourgeois, Paris, 1975, un labyrinthe passe sous le panthéon (p. 9). Dans **Souvenirs du Triangle d'Or** de A. Robbe-Grillet, Ed. de Minuit, Paris, 1978, la largeur du couloir souterrain varie et devient parfois un étroit boyau. (38) Comme déjà dit, l'**histoire** désigne «le signifié ou contenu narratif» et le **récit** «le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même» (**Figures III, op. cit.**, p. 72). Nous utiliserons également les concepts de «narration», «niveau narratif» tels que G. Genette les définit (**ibid.**, p. 225).

(38) Comme déjà dit, l'**histoire** désigne «le signifié ou contenu narratif» et le **récit** «le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même» (**Figures III, op. cit.**, p. 72). Nous utiliserons également les concepts de «narration», «niveau narratif» tels que G. Genette les définit (**ibid.**, p. 225).

(39) La nouvelle appartient au recueil qui porte le même titre. On peut la lire dans **Fictions, op. cit.**, p. 109. Nos indications de pages se réfèrent à l'édition Gallimard, Coll. «Folio».

(40) Sur ces rapports de l'espace **dans le texte et de l'espace du texte**, cf. les travaux de L. Marin, en particulier **Utopiques : Jeux d'Espaces**, Ed. de Minuit, Paris, 1973.

Suite à un coup de téléphone, Yu Tsun se sait découvert, par le capitaine Richard Madden, comme espion au service de l'Empire allemand, il se sait condamné à mourir. Il prend son revolver, pense «qu'on peut entendre un coup de revolver de très loin». Il consulte l'annuaire du téléphone qui lui donne «le nom de la seule personne capable de transmettre le renseignement». Il prend le train pour Ashgrove, puis nous le suivons de la gare jusqu'à la demeure du professeur Stephen Albert, où il se rend à pied. Le chemin qu'il faut prendre lui rappelle certains labyrinthes. Un enfant, sur le quai de la gare, indique en effet à Yu Tsun :

«— La maison est loin d'ici, mais vous ne vous perdrez pas si vous prenez ce chemin à gauche (...).

(...) Le conseil de toujours tourner à gauche me rappela que tel était le procédé commun pour découvrir la cour centrale de certains labyrinthes» (p. 113-114).

Le lecteur suit le trajet de Yu Tsun, le mouvement du récit, sans connaître leur finalité, comme le promeneur engagé dans un dédale de couloirs dont il ignore la destination et la sortie.

En chemin, Yu Tsun évoque le souvenir de son arrière grand-père, Ts'ui Pên qui consacra treize ans de sa vie à construire un roman-labyrinthe :

«Son roman était insensé et personne ne trouva le labyrinthe. Sous des arbres anglais, je méditai : ce labyrinthe perdu, je l'imaginai inviolé et parfait au sommet secret d'une montagne, je l'imaginai effacé par des rizières ou sous l'eau : je l'imaginai infini, non plus composé de kiosques octogonaux et de sentiers qui reviennent, mais de fleuves, de provinces et de royaumes... Je pensai à un labyrinthe de labyrinthes, à un sinueux labyrinthe croissant qui embrasserait le passé et l'avenir et qui impliquerait les astres en quelque sorte. Plongé dans ces images illusoires, j'oubliai mon destin d'homme poursuivi» (p. 114).

Pour imaginer le labyrinthe de Ts'ui Pên, Yu Tsun n'a d'autre schème que celui de l'inclusion : plutôt que fait de sentiers qui se répètent, il le voit contenant des fleuves, des provinces, des royaumes. L'inclusion l'emporte sur la répétition, la sinuosité : «Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que **abarcara** el pasado y el porvenir y que **implicara** de algún modo los astros.» Le labyrinthe rêvé par Yu Tsun est croissant, infini et parfait («lo imaginé inviolado y perfecto (...), lo imaginé infinito»). A la redondance sémique («embrasserait», «impliquerait») l'écriture borgesienne ajoute l'artifice rhétorique, le génitif qui redouble les termes : «un labyrinthe de labyrinthes». Redoublement, mais dominance, à nouveau, de l'emboîtement, de l'inclusion comme dans «l'Aleph» : «je vis en même temps chaque lettre de chaque page». Non seulement le labyrinthe de Ts'ui Pên embrasse tous les lieux, mais il est voué à les occuper tous par la vertu de l'oxymore : «lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua». Comme dans «l'Aleph», un jeu d'inclusion réciproque lie le labyrinthe infini et l'univers.

Yu Tsun arrive chez le professeur Stephen Albert qu'il ne connaît pas. L'hasard (le récit) veut que celui-ci soit sinologue et se soit intéressé au labyrinthe de Ts'ui Pên. Il a découvert qu'il s'agissait en fait d'un livre intitulé «Le jardin aux sentiers qui bifurquent» et il en a déchiffré le mystère. Auparavant, Albert révèle à Yu Tsun sa propre idée de ce que devait être un livre infini :

«Je m'étais demandé comment un livre pouvait être infini. Je n'avais pu conjecturer d'autre procédé que celui d'un volume cyclique, circulaire. Un volume dont la dernière page fût identique à la première, avec la possibilité de continuer indéfiniment. Je me rappelai aussi cette nuit qui se trouve au milieu des 1001 nuits, quand la reine Schéhérazade (par une distraction magique du copiste) se met à raconter textuellement l'histoire des 1001 nuits, au risque d'arriver à nouveau à la nuit pendant laquelle elle la raconte, et ainsi à l'infini. J'avais aussi imaginé un ouvrage platonique, héréditaire, transmis de père en fils, dans lequel chaque individu nouveau eût ajouté un chapitre ou corrigé avec un soin pieux une page de ses aînés.» (p. 117-118).

L'imagination de Yu Tsun lui faisait conjecturer une forme inclusive, celle d'Albert lui suggère une forme circulaire (par le moyen de «un volumen cíclico circular») et encore inclusive (parmi les histoires racontées, Schéhérazade raconte sa propre histoire). Albert envisage aussi une œuvre née du rajout par chaque fils d'un chapitre nouveau : série linéaire, mais l'allusion à Platon nous situe dans le temps circulaire (41).

La solution de Ts'ui Pên est autre : elle est prolifération de bifurcation. Ts'ui Pên «croyait à des séries infinies de temps, à un réseau croissant et vertigineux de temps divergents, convergents et parallèles». Albert présente ce comme une tentative pour rompre avec la logique du temps de Newton et de Schopenhauer. Le labyrinthe de Ts'ui Pên se développe dans la dimension du temps et non de l'espace, dans les séquences d'un roman et non dans les constructions d'une architecture. En voici l'étrange organisation, telle que Albert la présente à Yu Tsun :

«Dans toutes les fictions, chaque fois que diverses possibilités se présentent, l'homme en adopte une et élimine les autres ; dans la fiction du presque inextricable Ts'ui Pên, il les adopte toutes simultanément. Il crée ainsi divers futurs, divers temps qui prolifèrent aussi et bifurquent. De là, les contradictions du roman. Fang, disons, détient un secret : un inconnu frappe à sa porte ; Fang décide de le tuer. Naturellement, il y a plusieurs dénouements possibles : Fang peut tuer l'intrus, l'intrus peut tuer Fang, tous deux peuvent être saufs, tous deux

---

(41) Cf. «Le temps circulaire», *Histoire de l'éternité*, op. cit., p. 223 : «Platon est tenu pour responsable de la première (des théories de l'Eternel Retour). Dans le trente-neuvième paragraphe de *Timée*, il affirme que les sept planètes, après avoir accordé leurs vitesses, retourneront à leur point de départ : révolution qui constitue la Grande Année».



peuvent mourir, et cœtera. Dans l'ouvrage de Ts'ui Pên, tous les dénouements se produisent : chacun est le point de départ d'autres bifurcations. Parfois, les sentiers de ce labyrinthe convergent : par exemple, vous arrivez chez moi, mais, dans l'un des passés possibles, vous êtes mon ennemi : dans un autre mon ami» (p. 118-119).

Bifurcations : non pas harmonie de compossibles, comme chez Leibniz, mais prolifération d'éléments contradictoires, exclusifs, où chacun est lui-même point de départ de nouvelles ramifications de possibles. Ce développement peut-il être clos ou saturé ? Le sème de l'inclusion réapparaît bien vite dans le texte. Il est dit, pour résumer l'entreprise de Ts'ui Pên :

«Cette trame de temps qui s'approchent, bifurquent, se coupent ou s'ignorent pendant des siècles, embrasse **toutes** les possibilités (abarca **todas** las posibilidades)» (p. 121, en italique dans le texte).

La figure sémique de l'«embrassement» revient, concurrence et parasite, celle de la «bifurcation» : essentielle dans l'imaginaire et la rhétorique borgesienne, elle revient là où on la penserait devoir être, sinon abolie, du moins en suspens. En effet, le roman de Ts'ui Pên épuise-t-il «**toutes** les possibilités» ? On peut, certes, penser que la combinaison des lettres de l'alphabet, des mots (nous retrouvons le problème de «la bibliothèque de Babel»), des énoncés et des séquences narratives n'est pas infinie, que, à un moment donné, seront embrassées **toutes** les combinaisons possibles. Il reste intéressant de constater avec quelle rapidité le texte borgesien passe de la bifurcation à l'embrassement. Yu Tsun et Stephen Albert ne pouvaient imaginer qu'une solution inclusive et circulaire, Borges ne résiste pas à l'emploi d'un des mots privilégiés de son idiolecte : «abarca».

Albert donne l'exemple de «deux rédactions d'un même chapitre épique» dans le roman de Ts'ui Pên :

«Dans la première, une armée marche au combat en traversant une montagne déserte : l'horreur des pierres et de l'ombre lui fait mépriser la vie et elle remporte facilement la victoire ; dans la seconde, la même armée traverse un palais dans lequel on donne une fête : le combat resplendissant leur semble une continuation de la fête et ils remportent la victoire» (p. 119).

Victoire dans les deux cas, mais conditions de combat opposées : «una montaña desierta», «el horror de las piedras y de la sombra» / «un palacio en el que hay una fiesta». Pointe à nouveau la logique de l'oxymore.

Après la longue digression sur le labyrinthe de Ts'ui Pên, le récit principal, dont Yu Tsun est le protagoniste et le narrateur, reprend. Court-circuit entre l'histoire du labyrinthe de Ts'ui Pên et celle de l'espion Yu Tsun : de la lecture des deux rédactions du même chapitre épique, Yu Tsun retient la fin qui résonne pour lui comme «un commandement secret» : «**C'est ainsi que combattirent les héros, le cœur admirable et tranquille, l'épée violente, résignés à tuer et à mourir**». Tel est le programme que doit et que va exécuter Yu Tsun. D'autre part, Albert

applique par deux fois à la situation présente (son entretien avec Yu Tsun) la construction de Ts'ui Pên. Nous avons déjà rencontré la première allusion, voici la seconde :

«— (...) Nous n'existons pas dans la majorité de ces temps ; dans quelques-uns vous existez et moi pas ; dans d'autres, moi, et pas vous ; dans d'autres, tous les deux. Dans celui-ci, que m'accorde un hasard favorable, vous êtes arrivé chez moi ; dans un autre, je dis ces mêmes paroles, mais je suis une erreur, un fantôme.

— Dans tous, articulai-je non sans un frisson, je vénère votre reconstitution du jardin de Ts'ui Pên et vous en remercie.

— Pas dans tous, murmura-t-il avec un sourire. Le temps bifurque perpétuellement vers d'innombrables futurs. Dans l'un deux je suis votre ennemi» (p. 121).

La conclusion de la nouvelle donne raison à Albert. Pendant qu'il tourne le dos, Yu Tsun le tue d'un coup de revolver. Les raisons de l'histoire ne nous sont livrées que dans les dernières lignes. Le problème de l'espion Yu Tsun était de communiquer à son chef, qui attend à Berlin, le nom de la ville à bombarder, là où stationnaient les troupes britanniques. En même temps qu'il est arrêté par le capitaine Richard Madden, lancé à sa poursuite, Yu Tsun réussit à faire passer le message. Voici la fin de sa déclaration :

«J'ai été condamné à la pendaison. J'ai vaincu abominablement : J'ai communiqué à Berlin le nom secret de la ville qu'on doit attaquer. On l'a bombardé hier : je l'ai lu dans les journaux mêmes qui proposèrent à l'Angleterre cette énigme : le savant sinologue Stephen Albert est mort assassiné par un inconnu, Yu Tsun. Le Chef a déchiffré l'énigme. Il sait que mon problème consistait à indiquer (à travers le fracas de la guerre) la ville qui s'appelle Albert et que je n'avais pas trouvé d'autre moyen que de tuer une personne de ce nom. Il ne connaît pas (personne ne peut connaître) ma contrition et ma lassitude innombrables» (p. 122).

Ainsi se termine l'histoire de Yu Tsun et la nouvelle de Borges. Dans quelle mesure, celle-ci réalise-t-elle, dans sa structure narrative, le labyrinthe bifurquant et à multiples solutions de Ts'ui Pên ? Certes, le lecteur est mis dans la position du promeneur dans le dédale : il avance sans savoir où il va, ni où est la sortie. La fausse piste, les détours sont là. Fausse piste constituée, dès les premières lignes de la nouvelle, par la référence à une **Histoire de la Guerre Européenne** qui donne comme explication au retard de l'offensive des troupes britanniques des pluies torrentielles : la véritable explication en sera le bombardement allemand, rendu possible par la révélation de Yu Tsun. Profusion de détails, de «pistes» : l'abondance des noms de lieux, de personnes, des dates, le changement de niveau narratif entre le premier et le deuxième paragraphe contribuent à perdre le lecteur. Séquences que le lecteur parcourt en aveugle, sans en saisir le «sens» : ainsi la réflexion de Yu Tsun «qu'on peut entendre un

coup de revolver très loin», la consultation de l'annuaire téléphonique (42). Digression, avec l'histoire du labyrinthe de Ts'ui Pên. Le «centre» de la nouvelle (les raisons du déplacement de Yu Tsun chez un dénommé Albert, dans un faubourg de Fenton) nous est caché, de même que Ts'ui Pên dissimula le thème central de son ouvrage (le professeur Albert découvre que le mot «temps» qui est le thème de l'ouvrage de Ts'ui Pên est absent de celui-ci.)

Pourtant le récit se boucle et les détails reprennent sens à partir de la fin : la version de l'**histoire de la guerre Européenne** se révèle fautive, les réflexions de Yu Tsun sur le coup de revolver qui s'entend très loin s'expliquent. De même s'éclaire la parenthèse où Yu Tsun dit : «... à présent que j'ai joué même Richard Madden, à présent que ma gorge souhaite la corde» (parenthèse incompréhensible, car elle se situe au moment où il décrit sa haine et sa terreur à l'égard de Madden qui l'a découvert et est à ses trousses). «...ahora que he burlado a Richard Madden, ahora que mi garganta anhela la cuerda» (le récit se faisait au prétérit, nous nous retrouvons dans le temps présent de l'énonciation). On comprend mieux aussi, pourquoi un oiseau dans le ciel gris évoque pour Yu Tsun des avions, un bombardement, un nom à transmettre.

Le statut des détails, de ce que nous pouvons appeler, non sans problème, les énoncés élémentaires du texte, le déchiffrement des lexies nécessitent une remarque théorique et méthodologique. Chaque lecture, même critique, n'est jamais qu'un parcours possible du texte. La trame des «codes» (tels que R. Barthes, dans *S/Z*, les définit et en propose la lecture pour la nouvelle de Balzac, **Sarrasine**, les cinq codes qu'il y délie ne constituent pas une analyse qui vise à clore l'œuvre), le réseau des figures sémiologiques et des unités narratives (43) qui font le texte littéraire peuvent être filés de façon différente par chacun. La nouvelle de Borges appartient au genre policier : selon la règle du jeu / du genre, tout élément du récit peut être indice du dénouement. Or la description des minutes qui suivent le coup de téléphone, où Yu Tsun se voit découvert, foisonne de détails. Yu Tsun pense à la situation de l'Irlandais Madden «accusé de tiédeur et peut-être de trahison» par les Anglais et d'autant plus implacable. Il monte à sa chambre, ferme la porte à clé, s'allonge, pense à son père, à son enfance, à la condition humaine. Le face à face avec Madden, le nom du lieu du parc d'artillerie britannique s'impose à son esprit. Un oiseau lui évoque des avions, un bombardement. Sa mission, l'image du chef qui attend à Berlin l'information

---

(42) Comme le souligne J. Alazraki : «Estos detalles deshilvanados no se comprenderán hasta el final del relato, de la misma manera que las líneas de un laberinto sólo se ordenan a partir de su salida.» (*Versiones. Inversiones. Reversiones ; El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Ed. Gredos, Madrid, 1977, p. 103).

(43) R. Barthes en donne une brève analyse dans «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications* 8, Seuil, Paris, 1966.

lui reviennent. Il se lève, le silence l'entoure, il passe ses poches en revue, y trouve sa montre nord-américaine, sa chaîne de nickel avec une pièce de monnaie quadrangulaire, un trousseau de clés compromettantes, un carnet, une lettre qu'il décide de détruire, de la monnaie, un crayon, un mouchoir, un revolver... Cette retranscription, qui se veut littérale, est déjà sélection, réinterprétation. Chaque lecteur sera attentif à tel ou tel détail : même lors d'une seconde lecture, seuls certains éléments fonctionnent comme indices. D'autre part, la ruse de l'auteur est de mêler des détails qui sont des annonces et des amorces (44) et d'autres qui ne le sont pas, qui n'ont aucune efficacité ni causale ni explicative pour le déroulement de l'histoire. Il use là de la stratégie traditionnelle du roman policier, mais est loin de l'œuvre de Tsui Pên. Il n'y a pas, dans sa nouvelle, des issues (des énoncés) contradictoires, exclusives et simultanées.

**Plutôt que la bifurcation rhizomatique, la mise en abyme et la symétrie spéculaire sont la loi du récit borgésien.** Les symétries sont nombreuses. Ainsi entre l'histoire de Yu Tsun et celle de Fang, personnage du livre de Ts'ui Pên. Dans le livre, «Fang, disons, détient un secret ; un inconnu frappe à sa porte. Fang décide de le tuer». Cette séquence est une image inversée de la situation de Yu Tsun par rapport à Albert. Ailleurs (p. 114), il est dit que Ts'ui Pên fut tué par la main d'un étranger : tel sera le destin du professeur Albert. Nous avons vu l'homologie entre la construction de la nouvelle de Borges et celle du livre de Ts'ui Pên : dans les deux, le centre est occulté. Quant au titre, «Le jardin aux sentiers qui bifurquent», il est à la fois celui du recueil de nouvelles publié en 1941, celui de la nouvelle que nous lisons et celui du roman de Ts'ui Pên (45). Cette logique de l'inclusion, chère à Borges, nous l'avons rencontrée dans «l'Aleph» et dans «la bibliothèque de Babel» : dans cette dernière, le texte que nous lisons est présenté comme étant lui-même un élément de la fiction qu'il crée, c'est-à-dire de la Bibliothèque éternelle et fantastique. Pourquoi, ici, ne pas jouer le même jeu et considérer, comme nous y invite le professeur Albert, que la fin du récit proposée par Borges n'est que l'un des dénouements possibles. Madden pourrait être un agent double et laisser filer Yu Tsun. Ce dernier pourrait sympathiser avec Albert, qui lui livre le secret de son ancêtre, au point de renoncer à le tuer et à transmettre son secret militaire, etc. Conclusions contradictoires, que l'on voudrait simultanées. La fiction évoquée dans la nouvelle (le labyrinthe de Tsui' Pen) produirait un lecteur à sa mesure, celui-ci poursuivrait et améliorerait les textes de Borges. La complexité des programmes narratifs, ainsi :

---

(44) Traitant des prolepses (énoncés à valeur anticipative pour l'histoire) G. Genette écrit : «A la différence de l'annonce, l'amorce n'est (...) en principe, à sa place dans le texte, qu'un «germe insignifiant», et même imperceptible, dont la valeur de germe ne sera reconnue que plus tard, et de façon rétrospective» (*Figures III, op. cit.*, p. 113).

(45) Cf. la communication de J. Ricardou au Colloque Borges (Cerisy 1981) sur le «dire» et le «faire» dans le texte borgésien et sur le fonctionnement de cette nouvelle (à publier).

rêvés et réalisés, dépasseraient ceux du texte, plus sages et moins aporétiques. Jeux d'incitation, de mystification et d'inclusion entre le texte, la fiction et le lecteur.

Revenons au texte et examinons les lieux qu'il décrit/écrit. Nous pouvons en dresser la liste, les superposer les uns aux autres. Au fil du texte, ils se redoublent, se ressemblent. Au début, Yu Tsun, se sachant découvert, pense au «jardin **symétrique**» de son enfance. Parti chez Albert, le conseil des enfants de «toujours tourner à gauche me (lui) rappela que tel était le procédé commun pour découvrir la cour centrale de certains labyrinthes». En marchant, il pense au labyrinthe de son ancêtre, «labyrinthe de labyrinthes (...) qui **embrasserait** le passé et l'avenir et qui **impliquerait** les astres en quelque sorte». Il poursuit sa route : «Le chemin descendait et **bifurquait** dans les prairies déjà confuses». «El camino bajaba y **se bifurcaba**, entre las ya confusas praderas». Arrivé à la demeure de Albert, celui-ci lui fait traverser le jardin : «Le sentier humide **zigzagait** comme ceux de mon enfance». «El humedo sendero **zigzagueaba** como los de mi infancia». Avant de présenter le labyrinthe de Ts'ui Pên, Albert rappelle sa solution pour un livre infini : «un volume **cyclique, circulaire**». Il est d'autres lignes qui n'ont pas pour référent l'espace, mais où foisonnent les sèmes topiques, architectoniques. Ainsi : «Il (Ts'ui Pên) consacra treize ans à ces efforts **hétérogènes**». Borges dit mieux : «Trece anos dedicó a esas **heterogéneas** fatigas». «A sa mort, ses héritiers ne trouvèrent que des manuscrits **chaotiques**. (...) Le livre est un vague amas de brouillons **contradictaires**. (...) le roman **chaotique**». «A su muerte, los herederos no encontraron sino manuscritos **caóticos**. (...) El libro es un acervo indeciso de borradores **contradictorios** (...) la novela **caótica**». Et encore : «C'est la façon **tortueuse** que préféra **l'oblique** Ts'ui Pên dans chacun des **méandres** de son infatigable roman». «Es el modo **tortuoso** que preferió, en cada uno de los **meandros** de su infatigable novela, el **oblicuo** Ts'ui Pên». Comme le montrent les mots soulignés par nos soins, les objets et les lieux s'écrivent dans un champ sémique travaillé par des pôles contradictoires : le cahotique, l'oblique, l'hétérogène mais aussi le symétrique, le circulaire.

«Le jardin aux sentiers qui bifurquent» est probablement la nouvelle où Borges va le plus loin dans sa fictionnalisation du labyrinthe bifurquant ou rhizomatique et dans sa tentative d'un texte qui épouse la même logique. Il serait aussi intéressant d'étudier «L'Immortel», publié dans **l'Aleph**. Pourtant le labyrinthe en réseau, à trajets alternatifs, n'est réalisé que par Ts'ui Pên. Borges reste bien en deçà : son récit se boucle, une seule issue est proposée à l'histoire de Yu Tsun. S'il fallait proposer un schéma structural pour cette nouvelle, malgré la fausse piste, l'impasse du premier paragraphe, ce serait le modèle du «récit spéculaire» (46) qui serait le plus opérant : il rend compte de plusieurs

---

(46) Catégorie dont L. Dällenbach analyse l'origine et les différents types de réalisation textuelle dans **Le récit spéculaire**. Seuil. Paris, 1977.

développements du texte. Resterait à préciser la spécificité des mises en abyme mobilisées par l'écrivain : elles n'ont certes pas une position aussi manifeste, ni aussi structurante que dans d'autres textes, par exemple «La trame» (47) «Thème du traître et du héros» (48) ou «La nuit des dons» (49). D'autre part, ce qui est dit sur un plan a des effets de relance sur un autre : les propos du professeur sur le temps selon Ts'ui Pén, sur ses rapports avec Yu Tsun rappellent à ce dernier sa mission et relancent son action. Nous parlions plus haut d'un «court-circuit» entre le plan de l'histoire du labyrinthe et le plan de l'action du héros-narrateur Yu Tsun.

Dans cette étude, nous avons voulu montrer combien, tant au niveau sémantique, rhétorique (par le génitif de redoublement : «un labyrinthe de labyrinthes», «des siècles de siècles») que narratif, le circulaire et le spéculaire insistent et l'emportent sur la bifurcation et le rhizomatique, là même où la logique de la fiction, des objets représentés voudrait que ces derniers dominent. Comme si l'auteur ne pouvait se débarrasser à son gré de certaines contraintes et solutions scripturales, constitutives de son art. Leur présence est encore plus nette et repérable dans les autres textes de Borges qui traitent du labyrinthe. Les sèmes et les tropes en règlent la topographie.

Une enceinte circulaire caractérise la plupart d'entre eux. Dans le poème «Le labyrinthe» (50), l'infinité de l'espace redouble celle du temps et l'habitar solitaire y attend sa fin. Voici d'abord le texte espagnol :

«... He olvidado  
los hombres que antes fui ; sigo el odiado  
camino de monotonas paredes  
que es mi destino. Rectas galerías  
que se curvan en círculos secretos  
al cabo de los años...»

Ibarra traduit de façon très éloignée :

«Les hommes que je fus s'estompent au lointain.  
Je marche sans arrêt le long d'une muraille  
Monotone et haïe. Aveugles carrefours,  
Couloirs que mon regard déformant interprète  
Comme une lente circonférence secrète...»

Le cercle et l'infini travaillent le labyrinthe.

---

(47) **L'auteur**, p. 55.

(48) **Fictions**, p. 144.

(49) **Le livre de sable**, p. 73.

(50) Poème appartenant au recueil **Eloge de l'ombre**, publié dans **L'or des tigres**, p. 107.

Le haut labyrinthe de murs rouges (51), construit par le vizir Saïd pour piéger et tuer son roi Abenhacan el Bokhari possède une «chambre centrale». Il apparut aux visiteurs qui enquêtent sur cette histoire mystérieuse «comme une paroi rectiligne et presque interminable, construite en briques, sans revêtement, à peine plus haute qu'un homme. Dunraven affirma qu'elle était de forme circulaire, mais que le rayon était si vaste que la courbure devenait imperceptible. Unwin se souvint de Nicolas de Cusa, pour qui toute ligne droite est l'arc d'un cercle infini...». «Éste, de cerca, les pareció una derecha y casi interminable pared, de ladrillos sin revocar, apenas más alta que un hombre. Dunraven dijo que tenía la forma de un círculo, pero tan dilatada era su área que no se percibía la curvatura. Unwin recordó a Nicolás de Cusa, para quien toda línea recta es el arco de un círculo infinito...» A nouveau, référence à l'infini et au cercle comme à sa seule forme possible.

L'intérieur du labyrinthe comporte des «angles», des rétrécissements :

«El corredor se bifurcó en otros más angostos. La casa parecía querer ahogarlos, el techo era muy bajo. Debieron avanzar uno tras otro por la complicada tiniebla (...). Entorpecido de asperezas y de ángulos, fluía sin fin contra su mano el invisible muro».

La traduction de Caillois renforce les sèmes de l'«inextricabilité» :

«Le couloir se divisa en d'autres plus étroits. La maison semblait vouloir les noyer. Le toit était très bas. Ils durent avancer l'un derrière l'autre dans la ténèbre inextricable (littéralement : «dans la ténèbre compliquée, confuse») (...). Sous sa main, l'invisible mur continuait inlassablement, compliqué sans cesse de saillies et de coudes».

Le texte de Borges parle de mur invisible, «retardé d'aspérités et d'angles» (traduction littérale). Pour échapper aux «multiples carrefours», «muchas encrucijadas», et atteindre le centre, Dunraven propose la solution que connaissait Yu Tsun : tourner toujours à gauche. Borges mêle toutes les images reçues pour produire le spectaculaire : l'infinité, la circularité, la complication, la règle de tourner à gauche et, encore, la ténèbre, l'écrasement. Le texte est le lieu de leur intrication, «complicación». Les deux promeneurs proposeront deux versions contradictoires au sujet de la fonction du labyrinthe : pour l'un, ce fut une cachette, pour l'autre, un piège.

Dans le palais de l'Empereur Jaune, le cercle est encore la figuration de l'infini. Ce lieu merveilleux est entouré de terrasses qui sont «comme les gradins d'un amphithéâtre difficile à limiter», «como gradas de un casi inabarcable anfiteatro» (littéralement «inembrassable», nous retrouvons le verbe «abarcar»

---

(51) «Abenhacan el Bokhari mort dans son labyrinthe». L'*Aleph*, p. 153.

(52). Le plaisir et l'inquiétude des visiteurs augmentent lorsqu'ils pressentent que «les avenues rectilignes étaient affectées d'une courbure insensible, quoique continue, en sorte qu'elles étaient secrètement circulaires», «sus rectas avenidas adolecían de una curvatura muy suave pero continua y secretamente eran circulos». Tension exquise entre le rectiligne et le circulaire, «alolecían» et «suave».

L'autre caractéristique de ces labyrinthes est qu'ils englobent l'univers :

«De porte, nulle part, jamais. Personne n'entre  
Ni ne sort. L'alcazar embrasse l'univers  
Et lui-même. Il n'a d'avert ni de revers.  
Alentour pas de mur, au-dedans pas de centre» (53).

La traduction de Ibarra est très belle. Voici le texte original où l'effet d'inclusion est moins fort :

«No habrá nunca una puerta. Estás adentro  
Y el alcázar el universo  
Y no tiene ni anverso ni reverso.  
Ni externo muro ni secreto centro».

Le lieu propre d'un tel labyrinthe est, ici encore, le texte, seul espace où se conjoignent les termes opposés : «il n'a ni avers, ni revers, ni mur extérieur, ni centre secret». L'inclusion de l'infini (dè l'univers) par le labyrinthe se textualise dans les figures de la conjonction des contraires et des contradictoires.

Dans «La Demeure d'Astérion» (54), l'inclusion et le spéculaire se conjuguent :

«... je (Astérion) 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».

«... tambien he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa estan muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre : son catorce (son infinitos) los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo ; mejor dicho, es el mundo».

Dans «Les deux Rois et les deux Labyrinthes», le labyrinthe du roi de Babylonie imite la complexité de l'univers et celui du roi d'Arabie n'est autre que

---

(52) «La parabole du palais». **L'auteur**, p. 83. Le mot «anfiteatro» se retrouvera dans le poème «Le jeu d'échecs».

(53) «Labyrinthe». **L'or des tigres**, p. 106. Le mot «adentro» se retrouve dans «Le jeu d'échecs».

(54) **L'Aleph**, p. 89.



l'immensité du désert. Nous avons vu comment Yu Tsun se représentait l'œuvre de son ancêtre comme «un labyrinthe de labyrinthes (...) qui embrasserait le passé et l'avenir et qui impliquerait les astres en quelque sorte».

Dans tous ces textes, le labyrinthe est soumis à la même topologie. le texte use des mêmes figures sémiologiques et rhétoriques. Nombreux sont les mots qui appartiennent à une sémantique de la circularité et de l'embrassement. De même, abondent les figures rhétoriques qui tendent à suspendre la linéarité de l'écriture. Ainsi les phrases où le sujet et le prédicat sont identiques : «Chaque endroit est un autre endroit». L'utilisation du verbe «être» («ser») comme opérateur d'inclusion ou d'équivalence, et non comme copule d'attribution, est fréquente chez Borges. Nous l'avons déjà remarquée dans l'«Art poétique», la voici encore lorsque, est-il écrit, la demeure d'Astérix «est le monde». Borges joue des ambiguïtés logiques du verbe «être» et détourne son usage traditionnellement prédicatif vers la mise en équivalence, la mise en miroir des éléments de la phrase. Le génitif qui redouble les termes instaure un ordre phrastique qui, comme les chiasmes de l'«Aleph» ou de l'«Art poétique», tente d'échapper à la successivité des signes linguistiques. Signalons encore la répétition «en miroir» des éléments de la liste : «un puits, une cour, un abreuvoir, une mangeoire ; les mangeoires, les abreuvoirs, les cours, les puits...». La réduplication fait passer du singulier au pluriel, à l'infini, comme dans les miroirs se démultiplie le visage qui se regarde. Parfois, le redoublement est simple, comme dans «Labyrinthe» (55) :

«N'espère pas que la rigueur de ton chemin  
Qui maniaquement se bifurque en un autre,  
Qui maniaquement se bifurque en un autre,  
Puisse jamais fléchir».

«No esperes que el rigor de tu camino  
Que tercamente se bifurca en otro,  
Que tercamente se bifurca en otro,  
Tendrá fin».

Les parcours des textes et des lieux fictionnels qu'ils construisent nous ont permis d'approcher le fonctionnement de l'écriture borgesienne. Des figures diverses et contradictoires y opèrent. Au plan sémantique, syntaxique et narratif, nous venons de repérer celles de la spécularité et de la circularité : **elles concurrencent et dominent souvent celles de la bifurcation, de la digression,**

---

(55) L'or des tigres, p. 106.

**du rhizome** (56). Il serait simpliste et excessif de nier ces dernières : le foisonnement des détails dans «l'Immortel», la structure digressive du «Jardin aux sentiers qui bifurquent» ou de «l'Aleph» en portent la marque. Au plan de la narration, la démultiplication des niveaux narratifs, la surabondance des sources et des références qui précèdent, dans plusieurs nouvelles, l'exposition de l'histoire proprement dite (57) ouvre dans le texte une béance où se lit l'impossibilité d'une origine-vérité du récit. La réduplication de l'histoire est sans fin, de même que la langue et la littérature sont des systèmes de renvois infinis. A un niveau plus microscopique, la liste (58) déclenche une logorrhée qui détruit les catégories de notre rationalité. Il suffit de rappeler la liste-classification, citée par M. Foucault dans **Les Mots et les Choses** : «les animaux se divisent en :

- a) appartenant à l'Empereur,
- b) embaumés,
- c) apprivoisés,
- d) cochons de lait,
- e) sirènes,
- f) fabuleux,
- g) chiens en liberté,
- h) inclus dans la présente classification,
- i) qui s'agitent comme des fous,
- j) innombrables,
- k) dessinés avec un très fin pinceau de poils de chameau,
- l) et cœtera.

---

(56) Le mot «bifurcation» fait problème. Il appartient au texte et il est en même temps un de nos concepts d'analyse textuelle et topologique. Nous acceptons les risques d'ambiguïté, plutôt que d'adopter un métalangage qui se donnerait les apparences de l'objectivité. D'autre part, les trajets qu'il signifie sont aussi problématiques. En français, «bifurquer» a le sens traditionnel de «se diviser en deux, à la façon d'une fourche» (Littre). Mais, dans le langage d'aujourd'hui, il tend à signifier «tourner». En espagnol, «bifurcarse» signifie «dividirse en dos ramas, brazos o puntas : como un camino, una rama de árbol, etc.» (Casares). Telles sont les bifurcations de Ts'ui Pên et la signification du mot chez Borges. Le «rhizome» pose bien d'autres problèmes (cf. Deleuze). Dans la perspective d'une topologie rigoureuse des labyrinthes (cf. les travaux de P. Rosenstiehl) et d'une typologie des trajets textuels, ces notions seraient à préciser. Ici, elle sont utilisées en opposition à «circulaire» et «spéculaire» : le texte bifurquant serait celui dont les trajets sémantiques sont contradictoires, hétérogènes, dont les trajets narratifs comportent des pistes doubles, des détours, des impasses

(57) Cf. notre article cité à la note (21). Nous renvoyons le lecteur aux premières pages de «Tlön Uqbar Orbis Tertius» (**Fictions**), «L'intruse» (**Le Rapport de Brodie**) ou «UNDR» (**Le livre de sable**), et à l'organisation du récit dans «Juan Murana» (**Le Rapport de Brodie**) ou «La nuit des dons» (**Le livre de sable**).

(58) Par exemple, celle de «l'Aleph», de «l'écriture du Dieu» ou celle donnée au début de ces pages et qui constitue, à elle seule, la moitié du petit texte intitulé «Le palais», **L'or des tigres**, p. 206.

tes, Borges parle de Kafka et de «ses labyrinthes croissants et sordides». Il commence et termine son poème à Balthazar Gracián par un éloge de l'écriture stratagème :

«Labyrinthes, jeux de mots et emblèmes,  
Froide et laborieuse inanité,  
Telle fut pour ce jésuite la poésie  
Qu'il réduisait à n'être que stratagèmes» (66).

Dans «la bibliothèque de Babel», un livre très consulté «est un pur labyrinthe de lettres».

Des rêves à la guerre, de l'écriture aux lois, de la géographie des cités utopiques aux complexités de l'Histoire, la figure (sémique) du labyrinthe insiste et revient. Elle «habille» (67) et marque de son sceau tous les objets du discours borgesien. Nous pourrions allonger la liste de nos exemples. La reprise du mot est parfois si fréquente, que les traducteurs de Borges, par souci d'allègement, substituent des synonymes. Dans «la loterie de Babylone», les «leyes laberínticas» qui président aux tirages deviennent, dans la traduction de Ibarra, des «lois vertigineuses» !

Il est donc bien certain que le mot «labyrinthe» et ses valeurs sémiques courent à travers les textes de Borges. Cela suffit-il pour qualifier de «labyrinthique» l'écriture borgesienne ? Qu'en est-il du labyrinthe borgesien, lorsqu'il n'est plus seulement une métaphore mais le référent topique de la nouvelle ou du poème ? Nous avons tenu ensemble ces deux questions, interrogeant à la fois les trajets du dispositif textuel et les espaces qu'il donne à voir (68). L'étude des figures sémiques, réthoriques, syntaxiques, narratives à travers lesquelles le labyrinthe s'écrit/est écrit, nous a permis de souligner sa nature et sa topologie ambiguës. A chaque plan, opèrent, de façon simultanée et contradictoire et selon un certain rapport de dominance, des systèmes de figures qui s'excluent. En apparence, seulement. Car **le texte est le lieu même où elles coexistent, se combinent, se trament**. Leur logique plie et distord les objets et les lieux fictionnels qu'elles supportent. C'est ainsi que les caractéristiques topographiques dominantes du labyrinthe borgesien sont la circularité, l'inclusion, la spécularité plutôt que la bifurcation, l'inextricabilité, l'hétérogénéité. L'écriture et la topologie du labyrinthe seront tout autres chez Robbe-Grillet, par exemple dans son roman **Dans le labyrinthe**.

---

(66) «Balthazar Gracián». *L'auteur*, p. 247.

(67) Pour l'école de Greimas, les figures sont «ces unités du contenu qui servent à qualifier, en quelque sorte à habiller, les rôles actanciels et les fonctions qu'ils remplissent» (Groupe d'Entrevernes. *Analyse sémiotique des textes* P.U.L., Lyon, 1979, p. 89).

(68) Selon les analyses de L. Marin, la fiction produite par un texte est une réalité autre que l'écriture, elle est ce que le texte «fait voir», «fait croire» (cf. *Le récit est un piège*, Ed. de Minuit, Paris, 1978).

La justesse de notre analyse est validée par la lecture du poème «Le jeu d'échecs». Plusieurs vers rendent parfaitement le trajet rigoureux des pièces, l'opposition du noir et du blanc, mais la circularité n'est pas absente et parasite l'espace de l'échiquier. Dans la langue de l'auteur, il devient un «ámbito», une «enceinte» :

«Ámbito en que se odian dos colores.  
Adentro irradian mágicos rigores  
Las formas...»

Caillois traduit :

«Damier où se détestent deux couleurs.  
Du centre rayonnent de magiques rigueurs» (69).

Une traduction plus littérale dirait : «Enceinte où se haïssent deux couleurs. A l'intérieur les formes irradiant de magiques rigueurs», il est clair que l'adverbe de lieu et le verbe «irradiar» appartiennent sémantiquement à une topologie du rayonnement, du foyer de rayonnement, du centre (69). Plus loin, il est question d'un «anfiteatro», où se poursuit à l'échelle de la terre la guerre allumée sur l'échiquier. Par la sémantique, l'échiquier quadrangulaire est investi de formes (de sèmes) qui lui sont radicalement étrangers. Lire un texte, délier ses figures, interroger les simulacres d'espace qu'il construit.

Bien des problèmes demeurent. Un texte n'est pas seulement un inconscient scriptural, un mécanisme tautologique. Nous avons dit que la littérature de Borges est dynamisée par le thème de l'Infini. Il faudrait rappeler les sources philosophiques et théologiques où se nourrit la création borgesienne : nous constaterions combien le thème de la circularité et de l'infini y ont partie liée. Nous renvoyons le lecteur aux articles de Borges consacrés au temps : «La doctrine des cycles», «Le temps circulaire» (70) ou encore «Le temps de J.W. Dune», «Nouvelle réfutation du temps (71), etc. On peut y lire son intérêt pour les conceptions cycliques de Platon, des stoïciens, de Nietzsche, du Bouddhisme. Le labyrinthe qui n'a «Ni externo muro ni secreto centro» n'est pas sans rappeler la sphère de Pascal «dont le centre est partout, la circonférence nulle part» et à laquelle Borges consacra un article dans ses **Enquêtes**. Celui-ci reprend, à des fins ludiques et poétiques, la rhétorique et la thématique des anciens discours philosophiques, mystiques. Les essais comme **Enquêtes**, **Discussion** ou **Le Livre des préfaces** permettent d'établir le réseau d'influences où se nourrit l'imaginaire borgesien.

---

(69) «Le jeu d'échecs». *L'auteur* p. 116-117. Par son préfixe. «adentro». marque un mouvement «vers l'intérieur» : «A. o en lo interior» (dict. Casares). Contradictoirement. «irradiar» indiquerait plutôt un mouvement «de l'intérieur», «du centre».

(70) Ces deux articles appartiennent à l'**Histoire de l'éternité**.

(71) Articles appartenant à **Enquêtes** 1937-1952.

Notre lecture a été autre. Confrontant les espaces aux textes qui les construisent, nous avons mis à jour le pluriel des figures qui les tissent. Leur récurrence et leur insistance sont telles qu'elles transforment (dans le cas de l'échiquier, qui est un objet familier) ou informent (dans le cas du microcosme ou du labyrinthe qui sont objets du mythe, c'est-à-dire de la parole des sociétés humaines) les objets ou les lieux qu'elles sont censées représenter. Chaque écrivain les réécrit à sa façon. Il est essentiel de repérer les formes de cet acte démiurgique. Non seulement pour mieux comprendre l'économie du signifiant, la productivité du texte, mais parce que la circulation des mots, la configuration des sèmes, leur agencement mille fois retravaillé et redistribué, portent trace de l'imaginaire de la culture qui y est liée.

Jean-Pierre MOUREY