

## LE MYTHE DU MINOTAURE CHEZ YOURCENAR, BORGES ET CORTAZAR

par Blanca ARANCIBIA (Université de Cuyo-Mendoza)

Un motif, un mythe, trois écrivains. Le mythe, par essence plurisignificatif, prend à l'occasion l'aspect du mythème au sens, peut-être, le plus fixe : la bête dormant au sein de l'être, l'Être monstrueux qui nous attend quelque part dans le temps ou dans l'espace, la recherche de soi-même, l'ambiguïté de toute issue, abattoir ou délivrance. Plurisémie ? Jetons un coup d'œil sur une pièce, une nouvelle, un roman. Essayons de voir quel est le codage choisi par le mythe lui-même ou celui imposé à l'écrivain par sa lecture du monde.

Chez Borges, un récit ramassé jusqu'à la virtuosité, un récit-labyrinthe où il faut pourchasser le sens en regardant l' "envers", un message qui se dérobe sous les indices soigneusement, malicieusement disséminés. *La maison d'Astérion*, cryptographie et signe d'un humour qui joue avec le lecteur (qui se joue du lecteur ?), langage-dédale, piège pour les inadvertances.

Chez Cortázar, *Les prix*, long pari des "condamnés" pour ou contre leur salut, voyage maritime qui identifie le bateau au navire de Thésée et au labyrinthe lui-même.

Chez Yourcenar, *Qui n'a pas son Minotaure ?*, rare mélange de sérieux et de parodique qui pourtant est plus cruel qu'il ne semble au premier abord, subversion du mythe et de la symbolique des personnages, libre jeu d'un esprit scintillant et alerte.

Le système symbolique de Borges a été l'objet d'approches si sérieuses et intelligentes qu'elles rendent inutile la tentative de la trouvaille personnelle [1]. Mis en relation, pourtant, avec celui

---

[1] Aux études déjà traditionnelles de Jaime Alasraki, *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1976 et *La prosa narrativa de J. L. B.*, Gredos, 1974 ; A. M. Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de J. L. B.*, Buenos Aires, Paidós, 1967, il faudrait ajouter l'article de Laurent Thirouin, "Astérion ou l'impatience de lire", In *Poétique* n° 55, septembre 1983, Seuil. La bibliographie sur Borges est écrasante.

d'autres créateurs, il acquiert un aspect tout particulier, dense et détaché, si l'on peut dire, sorte de sphère insoutenablement parfaite et autosuffisante.

*La maison d'Astérion* : une toile de Watts la provoque [2], une citation d'Apollodore fournit l'alibi de ne pas avoir triché : double source dans l'art pour un écart frappant.

L'auteur organise la nouvelle sur deux axes. L'un, c'est le monologue du Minotaure où se produit la déviation de l'extratexte. Le dernier paragraphe constitue l'autre : intervention du narrateur et commentaire de Thésée à Ariane.

L'escamotage apparent a lieu sur le premier axe. L' "inversion paradoxale" [3] qu'il opère avec le caractère du Minotaure, la contagion de l'essence "victimale", c'est le deuxième axe qui les dévoile, ainsi que l'existence d'une monstruosité qui s'ignore.

Astérion s'explique [4] et explique sa demeure, lieu où chaque être est autre chose, où "chaque endroit est un autre endroit", simple reflet, dans le monde où il vit, des infinis mondes possibles où les phénomènes se repètent comme dans deux miroirs opposés : "... une vision nocturne m'a révélé que les mers et les temples sont aussi quatorze (sont en nombre infini). Tout est plusieurs fois, quatorze fois."

Sa singularité se détache encore mieux. Le soleil et Astérion — personnage solaire — sont les seuls à ne pas appartenir à l'infinité des mondes [5], forme privilégiée du labyrinthe.

La révélation n'est pas associée dans la nouvelle au reflet (le miroir, autre symbole borgésien) mais, tout au contraire, "l'autre Astérion", duplicata et faille au sein de l'être, empêche le Minotaure de voir, lui rendant l'image du Même.

Cortázar a situé le drame dans un navire, petit cargo de nationalité confusément nordique où l'on parle une langue inconnue, pour un voyage sans but précis. Les voyageurs se trouvent enfermés

[2] Cf. "A una tela de Watts, pintada en 1896, debo *La casa de Asterión* y el carácter del pobre protagonista", "Epilogo", *El Aleph*, 2e éd., Buenos Aires, Losada, 1952.

[3] Cf. Emir Rodríguez Monegal, "Símbolos en la obra de Borges", in *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Ed. Castalia, c. 1981, pp. 92-109.

[4] "Je sais qu'on m'accuse d'orgueil, peut-être de misanthropie..." ; "Il trouvera aussi une demeure comme il n'existe aucune autre sur la surface de la terre". Les citations suivent la traduction de Roger Caillois, Gallimard, 1967.

[5] "Mais il y a deux choses au monde qui paraissent n'exister qu'une seule fois : là-haut le soleil enchaîné ; ici-bas Astérion."

## Le mythe du Minotaure

dans un espace restreint : les cabines, quelques mètres d'étroit couloir[6] qui débouchent sur le pont de la proue, le bar-restaurant où le maître et un barman font les médiateurs réticents entre les officiers et les vingt "victimes" empêchées de passer à la poupe.

Parmi celles-ci, seulement un petit groupe va tenter de franchir les portes et les cloisons qui les coupent du domaine des officiers à peine entrevus sur la passerelle de manoeuvre [7], enveloppés dans une lumière violacée, et de la poupe où réside le grand mystère.

Medrano — nouveau Thésée — et quelques camarades, tenteront à plusieurs reprises d'ouvrir les portes qui mènent au Centre. Portes solidement closes [8], qui résistent à tout effort. Chez Borges, par contre, les portes (*quatorze ou en nombre infini*) sont toujours ouvertes : "Entre qui veut", dit Astérion. Yourcenar, elle, n'entrouvre la porte qu'à la livraison des prisonniers ou qu'en présence de la pure Ariane. Et encore cette ouverture n'est qu'une *fente* : "N'entre pas qui veut en Enfer." [9]

L'enfer : voilà la réponse qui attend non seulement Felipe Trejo, le jeune homme qui dans le roman de Cortázar n'ébauche qu'un premier pas sur le seuil mais aussi Medrano qui, arrivé au Centre même, n'en revient que mort.

Persio, l'*alter ego* de Cortázar est, par une pirouette du monde fantastique de l'écrivain, Persée. Mais il ne tue pas la Méduse de l'horreur.

Persio-Persée aperçoit dans son imagination-bouclier le visage fatal de la Gorgone qui attend dans la poupe. L'horreur qu'il entrevoit le fait d'abord frémir : sa vision lui montre des bêtes sauvages adonnées à une sorte de danse (la danse du labyrinthe ?) : les lions, les orang-outans, et les babouins, les hérissons, les fourmiliers, tout ce zoo fantasmagorique et fantasmatique qu'enferme notre être, au sens le plus large. Mais la vision produit finalement un atroce bonheur.

---

[6] Pour *Les prix* je cite d'après l'édition de Sudamericana-Planeta, 1986. (*Los premios*, 17<sup>e</sup> édition).

[7] Cf. le tremblement qui saisit Persio quand il voit sur le pont de manoeuvre "un torse noir" (p. 87) ; Jorge lui aussi aperçoit l'inconnu, ajoutant qu'il a les mains couvertes de poils noirs (pp. 233-234). Tous deux semblent doués d'une vision particulière, privilégiée et comme intérieure.

[8] ... dont les poignées, d'ailleurs, sont dissimulées, p. 117. Elles mènent dans les profondeurs et dans l'ombre, p. 118.

[9] M. Yourcenar, *Théâtre II*, Gallimard, 1971, p. 205.

Après la communion panique à laquelle il a accédé, il arrive au secret. Si effrayant soit-il, sa révélation est source d'une brûlante félicité qui le fait "tomber à genoux" [10]. C'est l'acquisition du dix-millième oeil, la conversion en Argos, "le simultané", qui "pétrifie la réalité dans la vision absolue où le moi disparaît, anéanti" [11].

Etrangers à ces méditations, les autres voyageurs sont envahis par une peur vague [12] devant les étranges tabous qui régissent la vie à bord et tentent de découvrir ce qui se cache à l'arrière. Un canot s'approche du bateau pendant une halte. Claudia envoie celui qui l'occupe épier ce qu'il y a dans la poupe, mais le canot s'éloigne sans rapporter l'information, comme si on avait été effrayé par ce qu'on a vu.

A partir du moment où l'ascèse de Medrano lui permet de voir comme Persio "l'envers des choses" et lui-même et sa maîtresse comme des êtres monstrueux parce que vrais, le mot "horreur" revient sans cesse [13].

Le *descensus ad inferos* se complète entre le deuxième et le troisième jour de voyage, surtout dans le chapitre XXXIX : l'atmosphère devient plus dense encore, la température monte à des degrés intolérables, le petit Jorge fait son passage par la mort et les quatre amis (l'un desquels ne parviendra pas à franchir le seuil interdit) arrivent à la poupe, dont l'entrée était gardée par deux *haches*. Mais voilà que le Centre tant désiré est "entièrement vide". Le monstre, le zoo fantasque, est à l'intérieur de chacun.

Le miroir, ou le double, ou le rêve, reflètent notre véritable moi, que nous le voyions ou non. Libre à l'homme de le reconnaître : Thésée n'y parvient pas dans la pièce de Yourcenar, ni le Minotaure dans *La maison d'Astérion*. Le seul privilégié est, peut-être, Medrano, le "Thésée" de Cortázar, mais la découverte ne lui sert à presque rien, puisqu'il meurt.

---

[10] Julio Cortázar, *Los premios*, p. 197.

[11] *Id.*, p. 79.

[12] *Id.*, cf. pp. 72 et 75.

[13] Cf. "... l'éternelle chambre des horreurs dont le Labyrinthe pour les Grecs est resté le symbole", M. Yourcenar, "Aspects d'une légende", in *Théâtre II*, p. 167. "Peut-être la fable grecque du Minotaure n'est-elle que la version tardive et maladroite de mythes très anciens, l'ombre d'autres rêves encore plus horribles", J. L. Borges, *El libro de los seres imaginarios*, 1967, p. 104.

## Le mythe du Minotaure

Yourcenar a mis un accent évident sur la légende de Thésée pour mieux faire ressortir les aspects du mythe. L'ampleur sémantique et symbolique de celui-ci — Minotaure monstre blotti dans l'être, Etre suprême, Dieu, réponse à toute chose — lui permet de jouer sur la veine humoristique plutôt noire avec une verve souple et brillante. Ce sont des bonds intellectuels, des clins d'oeil d'amateur d'antiquités grecques, un discours intertextuel sur plusieurs plans : un esprit ouvert à toutes les sollicitations nous montre l'invariante humaine sous un jour pessimiste. Dévaluation apparente du mythe, qui n'est que plus expressive.

La terrible liberté de l'homme (condamné à choisir et par là même borné à sa grandeur ou à son infime petitesse) face aux pouvoirs prodigieux des dieux (qui, eux, ne font que ce qu'ils doivent faire) ; les mystères qu'enferment et le coeur humain et le monde, "trop compliqués pour que les utopistes, les étrangers, les athées s'en mêlent..." [14], composent dans *Qui n'a pas...* une vaste et amère symphonie.

Thésée, pitoyable dans sa petitesse ; Phèdre, tout occupée à ses feux ; Ariane obsédée et obsédante dans son besoin d'une pureté et d'une perfection qui ne sont pas de ce monde, un monstre qui se change en dieu monstrueux et cosmique... Le scepticisme du tableau est moins caractéristique qu'on ne croit dans l'oeuvre yourcenarienne. Le Mal, incarné par la bêtise et l'égoïsme, par l'inévitabilité des maux humains, menace de ne laisser sortir du labyrinthe qu'à leur mort, les Thésées de ce monde.

Le labyrinthe, modèle initiatique traditionnellement lié à l'acquisition d'une nouvelle identité, n'engendre aucun changement lorsque le héros n'est pas de taille à reconnaître la gravité du passage. Puisque Thésée, fantoche lamentable, ignore que les voix du Palais des Haches ont dit vrai, l'arrivée au Centre ne suit pas la visite au dédale dans la pièce yourcenarienne. Ce n'est qu'à Naxos que chacun découvre son moi véritable, lorsqu'il faut choisir le destin.

Dans les trois ouvrages considérés, nul "ordre d'en haut" auquel il faille obéir. Borges pose le problème dans le non-sens dont il est urgent de sortir ; Cortázar dans la révolte et la prise de conscience ;

---

[14] Yourcenar, *op.cit.*, p. 200.

Yourcenar dans la fatalité historique et la bêtise humaine.

Tout se borne à un problème que l'homme doit résoudre. La question sur Dieu ne semble inquiéter ni Borges ni Cortázar ; Astérion pourrait avoir créé lui-même le monde qui l'entoure, mais il écarte l'énigme d'un haussement d'épaules : "...je ne m'en souviens plus." Chez Yourcenar, par contre, tout homme est un "rêveur des dieux". Encore faudrait-il savoir de quel dieu il s'agit. Parfois la divinité s'est dérobée pour mieux torturer un homme qui ne la mérite pas. C'est le cas qui nous occupe.

Dans la nouvelle de Borges, Thésée est pratiquement absent, comme l'est le Minotaure dans la pièce de Yourcenar et dans le roman de Cortázar. *Qui n'a pas son Minotaure ?* privilégie la figure de Thésée, pour qui le monstre est invisible et intangible ; *Les prix* s'arrête surtout à l'inaccessibilité du labyrinthe, dont le seuil ne peut être franchi qu'à travers l'action violente ; dans *La maison d'Astérion*, le tueur-victime -sensible glissement des choses et des significations vers leur contraire- est puissamment incarné sous la parole qui tait.

Chez Cortázar et Yourcenar, les aventures mythiques se superposent et se chevauchent, amenant un éclatement du mythe qui s'oppose au vigoureux ramassement de la nouvelle borgésienne.

Chez Borges, le Mal originaire réside dans le labyrinthe lui-même, trompeuse réalité où tout est la même chose et son opposé, confus amas de songes enchevêtrés avec ceux d'un Autre. Astérion ne pense qu'à en sortir, mais l'issue ne dépend pas d'une Ariane, ni d'un fil. Chez Cortázar, le fil sauveur n'est qu'un mince souvenir qui n'empêche pas la mort. Chez Yourcenar, le fil s'avère inutile, parce que c'est le hasard, mêlé à la bêtise, qui détruit le labyrinthe sans y avoir rien trouvé.

La glace contre laquelle s'effondre Thésée en sortant du dédale (Yourcenar) répète les miroirs de Borges ; l'accalmie qui oblige le navire de Thésée à accoster à Naxos après l'aventure fait pendant à celle qui stoppe le *Malcolm* avant le vrai départ et le vrai conflit (Cortázar). L'ordre de l'illusoire dans tout combat qui agite l'homme, pantin de bois, golem fabriqué [15], rapproche Cortázar de Borges.

Chez Yourcenar, chez Cortázar, on ne peut pas tuer le monstre. Le rôle de l'homme est de le combattre, mais le monstre fait partie de son destin.

---

[15] Cf. *Los premios*, pp. 306-307.

## Le mythe du Minotaure

L'allégorie politique rattache aussi Yourcenar à Cortázar : l'holocauste nazi inquiète l'auteur des *Mémoires d'Hadrien* tandis que Cortázar, à travers Persio, s'interroge sur l'essence sudaméricaine : "...est-ce cela que d'être sudaméricain ? Est-ce que nous répétons chaque jour, dans chaque geste, le chaos irrésolu ?" [16]

Borges, par contre, dans le transcodage auquel il soumet le mythe, construit un récit autotélique ; en dehors du temps, éloigné de toute référence historique. Transcodage trompeur, d'ailleurs, par la force de la représentation et l'ajout d'une signification qui n'était pas dans la toile de Watts.

Cortázar a su traduire avec esprit certains aspects de la légende : le tirage au sort des victimes devient une drôle de loterie touristique. Mais dans son roman nous voyons presque disparaître le caractère divin du monstre pour ne laisser subsister que l'image d'une puissance maléfique diffuse et obscure.

En revanche, la divinité d'Astérion ou du Minotaure yourcenarien ne laisse point de doute. Le monstre, soleil noir, aspect nocturne et tragique d'un dieu fort ancien, se change dans la nouvelle de Borges en créature effrayante et désespérée — fût-elle divine — qui rappelle étonnamment le Dieu *faible* de Marguerite Yourcenar.

Le vide, autre réponse à l'angoisse humaine, résultat de la quête pour les plus lucides — les poètes comme Persio n'étant que des voyants — constitue la seule promesse acceptable dans *Les prix*, et seulement l'une des répliques du possible dans le monde yourcenarien, où tout ce qui est fort, terrible et tragique "s'éclaire de Dieu"[17].

Absent, le monstre n'est que plus angoissant, car le vide retourne sur l'homme la responsabilité du choix.

"A chacun son Minotaure" [18]. Chaque homme trouve en lui son monstre ou son dieu... à condition qu'il le voie. Chaque écrivain a conçu sa version personnelle du mythe, le Centre qui nous explique, nous et le monde.

---

[16] *Id.*, p. 274. C'est nous qui traduisons.

[17] La phrase complète ("Tout ce qui est beau s'éclaire de Dieu") apparaît dans la nouvelle *Anna, soror...*

[18] C'est Ariane qui parle, *Qui n'a pas son Minotaure ?*, Scène VIII, p. 223.

*Blanca Arancibia*

Le mythe, dans sa polysémie, permet le dialogisme des interprétations. Les écrivains se donnent la réplique l'un l'autre, comme dans un jeu de scène ou comme dans un entretien concerté où se jouerait une clé secrète.

Paraphrasant Borges, nous pouvons constater que les lectures du mythe *sont quatorze, mais maintes raisons invitent à supposer que, sous la main des écrivains, ce nombre représente l'infini.*