

**4 mai 1967 Les Lettres Françaises (?)
Anne Villelaur a lu Borges**

Les labyrinthes de Borges

ALEPH est un recueil de dix-sept contes. Quatre d'entre eux avaient déjà été publiés en 1953 (1) sous le titre : *Labyrinthes*, traduits et présentés par Roger Caillois. Celui-ci reprend aujourd'hui la première préface dans laquelle il expliquait les raisons de son choix. Selon lui, *L'immortel, Histoire du guerrier et de la captive, L'écriture de Dieu et La quête d'Averroes*, diffèrent des autres contes qui se passent dans les *labyrinthes réels, où s'égare parfois le corps, non la pensée du héros. Au contraire, les présents récits, écrivait-il, placent dans des symétries abstraites, presque vertigineuses, des images à la fois antinomiques et interchangeables de la mort et de l'immortalité, de la barbarie et de la civilisation, du Tout et de la partie. Par là, ils illustrent la préoccupation essentielle d'un écrivain obsédé par les rapports du fini et de l'infini.*

L'excellente analyse que constitue la préface de Roger Caillois nous trouble toutefois quelque peu. En effet, elle s'applique si bien à l'ensemble des dix-sept textes qu'on se demande pourquoi seuls quatre contes furent publiés en 1953, alors que la deuxième édition originale augmentée date de 1952. Enfin... Nous avons aujourd'hui L'Aleph en entier (traduit, en partie par Roger Caillois : sept textes ; en partie par René L.-F. Durand ; et bien traduit dans les deux cas).

Qu'est-ce que *L'Aleph* qui donne son titre au recueil ? La première lettre de l'alphabet hébreu, bien sûr, mais aussi, précise Jorge Luis Borges, dans le conte du même nom, pour *la Cabale, cette lettre signifie le En Soph, la division illimitée et pure; on a dit aussi qu'elle a la forme d'un homme qui montre le ciel et la terre afin d'indiquer que le monde inférieur est le miroir et la carte du supérieur ; pour la Mengenlebre, c'est le symbole des nombres transfinis, dans lequel le tout n'est pas plus grand que l'une des parties.*

Si l'auteur a choisi le titre de cette nouvelle pour titre de l'ensemble, on peut aisément imaginer que ces thèmes sont parmi les plus importants du recueil — qu'ils se reflètent directement ou par la bande dans tel ou tel conte. Et l'idée ou l'image du labyrinthe qui revient si souvent dans le livre s'y insère tout naturellement.

Si l'on se réfère à ce que disait Borges du roman dans *Discussion, L'art narratif et la magie : un jeu précis d'attentions, d'échos, d'affinités, répondant à un processus de causalité magique, lucide et limité, où les détails prophétisent*, il devrait être assez facile de suivre le développement de ces thèmes dans les dix-sept textes du recueil. Il n'en

est rien. Je dirai même que la précision, la lucidité, appliquées au détail et à l'ensemble ajoutées au côté « conteur » de Borges (chaque nouvelle comporte une « histoire e) nous troublent plus qu'elles ne nous aident. Je ne veux pas dire qu'ils retirent de l'agrément à la lecture, bien au contraire, mais que chaque texte invite à une seconde lecture — seconde lecture au second degré qu'on ne peut entreprendre dès l'abord lorsque, par exemple, c'est en fin du texte qu'un paragraphe vient remettre en question ce qui ne nous semblait qu'anecdotique.

Prenons, pour fixer les idées, le deuxième conte : *Le mort*. Un jeune homme de dix-neuf ans, Otalora arrive de Buenos Aires à Montevideo, avec une lettre de recommandation pour le puissant Azevedo Bandeira. Il décide de ne pas utiliser la lettre et de se faire apprécier pour ses propres mérites. Il y parvient et peu à peu acquiert de l'importance. Un jour, il s'imagine pouvoir supplanter Bandeira et être capable de l'affronter. Celui-ci semble bafoué lorsque Otalora lui prend sa femme. C'est alors que Bandeira le fait abattre par son second dont Otalora croyait avoir l'appui. *Otalora comprend, avant de mourir, qu'on l'a trahi dès le début, qu'il a été condamné à mort, qu'on lui a permis d'aimer, d'être le chef, de triompher, parce qu'on le tenait déjà pour mort, parce que pour Bandeira, il était déjà mort.* On imagine que cette fin donne une tout autre couleur à ce qui précède. C'est Otalora qui agit, certes, mais à l'intérieur d'un cadre déterminé par un autre qui lui a fixé une échéance sans l'en avertir. Otalora vit donc simultanément deux vies : l'une qu'il croit dotée d'un avenir ; l'autre dont le terme est fixé par Bandeira à un moment qu'il nous est impossible de déterminer. A une partie X de la vie d'un petit arriviste qui s'est laissé griser par ses succès se substitue un certain laps de temps marqué par un destin qui a nom Bandeira.

Le mort est l'un des contes les plus simples, les plus linéaires du récit, avec deux ou trois autres. Tel Emma Zunz, construit un peu de la même façon : Emma, pour venger la mémoire de son père, décide de tuer un homme. Pour ce faire, elle monte toute une mise en scène. *En substance, l'histoire était vraie. Sincère était le ton d'Emma, sincère sa pudeur, sincère sa haine. Authentique aussi était l'outrage qu'elle avait subi ; seuls étaient faux les circonstances, l'heure et un ou deux noms propres.* Si, comme l'écrit Borges dans *la Bibliographie de Tadeo Isidoro Cruz, toute destinée, pour longue et compliquée qu'elle soit, comprend en réalité un seul moment : celui où l'homme sait à jamais qui il est, on peut se demander quel fut le moment de la vie d'Emma Cruz.* On peut se demander aussi s'il n'y a pas, en Emma, deux êtres qui coexistent, rejoignant en substance les histrions qui, selon le conte *Les théologiens*, imaginèrent que *tout homme est deux hommes, et que le véritable est l'autre, celui qui est au ciel*, ou tout simplement l'auteur qui, dans le même texte, en arrive à dire qu'Aurélien, — qui haïssait Jean de

Pannonie et l'envoya au bûcher comme hérétique — et sa victime étaient pour l'insondable divinité *une même personne*.

A vrai dire, avec Borges et bien qu'on puisse trouver plusieurs exemples de « double », il est difficile d'employer le mot « double » tel qu'un Dostoïevsky ou un Queneau le conçoivent, ou tel qu'il traîne dans la littérature de certains de leurs épigones, Borges semble plus intéressé par le problème abstrait de l'identité que par une dissociation psychopathologique de l'individu ou, malgré la mise en présence, par exemple, de Jean de Pannonie et d'Aurélien, par la rencontre d'un être avec un autre qui serait son négatif ou son complémentaire. Problème abstrait n'est pourtant pas l'expression juste, et il faudrait en revenir à ce sens de l'aleph : l'homme montrant la terre qui est le reflet du ciel, mais sans porter pour autant un jugement sur les notions de bien ou de mal. Et comme, de toute façon, l'homme est un microcosme, un reflet de l'univers, et que *dans les langages humains il n'y a pas de proposition qui ne suppose pas l'univers entier*, comment la littérature pourrait-elle sérieusement se situer sur le plan du bien et du mal ? L'univers, et l'univers tel que le voit Borges, est fait de choses infinies et de choses finies.

Parlant du labyrinthe, Roger Caillois écrit : *L'esprit supérieur qui le conçoit — philosophe ou mathématicien — le connaît fini. Mais l'errant qui en recherche inutilement la sortie l'éprouve infini, comme le temps, l'espace, la causalité*. Dans l'ensemble, c'est vrai. Mais, dans *Abenhacan el Bokhari mort dans son labyrinthe*, c'est le scientifique qui, voulant expliquer à son ami le poète qu'une histoire est fautive, dit : *Il n'est pas nécessaire de construire un labyrinthe quand l'univers déjà en est un*, entendant par là un univers où l'on se perd. D'ailleurs, ceux des personnages qui conçoivent un labyrinthe peuvent bien le connaître fini, il n'en est pas moins vrai qu'il devient, soit pour eux, soit pour d'autres (pour qui il est piège) très souvent infini. Et le très bref conte intitulé *Les deux rois et les deux labyrinthes* nous montre qu'il n'est nul besoin de couloirs et de carrefours déroutants pour que l'homme errant ressente la notion d'infini, puisque le désert peut être le plus sûr des labyrinthes. Qu'il y ait donc labyrinthe réel ou labyrinthe imaginaire, c'est dans la tête de l'homme que naît la notion d'infini.

De même, ce n'est pas toujours le labyrinthe — quand labyrinthe il y a — qui crée la notion d'épouvante. *L'Immortel* — cet homme qui a erré à la recherche du pays de l'immortalité et qui parvient à l'atteindre — écrit avant d'arriver au terme de son voyage : *Insupportablement, je rêvais d'un labyrinthe net et exigü avec, au centre, une amphore que mes yeux voyaient, mais les détours étaient si compliqués et si déroutants que je savais que je mourrais avant de l'atteindre*. Puis il franchit vraiment le labyrinthe et se trouve enfin dans la ville dont il rêvait... *la très nette cité des Immortels me fit frémir d'épouvante et de dégoût... Un labyrinthe*

est une chose faite à dessein pour confondre les hommes ; son architecture, prodigue en symétrie, est orientée à cette intention. Dans les palais que j'explorai imparfaitement, l'architecture était privée d'intention. On n'y rencontrait que couloirs sans issue, hautes fenêtres inaccessibles, portes colossales donnant sur une cellule ou sur un puits... On pourrait évidemment dire que les palais sont une sorte de super-labyrinthe qui n'est fini pour personne. C'est vrai. Mais le voyageur éprouve peut-être plus sérieusement la notion d'absurdité parce qu'il pensait y trouver à la fois la suprême issue — l'immortalité — et, comme c'était là l'œuvre des Immortels, une sorte d'aleph, un tout, alors qu'il ne voit qu'éléments disparates sans rapport avec un univers quelconque.

La recherche de l'issue — et donc dans une certaine mesure du fini — est indissociable de la recherche d'un ensemble indéfini. Dans *Le zahir*, un homme est obsédé par une pièce de monnaie. Et après avoir tout bêtement tenté de guérir de cette obsession (grâce à un médecin ou en trouvant des raisons logiques à l'enchaînement d'idées générateur de l'obsession) il en vient à quêter, au cours des siècles, les exemples d'emprise du zahir sur les individus et les diverses significations qu'a prises le mot. C'est dans un livre qu'il apprend que ce mot veut dire Dieu, mais aussi qu'il désigne *les êtres ou les choses qui ont la terrible vertu de ne pouvoir être oubliés et dont l'image finit par rendre les gens fous* ; et l'image du tigre semble être parmi les privilégiées, une de celles qui rendent effectivement fou. Un autre auteur conte donc qu'il a vu dans une prison, les dessins faits par un homme dont le zahir était un tigre et qui avait dessiné *une espèce de tigre infini* — représentation d'une mappemonde pour le prisonnier. Et le possesseur de la malheureuse pièce de monnaie qu'il parvient maintenant à voir comme un tout peut devenir comme n'importe quoi, un microcosme.

Dans la nouvelle suivante, *l'Écriture de Dieu*, un prisonnier, au fond d'une oubliette où le jour ne pénètre que quelques instants par jour cherche lui à découvrir la sentence magique que Dieu aurait écrite. L'homme aperçoit chaque jour un tigre enfermé dans la cellule voisine. C'est d'abord sur ses taches qu'il espère trouver le message, *puis arriva, dit-il, mon union avec la divinité, avec l'univers (je ne sais pas si ces deux mots diffèrent). J'ai vu une Roue très haute qui n'était pas devant mes yeux, ni derrière moi [...] il me suffisait de voir la Roue pour tout comprendre, sans fin.* Dès lors qu'il a vu l'univers et les desseins intimes de l'univers, il n'a pas besoin de prononcer les quatorze mots magiques qui lui ouvriraient les portes de la prison. Car le sort de cet homme qui a été lui ne l'intéresse plus. Il est devenu personne, une simple parcelle de l'univers.

Averroès (*La Quête d'Averroès*), lui, tente de comprendre les mots tragédie et comédie, tout en parlant poésie et en écoutant parler un

voyageur pédant. C'est peut-être la plus belle des nouvelles du recueil ; celle qui porte le mieux le reflet de l'univers de Borges, avec cette note d'érudition qui marque tous ses contes, et la superposition de deux quêtes dont l'auteur dit, dans un épilogue : *Je compris que mon œuvre se moquait de moi. Je compris qu'Averroès s'efforçant de s'imaginer ce qu'est un drame, sans soupçonner ce qu'est un théâtre, n'était pas plus absurde que moi, m'efforçant d'imaginer Averroès, sans autre document que quelques miettes de Renan, de Lane et d'Asin Palacios. Je compris, à la dernière page, que mon récit était un symbole de l'homme que je fus pendant que je l'écrivais et que, pour rédiger ce conte, je devais devenir cet homme et que, pour devenir cet homme, je devais écrire ce conte, ainsi de suite à l'infini («Averroès » disparaît à l'instant où je cesse de croire en lui).*

Mais Borges nous fait croire à Averroès et au monde semi-magique —au second degré très réel — qu'il a su créer une fois de plus. Et quel écrivain...