

*Mercedes Blanco*

## La parabole et les paradoxes

Paradoxes mathématiques dans un conte de Borges

### *La parabole du palais*

Ce jour-là, l'Empereur Jaune fit visiter son palais au poète. Ils laissèrent derrière eux, en vaste perspective, les premières terrasses occidentales qui, comme les gradins d'un amphithéâtre difficile à limiter, descendaient doucement vers un paradis ou un jardin. Les miroirs de métal et le réseau des haies de genévriers préfiguraient déjà le labyrinthe. Au début, ils s'y perdirent avec plaisir, comme s'ils s'abandonnaient à quelque jeu, ensuite non sans inquiétude, parce que les avenues rectilignes étaient affectées d'une courbure insensible, quoique continue, en sorte qu'elles étaient secrètement circulaires. Vers minuit, l'observation des planètes et l'opportun sacrifice d'une tortue, permirent aux promeneurs de se délivrer d'une région qui paraissait ensorcelée, mais non du sentiment d'être égarés, lequel les accompagna jusqu'à la fin. Ils parcoururent des antichambres, des cours, des bibliothèques, une salle hexagonale avec une clepsydre. Un matin, ils aperçurent du haut d'une tour un homme de pierre qu'ils ne revirent jamais plus. Ils traversèrent, dans des barques de bois de santal, de nombreux fleuves resplendissants ou nombre de fois un même fleuve. Le cortège impérial passait et les gens se prosternaient. Un jour, ils abordèrent dans une île où un homme ne se prosterna pas, parce qu'il n'avait jamais vu le Fils du Ciel. Le bourreau dut le décapiter. Leurs yeux virent avec indifférence de noires chevelures, des danses noires, des masques d'or compliqués. La réalité se confondait avec le rêve. Mieux dit, le réel était une des virtualités du rêve. Il paraissait impossible que la terre fût autre chose que jardins, eaux, architectures et aspects de la magnificence. Tous les cent pas, une tour coupait le ciel. Pour les yeux, leurs couleurs étaient identiques, mais la première de toutes était jaune et la dernière écarlate, tellement la gradation était délicate et longue la série.

C'est au pied de l'avant-dernière tour que le poète (qui demeurait comme étranger aux spectacles qui émerveillaient les autres) récita la brève composition qui est aujourd'hui indissolublement liée à son nom et qui, comme le répètent les historiens les plus subtils, lui procura en même temps l'immortalité et la mort. Le texte en est perdu. Plusieurs tiennent pour assuré qu'il se composait d'un seul vers, d'autres d'un seul mot. Le certain, l'incroyable est que le poème contenait, entier et minutieux, l'immense palais avec toutes ses célèbres porcelaines, chaque dessin de chaque porcelaine, les ombres et les lumières des crépuscules et chaque instant malheureux ou

heureux des glorieuses dynasties de mortels, de dieux et de dragons qui y vécurent depuis l'interminable passé. Les assistants se turent, mais l'Empereur s'écria : « Tu m'as volé mon palais », et l'épée de fer du bourreau moissonna la vie du poète. D'autres racontent l'histoire autrement. Dans le monde, il ne saurait y avoir deux choses égales. Il a suffi, disent-ils, que le poète prononce le poème pour que le palais disparaisse, comme aboli et foudroyé par la dernière syllabe. Il est clair que semblables légendes ne sont rien que fictions littéraires. Le poète était l'esclave de l'Empereur et mourut comme tel. Sa composition fut oubliée, parce qu'elle méritait l'oubli. Ses descendants cherchent encore, mais ne trouveront pas le Mot qui résume l'univers<sup>1</sup>.

### Mise en fable d'une ambition littéraire

« Ce jour-là, l'Empereur Jaune montra son palais au poète<sup>2</sup>. » Voilà la phrase liminaire du récit. Vers le milieu de celui-ci, le jour dont la substance était ainsi condensée est parvenu à son terme, et un temps indéterminé, mais que nous devinons très long, s'est écoulé. Le parcours du palais qu'ont entrepris les visiteurs n'a point, par contre, été achevé. C'est alors que le poète récite la composition « qu'aujourd'hui nous attachons indissolublement à son nom ». Dans ce poème, qui pour certains ne comprenait qu'un seul vers, pour d'autres qu'un seul mot, se trouve, « entier et minutieux », l'énorme palais, avec la totalité réelle des points de son espace et des instants, jusqu'aux plus fugitifs, de sa durée. Le récit qui jusque-là se déroulait sans qu'apparaisse en sa surface la trace d'aucune instance narrative, le récit qui, comme les contes ou les mythes, fonctionnait tout seul, sans intervention visible du conteur, éclate alors en versions divergentes. Dans le creux laissé par le récit éclaté se dessine la figure du narrateur. Celui-ci apparaît comme légataire d'une tradition à laquelle il doit le récit qu'il nous a confié<sup>3</sup>. Il se fait le porte-voix de cette tradition, non sans infléchir ironiquement sa portée mais, par un revirement qui nous surprend, il finit par la soumettre à une critique destructrice. C'est sur les ruines de la tradition qu'il bâtit son interprétation finale, où se résume, du moins en première approximation, le sens, promis par le titre donné au texte, de la parabole.

L'événement qui, faisant irruption dans le récit, transforme si radicalement le statut du narrateur est la récitation par le poète de sa composition. Cet événement, « incroyable et vrai », est à première vue seulement invraisemblable. Il suppose en effet l'existence d'un poème très bref qui transpose ou enregistre avec une parfaite fidélité un palais que la première

1. Jorge Luis Borges, *L'Auteur et Autres Textes*; © Emece Editores, 1960; © Gallimard, 1965, pour la traduction française de Roger Cailliois.

2. Dans notre commentaire, pour les citations de détail de Borges, nous avons décidé de donner nous-même une version française littéraire du texte plutôt que de reprendre l'excellente traduction de Roger Cailliois.

3. C'est un procédé narratif usuel de la littérature fantastique que Borges utilise très efficacement dans certaines fictions comme « La Bibliothèque de Babel », « La loterie de Babylone » et, en particulier, « La secte du Phénix ». Cf. *Fictions*, Paris, Gallimard.

partie du récit nous a fait entrevoir comme gigantesque, au-delà de toute mesure. L'invraisemblance du poème paraît, à première vue, essentiellement quantitative; le palais est trop étendu dans l'espace, trop ancien, le poème trop court, pour que l'instant où l'un se concentre puisse correspondre point par point à l'immensité où l'autre s'étale. L'invraisemblance ainsi considérée n'est pourtant qu'apparente et elle ne fait pas sérieusement obstacle à la vérité du poème. Les mathématiques nous ont appris depuis longtemps que l'ensemble des réels n'est pas plus grand que d'infimes intervalles. Pour rapprochés que soient deux nombres, il suffit qu'ils soient différents pour qu'il s'ouvre entre eux un abîme où peut venir se loger tout l'ensemble des nombres. On peut donc, sans contradiction, admettre qu'il y ait correspondance bi-univoque entre le poème et le palais. Si l'existence du poème continue de nous paraître inadmissible, c'est en dehors de l'argument purement quantitatif que nous serons conduits à chercher la racine de cette invraisemblance irréductible. Oublions donc pour cela l'énormité du palais et admettons qu'il se réduise à une seule des délicates porcelaines qui y sont contenues. Le palais ainsi réduit n'en contiendra pas moins un nombre infini d'aspects sous lesquels il sera possible de l'envisager. A toute description, pour précise qu'elle soit, il sera possible d'en opposer une autre, plus précise ou, au contraire, plus vague, mais non moins pertinente. En appliquant le même argument mathématique, nous pourrions affirmer que la complexité de l'objet que le palais contient, pour infime que nous le supposions, égalera la complexité du palais tout entier. C'est leur condition d'objets réels qui fera, semble-t-il, de la porcelaine ou du palais, quelque chose d'inépuisable. Le poème, en tant qu'objet matériel, en tant que son émis par une voix, pourra l'être tout autant. Mais ce n'est pas à ce titre qu'il conquiert la gloire de contenir le palais. C'est en tant qu'organisation symbolique qu'il portera en lui la totalité inépuisable du réel qu'il constitue. Or le signifiant est fait de quantités discrètes. Il n'admet pas la continuité puisqu'il repose sur un système d'oppositions, fonctionne par oui ou par non, par absence ou présence. On ne peut pas compter les nombres réels, quand bien même on disposerait pour le faire d'un temps infini. Le poème ne pourra être en tout cas que de l'ordre du dénombrable; même s'il pouvait énumérer tous les éléments du palais, même si on lui accordait une longueur infinie, le palais réel lui échapperait de toutes parts. L'invraisemblance d'un poème, tel que le récit de la parabole le suppose, semble ainsi pouvoir être identifiée avec l'impossibilité de la coïncidence du réel et du symbole, les lois qui régissent l'un et l'impensable irrationalité de l'autre. En voulant faire correspondre ces deux registres, on sera voué à une quête aussi vaine que la tentative de Borges, qualifiée par lui-même d'insensée, de dire le vrai tigre, le tigre de chair et de sang, au-delà du fantôme fascinant que la littérature propose à sa place :

J'ai opposé au tigre de symboles  
Le véritable, le tigre au sang chaud,  
Celui qui décime la tribu des buffles  
Et qui aujourd'hui, 3 août 59,  
Allonge sur la prairie une ombre  
Lente. Mais déjà en ceci qu'on le nomme

Et que l'on conjecture son existence,  
Il devient fiction de l'art et non plus créature  
Vivant parmi celles qui marchent sur la terre.

Nous chercherons un troisième tigre. Celui-ci  
Sera comme les autres une forme  
De mon rêve, un système de mots  
Humains et non pas le tigre vertébré  
Qui, au-delà des mythologies,  
Foule la terre. Je le sais, mais quelque chose  
Me contraint à cette aventure indéfinie,  
Insensée et ancienne et je persévère,  
Cherchant dans les détours du soir,  
L'autre tigre, celui qui n'est pas dans le vers<sup>4</sup>.  
(Nous traduisons.)

Mais en affirmant que l'impossibilité du poème tient à l'incompatibilité des registres symbolique et réel, avons-nous vraiment épuisé la source de son invraisemblance? Le texte lui-même nous force à chercher au-delà. D'après l'une des versions de la fin de l'histoire rapportées par le narrateur, la récitation du poème a anéanti le palais. Celui-ci a disparu, comme « aboli et foudroyé par la dernière syllabe ». En effet, disent les partisans de cette version, il ne saurait y avoir dans le monde deux choses identiques. On peut lire dans cette affirmation un rappel assez clair de la thèse leibnizienne de l'identité des indiscernables. Mais au-delà de l'amusement de ce clin d'œil allusif, la théorie proposée renvoie à toute la problématique de l'Un et du Multiple. En admettant que le poème contienne un double parfait du palais, ce double sera-t-il autre que le palais? S'il est autre il faudra admettre, contredisant Parménide, que le non-être est, puisque le rien qui distingue le palais du poème du palais originel est pourtant suffisant à le rendre autre. Mais s'il est le même, il contiendra le poème qui le décrit, il se contiendra donc lui-même dans un palais qui le contiendra à son tour. C'est peut-être pour éviter le vertige stérile de cet affrontement spéculaire que le palais s'évanouit, aboli par le retentissement de la dernière syllabe. Mais dans

4. Jorge Luis Borges, « El otro tigre », *Obra poética 1923-1976*, Alianza-Emecé, p. 138.

*Al tigre de los símbolos he opuesto  
El verdadero, el de caliente sangre,  
El que diezma la tribu de los búfalos,  
Y hoy, 3 de agosto del 59,  
Alarga en la pradera una pausada  
Sombra, pero ya el hecho de nombrarlo  
Y de conjeturar su circunstancia  
Lo hace ficción del arte y no criatura  
Viviente de las que andan por la tierra.  
Un tercer tigre buscaremos. Este  
Será como los otros una forma  
De mi sueño, un sistema de palabras  
Humanas y no el tigre vertebrado  
Que más allá de las mitologías,  
Pisa la tierra. Bien los sé, pero algo  
Me impone esta aventura indefinida  
Insensata y antigua, y persevero  
En buscar por el tiempo de la tarde  
El otro tigre, el que no está en el verso.*

cette abolition le poème lui-même ne reste pas indemne. Perdu pour la postérité, objet d'une vaine aspiration pour des générations interminables de chercheurs, il rejoint le palais dans l'anéantissement : l'un et l'autre disparaissent dans une même émission de voix.

On est tenté de reconnaître, dans cette « parabole », une mise en forme particulièrement condensée donnée à un thème essentiel dans l'œuvre de Borges. Il s'agit, une fois de plus, du désir qui habite la littérature d'égaliser ou d'éclipser le réel, de l'ambition, dont l'inanité est d'avance reconnue, soit de donner forme symbolique à l'Univers comme totalité, soit de se rendre maître de son secret, à travers le déchiffrement d'une écriture absolue. Parmi les fictions et les poèmes de Borges, les plus caractéristiques sont construits autour des formes innombrables de cette ambition, ses prévisibles ratages et ses décevantes réussites. Borges cherchant le tigre « qui n'est pas dans le vers », Spinoza dressant dans son *Éthique* la « Carte Infinie » du Dieu aimé auquel rien ne manque, les kabbalistes étendant leur quête d'un sens total aux traits les plus contingents de l'Écriture, Carlos Argentino utilisant son précieux Aleph à la confection de l'inventaire, véridique et dérisoire, d'un fragment quelconque du Cosmos, sont quelques-unes des formes, aussi diverses que possible, de l'échec de cette ambition<sup>5</sup>. Quant aux réussites, elles ont généralement une saveur plus amère ou même une portée plus tragique. Le prêtre aztèque qui parvient, après une longue souffrance, à lire l'écriture du dieu dans les dessins aperçus sur le pelage d'un fauve y perd tout désir de salut, toute volonté de vengeance, et, avec eux, le sens même de sa quête. Le rabbin de Prague auquel la possession du mot de l'univers confère un pouvoir créateur qui s'apparente à celui de Dieu, s'en sert pour donner naissance à un automate maladroit dont la présence équivoque et encombrante suscite l'effroi du chat de la synagogue et le malaise du rabbin. Les savants inventeurs de Tlön voient couronner de succès leur vaste entreprise de créer un univers de papier qui supprime le monde réel, mais, par là même, ce monde nouveau et créé de toutes pièces ne fait qu'imposer un masque différent à l'univers inconnaissable de toujours, et la satisfaction de leur triomphe se dissipe dans l'anonymat de l'entreprise et dans le caractère ouvert, inachevable, de l'Encyclopédie<sup>6</sup>. Enfin la vaste Bibliothèque de Babel, une fois son secret pénétré par un homme de talent, à la fois logicien et linguiste, accorde à ses habitants la certitude exaltante de posséder en elle la totalité de ce qui peut s'écrire. A l'exaltation succède rapidement le désespoir, quand les bibliothécaires s'aperçoivent de ce que le savoir absolu qui leur est offert sur les rayonnages, à portée de main, leur est néanmoins inaccessible; la Bibliothèque leur est d'autant plus étrangère et inviolable qu'elle leur est plus offerte. Qu'arrive l'événement entre tous improbable, que, parmi l'énormité monstrueuse de la lettre, ils tombent juste sur cette vérité qui les intéresse, eux personnelle-ment, ils seront incapables de la reconnaître; la vérité, méconnaissable,

5. Cf. « Spinoza », in *El Otro, el Mismo, Obra poética, op. cit.*; « Revendication de la Kabbale », in *Discussion*, Paris, Gallimard; « L'Aleph », in *L'Aleph*, Paris, Gallimard.

6. Cf. « Les ruines circulaires », in *Fictions, op. cit.*; « El Golem », in *El Otro, el Mismo, Obra poética, op. cit.*, p. 206; « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », in *Fictions, op. cit.*

perdue dans un fatras accablant allant de l'absurdité la plus manifeste à la falsification la plus perfide, ne pourra les reconforter d'aucune certitude. Le catalogue de la Bibliothèque, s'ils le trouvaient, ne ferait que renvoyer une fois de plus à l'épuisement des possibilités combinatoires. Les livres, indésignables sinon par la reduplication d'eux-mêmes ou par un chiffre, ne sauraient trouver dans un titre la condensation ou la promesse du sens<sup>7</sup>.

*Les échos de « Parabole du palais »  
comme variantes d'un mythe*

Dans l'ensemble de ces fictions, qu'on peut concevoir comme des étapes sur la voie d'une exploration qui est celle de Borges, exploration des apories de la lettre lorsqu'elle cherche à coïncider avec l'impossible réel, « Parabole du palais » offre une énigme singulière. Ce texte a généralement peu retenu l'attention des critiques et des lecteurs<sup>8</sup>. Il ne contient pas d'invention sensationnelle, il n'instaure pas un symbole inoubliable comme l'Encyclopédie de Tlön ou le Minotaure qui attend, du fond de son antre solitaire, la délivrance apportée par son meurtrier. Mais la rigueur de son écriture, la densité et la cohérence du réseau d'allusions qu'il présente en font une sorte de miroir de l'ensemble de l'écriture de Borges. Beaucoup de traits donnent à ce texte une allure étrange, la pirouette finale où l'éclat de la fable semble s'éteindre en une lueur de dérision, les contradictions voilées qui tissent le récit, et surtout une ambition cachée et peut-être ignorée de l'auteur même. Car la parabole paraît redoubler l'exploit impossible du poète dont elle évoque la mémoire. Si elle ne contient pas l'univers dont le palais est la métaphore, elle contient du moins le rappel allusif de tous les tracés labyrinthiques dont le fil se déploie à travers l'univers des fictions des poèmes, des essais de Borges.

Dans ce jeu de renvois, la première chose qui s'impose à l'attention c'est l'existence de deux textes au moins, qui rappellent, par des correspondances thématiques évidentes, celui de la parabole. L'un est un essai intitulé « Le rêve de Coleridge<sup>9</sup> » qui précède la parabole d'une quinzaine d'années, l'autre est un des contes du *Livre de sable*, publié dix ans plus tard. L'essai raconte le destin singulier du palais que construisit l'empereur mogol Kublai. Une légende persane, rapportée par un compilateur du XIV<sup>e</sup> siècle, et tardivement connue en Occident, raconte que l'empereur fit ériger le palais d'après des plans révélés par un rêve. En 1798, Coleridge composa l'étrange

7. Cf. « La Bibliothèque de Babel », *op. cit.* On peut trouver une discussion du problème du catalogue de la Bibliothèque dans l'article de Maurice-Jean Lefebvre, « Qui a écrit Borges ? » (*L'Herne*, 1964, p. 224). Lefebvre y soutient l'affirmation inexacte que le catalogue de la Bibliothèque est impossible car il impliquerait une seconde Bibliothèque identique à la première. L'argument qu'il présente est cependant d'un grand intérêt et permet de parvenir à la conclusion diamétralement opposée.

8. On peut signaler néanmoins qu'Anzieu consacre quelques lignes à « Parabole du palais » dans son article sur les contes de Borges. Cf. Didier Anzieu, « Le corps et le code dans les contes de Borges », in *Le Corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981, p. 313.

9. In *Enquêtes*, Paris, Gallimard.

poème intitulé *Kubla Khan*. En le publiant il y joignit une relation qui expliquait les circonstances de la genèse du poème. Alors que, malade, il s'était retiré dans sa maison de campagne, le poète s'endormit dans son fauteuil après avoir lu la phrase suivante : « C'est là que le khan Kubla fit bâtir un palais, attendant à un jardin splendide. Et ainsi dix mille carrés de terre fertile furent enclos d'un mur. » A son réveil il composa le poème d'après le souvenir intact d'un rêve « si, à vrai dire, on peut appeler composer le fait de voir les images se lever en soi comme des objets réels et produire automatiquement les expressions correspondantes<sup>10</sup> ». Mais, interrompu dans sa tâche par une visite malencontreuse, il fut dans l'impossibilité de continuer à écrire sous la dictée de l'esprit, car le souvenir du rêve s'était noyé en un oubli irréversible. Borges remarque que Coleridge ne pouvait pas connaître, pour des raisons de date, la légende persane dont on a fait mention. Il ne savait pas, par conséquent, que le rêve où la vision du palais de Kubla lui fut accordée, n'était que la reduplication d'un premier rêve auquel le palais lui-même devait d'exister. Il est hors de doute que nous n'ayons dans cet essai le noyau de la parabole. Par leur commune origine rêvée, le palais de Kubla et le poème de Coleridge sont essentiellement identiques. Le palais réel n'est qu'une trace du rêve, un des signes laissés par la vision dans son effort vers l'existence. De même, dans la parabole, si le poème peut contenir le palais, c'est que, déjà dans celui-ci, « le réel s'assimilait au rêve, ou plutôt le réel n'était qu'une des configurations du rêve ». Même les traits contingents de la parabole, l'atmosphère chinoise, le jardin, le fleuve miraculeux aux méandres multiples, l'attitude passive du poète, sont des indices qui évoquent la rencontre du poète anglais et de l'empereur mogol, par-delà « les siècles et les continents » et l'ignorance mutuelle.

Le conte intitulé « Le miroir et le masque<sup>11</sup> » est manifestement une variante de « Parabole du palais ». Le Grand Roi, ayant remporté une victoire sur l'ennemi norvégien, fait venir à sa cour le poète Ollan et lui ordonne de composer un chant à sa louange. Au jour fixé, le poète se présente et récite une œuvre sans défaut, qui respecte les anciens canons, mais qui laisse tout le monde indifférent. Le roi récompense son serviteur par un miroir d'argent et lui commande de se remettre à l'ouvrage. Quand le délai prévu s'est écoulé, Ollan paraît en présence de la cour et lit, tremblant et balbutiant, un poème inouï : « il ne raconte plus la bataille, il est la bataille ». Le roi donne au poète un masque d'or et le renvoie, en lui demandant de tenter de se surpasser. Quand pour la troisième fois le poète se rend auprès du roi, son aspect a changé, tout suggère qu'une terreur sacrée s'est appesantie sur lui. C'est avec crainte et mystère qu'il murmure à l'oreille du roi un mot unique, comme une prière ou un blasphème. Le roi fasciné et horrifié lui offre un poignard pour récompense. Le poète s'ôte la vie à la sortie du palais, le Grand Roi dépose volontairement sa couronne, jusqu'à sa mort il erre en mendiant à travers ce qui fut son royaume et il ne répète jamais le mot qu'il a entendu.

10. « Du fragment de Koubla Khan », in S.T. Coleridge, *Le Dit du Vieux Marin, suivi de Christabel et Koubla Khan*, Paris, José Corti, 1947, p. 88 (trad. par Henri Parisot).

11. In *Le Livre de sable*, Paris, NRF-Gallimard, p. 81.

Les correspondances de cette fable avec le texte de « L'auteur » sont évidentes. Nous avons dans les deux la rencontre d'un souverain et d'un poète, rencontre provoquée par le premier et dans laquelle le second n'a qu'un rôle passif et pour ainsi dire somnambule. Dans les deux histoires le poète produit, ou plutôt voit surgir de lui, tout armée, incompréhensible, une œuvre qui est sommet de perfection et qui, redoublant l'univers dont l'autre est le maître, rend dérisoire sa royauté et a sur elle un effet d'anéantissement. Le poète est écrasé dans les deux cas par la justice vengeresse du souverain aux prérogatives duquel il a porté atteinte. D'après l'une des versions de l'histoire rapportées par la parabole, l'Empereur s'écrie : « Tu m'as ravi mon palais » et le bourreau sur-le-champ tranche avec son épée de fer la tête du poète. Le roi irlandais, moins barbare et plus cruel, par le don du poignard, renvoie le poète à une justice qui n'est plus la sienne, mais de l'esprit, devant lequel il s'est reconnu lui-même pécheur<sup>12</sup>. Enfin, dans les deux histoires, le châtement s'exerce bien au-delà de la mort du poète, puisque l'œuvre pour laquelle il meurt est elle-même entraînée dans l'anéantissement. Le roi irlandais du conte se garde de répéter le mot où toute beauté est contenue. Dans la parabole, c'est au narrateur lui-même qu'échoit ce rôle vengeur :

Le poète était l'esclave de l'empereur et comme tel il mourut ; son œuvre tomba dans l'oubli parce qu'elle méritait l'oubli...

On trouve entre les deux textes des correspondances de détail, que leur gratuité apparente rend dignes d'attention. Le miroir et le masque, dont le conte prend son titre, se rapportent aux deux premiers cadeaux que le Grand Roi offre à Ollan. C'est avec un miroir d'argent que le roi récompense la composition « classique », c'est un masque d'or qu'il donne au poète après avoir entendu le second poème. Or, dans le texte de « Parabole du palais », figurent des « miroirs de métal », comme élément dont se compose le jardin-paradis : « un paradis ou jardin dont les miroirs de métal et les cercles enchevêtrés de genévrier préfiguraient déjà le labyrinthe ». Quelques lignes plus loin, on lit que les êtres sans visage qui peuplent le vertigineux palais portent des masques d'or : « Leurs yeux virent avec indifférence des chevelures noires et des danses noires et des masques d'or compliqués. » La répétition de ces deux termes dans les deux variantes du mythe qui met face à face souverain et poète ne saurait être purement casuelle. Or la fonction du miroir semble assez aisée à découvrir. Il est probablement le signe du dédoublement essentiel dans le récit ; il annonce le surgissement d'un objet, le poème, qui va contenir le décalque parfait d'un autre, le palais. On sait d'autre part que le miroir est un matériel à labyrinthe particulièrement efficace et enfin qu'il a une place prééminente, et extrêmement visible, parmi les thèmes caractéristiques et obsédants de Borges. Mais la présence du masque d'or paraît, par contre, moins immédiatement explicable. L'apparition la plus frappante du thème du masque dans l'œuvre de Borges a lieu, croyons-nous, dans une de ses premières nouvelles, celle du teinturier masqué Hakim, parue dans le recueil *Histoire universelle de l'infamie*. Le

<sup>12</sup> Cf. *ibid.*, p. 86 : « A l'aube, dit le poète, je me suis réveillé en prononçant des mots que d'abord je n'ai pas compris. Ces mots sont le poème. J'ai eu l'impression d'avoir commis un péché, celui peut-être que l'Esprit ne pardonne pas. »

teinturier est un hérésiarque musulman qui apparaît dans le récit toujours masqué, d'abord par une tête de taureau, ensuite par un voile brodé de pierreries. C'est de ce masque et du visage qu'il cache, et dont la splendeur aveuglante est interdite au regard des mortels, qu'il fait le signe de son mandat céleste et le mystère central de la religion qu'il annonce. Le mythe fondateur de sa doctrine rapporte que la tête décapitée du prophète séjourna dans le ciel et fut plongée dans la lumière divine dont elle garda ses propriétés sublimes et aveuglantes. Les paroles prononcées un jour par une concubine font soupçonner une mystification. Deux disciples arrachent le voile du prophète et son visage, rongé par la lèpre et atroce, paraît au regard de tous. La foule le transperce alors avec des lances. Or, parmi les textes que Borges attribue à l'« Anéantissement de la rose », le grand livre du prophète masqué, deux se rapportent étroitement au problème qui nous intéresse. L'un d'eux affirme : « Mon visage est d'or. » Le second comprend la première apparition d'une phrase qui a fait fortune par la suite dans l'œuvre de Borges, qui l'utilise sous toute sorte de formes en la parant d'un certain nombre d'attributions apocryphes : « Les miroirs et la paternité sont abominables parce qu'ils multiplient le nombre des humains. » Le rapprochement induit par cette sentence entre les miroirs et la paternité, qui paraît à première vue étrange, est soutenu de maintes manières par le poème que Borges consacre à la terreur des miroirs, éprouvée dès son enfance. On y trouve en bonne place une référence à Hamlet :

Claude, roi d'un soir, roi rêvé,  
Ne sut pas qu'il était un rêve jusqu'au jour  
Où un acteur mima sa félonie,  
Avec un art silencieux, sur une scène.

Ainsi que l'évocation d'une haleine mystérieuse, qui de temps à autre, ternit les miroirs, « haleine d'un homme qui n'est pas mort » :

Ils prolongent ce vain monde incertain  
En leur toile d'araignée vertigineuse.  
Parfois ils se ternissent le soir  
Sous l'haleine d'un homme qui n'est pas mort<sup>13</sup>. (Nous traduisons.)

Cet « homme qui n'est pas mort » pourrait bien dissimuler une référence au père, et plus précisément au père mort. C'est en tout cas ce que suggère la ressemblance de ce vers avec un autre qui termine le sonnet intitulé « *La lluvia* », même si sa tonalité est, cette fois-ci, non plus inquiétante, mais de mélancolique apaisement :

13. « Los espejos », in *Obra poética*, op. cit., p. 126-128.  
*Claudio, rey de una tarde, rey soñado,  
No sintió que era un sueño hasta aquel día  
En que un actor mimó su felonía  
Con arte silencioso, en un tablado.*

*Prolongan este vano mundo incierto  
En su vertiginosa telaraña;  
A veces en la tarde los empañan  
El hálito de un hombre que no ha muerto.*

Cette pluie qui aveugle les vitres  
 Charmera sans doute dans des faubourgs perdus  
 Les raisins noirs d'une treille dans un certain  
 Jardin qui n'existe plus. L'après-midi humide  
 M'apporte la voix, la voix désirée  
 De mon père qui revient et qui n'est pas mort<sup>14</sup>.

Dans l'histoire du teinturier masqué comme dans les deux variantes du mythe du souverain et du poète, le visage du personnage divin ou royal est un objet qu'il est dangereux de voir. Le visage du teinturier, qui séjourna dans le ciel lorsque sa tête coupée fut déposée devant le trône du Très-Haut, jette un éclat éblouissant que les yeux ne peuvent soutenir. Dans « Le miroir et le masque », le poète, qui est aussi un parfait courtisan, s'incline devant le roi à l'annonce de la récompense que celui-ci lui promet pour son ouvrage et lui dit : « Ô roi, la meilleure récompense est de voir ton visage. » Dans « Parole du palais », les gens se prosternent sur le passage du cortège impérial « mais un jour ils abordèrent sur une île où quelqu'un omit de le faire parce qu'il n'avait jamais vu le Fils du Ciel, et le bourreau dut le décapiter ». La parabole met donc en scène un sujet anonyme de l'empereur dont le crime, puni de mort, est simplement celui de voir son souverain pour la première fois, de le connaître avant de pouvoir le reconnaître. La présence de cet incident ne peut pas obéir seulement au désir de parfaire l'atmosphère exotique par un supplément de couleur locale. Si dans ce texte si dense et si bref, le poète et l'habitant de l'île périssent tous deux sous l'épée du bourreau, cela suggère nécessairement l'analogie des délits dont ils se sont rendus coupables. En levant les yeux pour la première fois sur le visage du Fils du Ciel, l'homme de l'île démasque l'Empereur, il voit son visage sans voir la dignité dont il est revêtu; en ne reconnaissant pas les traits du souverain, il met son visage à nu. Mais le crime du poète ne serait-il pas du même ordre? Le poète dit, en un vers, en un mot, l'énorme palais, le palais qui est l'être même de l'Empereur comme tel, le lieu qu'ont façonné les « dynasties glorieuses de mortels, de dieux et de dragons qui l'habitèrent depuis l'interminable passé ». Le palais résume et présente l'Histoire à laquelle l'Empereur doit sa condition et sa dignité. En s'emparant d'un signifiant qui le contient, le poète dissocie l'Empereur de cette Histoire. Le masque de splendeur qui le recouvre lui est ainsi arraché, le réduisant à une nudité indigne. L'indifférence, la passivité montrée par le poète lorsqu'il parcourt le palais en compagnie de l'Empereur sont des signes de son innocence, de son manque de complaisance envers les formes de la splendeur et les complexités du masque : « Ses yeux virent avec indifférence des chevelures noires et des danses noires et des masques d'or compliqués », « le poète, qui semblait étranger aux spectacles qui causaient l'émerveillement de tous ». C'est de cette position d'absence, au milieu du concert des courtisans émerveillés par les prestiges du spectacle, que le poète tire

14. « La lluvia », *Obra poética*, op. cit., p. 135.

*Esta lluvia que ciega los cristales  
 Alegrará en perdidos arrabales  
 Las negras uvas de una parra en cierto  
 Patio que ya no existe. La mojada  
 Tarde me trae la voz, la voz deseada,  
 De mi padre que vuelve y que no ha muerto.*

apparemment la force de prononcer sa composition. Insensible à ce qu'il voit, il est capable de toucher à quelque chose d'invisible, de non manifeste et qui est pourtant le support de tout ce qu'il voit. Il n'est pas capté comme une figure, une marionnette supplémentaire dans le voile tissé du rêve. C'est en cela qu'il peut accomplir la grande révélation, en prononçant le *Witz* colossal qui déchire le voile et anéantit son théâtre d'illusions. Ce poète qui regarde avec indifférence, qui demeure étranger aux spectacles qui émerveillent est le « pur sujet de la connaissance », tel que Schopenhauer le conçoit, le sujet capable de voir un au-delà du phénomène, précisément dans la mesure où sa volonté se désintéresse totalement de ce qu'il voit :

Mais nous arrive-t-il par exception d'éprouver une élévation momentanée de notre intelligence intuitive; aussitôt nous voyons les choses d'un tout autre œil : nous ne les concevons plus alors d'après leurs relations, mais selon ce qu'elles sont en soi et par soi, et soudain, avec leur existence relative, nous percevons encore leur existence absolue. [...] Ce que nous reconnaissons donc ainsi, ce sont les idées des choses et la sagesse qui s'exprime par ces idées est bien plus haute que la simple connaissance des relations. Notre être se dégage en même temps des relations et nous sommes devenus d'un coup le pur sujet de la connaissance. [...] La condition extérieure est que nous soyons entièrement étrangers à la scène contemplée, que nous en demeurions complètement détachés et que nous n'y soyons nullement impliqués pour une part active<sup>15</sup>.

La passivité du poète l'assimile donc au sage et à l'artiste vus par Schopenhauer. Mais n'est-ce pas également à ce penseur si cher à Borges, à ce « Schopenhauer qui déchiffra peut-être l'univers », que reviennent certaines composantes plus essentielles du texte, la somptuosité hallucinatoire du palais, son redoublement dans l'unité indécomposable d'une parole, la métaphore du masque en tant qu'elle doit rendre compte du sens de la totalité du visible :

... l'essence intime de tous les phénomènes, ce qui se manifeste et apparaît en chacun d'eux, est un élément toujours un et identique, qui se détache avec une netteté de plus en plus grande : ce qui se montre donc dans les millions de figures variées à l'infini, et ce qui nous offre ainsi le spectacle le plus confus et le plus baroque sans commencement ni fin, c'est cet élément unique, caché derrière tous ces masques et recouvert d'un voile si épais, qu'il arrive à ne plus se reconnaître lui-même<sup>16</sup>.

Cette référence nous donne la clef d'une autre dimension de l'acte du poète. En prononçant le poème qui contient, entier et minutieux, l'énorme palais, celui-ci ne restitue pas, comme nous pourrions le croire, chaque objet et chaque détail. Il retrouve plutôt la racine qui, toujours identique, se tient à la source de chacun des éléments du palais, racine tout entière présente dans chacune des formes et transcendant l'espace et le temps où le palais paraît se déployer. Ce n'est plus donc par un décalque du palais réel que le

15. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1966, p. 1099 (trad. fr. par A. Burdeau).

16. *Ibid.*, p. 1039.

mot du poète le contient mais par une remontée à partir du réel vers l'idéalité qui le transcende et se manifeste à travers lui. Le récit traditionnel rapporté par la parabole semble donc obéir, par le fond de son inspiration, à une philosophie résolument idéaliste. Dans l'unité indissoluble du poème, il voit le modèle de la pluralité impossible à totaliser que le palais renferme. Cependant, si on peut interpréter le récit en ce sens, il est clair que le texte de la parabole ne se laisse pas lire comme le ressassement allégorico-didactique d'un système de pensée : son ambiguïté et la dérision par laquelle il s'achève interdisent une telle réduction. On peut dire seulement que le souvenir de Schopenhauer et du mode selon lequel il conçoit les rapports entre la représentation et la volonté, fait partie des impulsions qui contribuent à structurer le récit. Il y a là un indice, parmi beaucoup d'autres, qui amène à voir dans le palais de la parabole une allégorie de l'univers, allégorie volontaire et élaborée de façon calculée.

### *Le palais allégorique ou les figures du labyrinthe*

Nous allons essayer d'examiner les moyens adoptés dans la construction de cette allégorie. Le poème de Coleridge nous apprend que le palais rêvé de l'empereur mogol Kubla est enclos par des murailles :

En Xanadou, lui, Kubla Khan,  
S'édifia un fastueux palais :  
A l'endroit où l'Alphée, la rivière sacrée, se lançait,  
Par des abîmes insondables à l'homme,  
Vers une mer sans soleil.  
Deux fois cinq milles de terres fertiles  
Furent ainsi enclos de tours et de murailles<sup>17</sup>.

A l'inverse, le palais que l'Empereur Jaune de la parabole montre au poète n'a pas de limite traçable ; comme le labyrinthe dont parle un poème de l'*Éloge de l'ombre*, il n'a ni fin ni commencement, ni centre ni enceinte :

Il n'y aura jamais de porte. Tu es dedans  
Et le château comprend l'univers  
Et il n'a ni face ni envers  
Ni enceinte extérieure ni centre secret<sup>18</sup>. (Nous traduisons.)

17. Coleridge, « Kubla Khan », *op. cit.*, p. 91.

*In Xanadu did Kubla Khan  
A stately pleasure-dome decree :  
Where Alph, the sacred river, ran  
Through caverns measureless to man  
Down to a sunless sea.  
So twice five miles of fertile ground  
With walls and towers were girdled round.*

18. « Laberinto », in *Obra poética*, *op. cit.*, p. 332.

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

Il est impossible d'assigner un point de départ au parcours du cortège impérial : « Ils laissèrent en arrière, en longue procession, les premières terrasses occidentales qui, comme les gradins d'un amphithéâtre presque impossible à embrasser, déclinent vers un paradis ou jardin [...] » Il apparaît que nous commençons à suivre les visiteurs du palais quand leur mouvement a déjà commencé, quand il laisse déjà un passé derrière lui.

La phrase conduit à supposer que les « premières terrasses occidentales » correspondent à l'espace parcouru en premier. Mais cette précision est illusoire dans la mesure où nous ignorons par rapport à quel repère nous devrions la situer. Que les terrasses soient comparées aux gradins d'un amphithéâtre implique leur circularité et dès lors nous ne saisissons plus ce qu'il faut entendre par « occidentales ». Cet amphithéâtre presque infini nous éloigne indéfiniment du point de départ du cortège. Ses gradins déclinent vers un jardin « dont les miroirs de métal et les cercles de genévrier enchevêtrés préfiguraient déjà le labyrinthe ». Cette notation, comme d'ailleurs la plupart de celles qui décrivent le mouvement du voyage au cours duquel le palais est montré au poète, a ceci de remarquable qu'elle ne permet pas la référence à un présent, à un *hic et nunc*. Les terrasses ont déjà été dépassées quand le récit en vient à les nommer, avant d'apparaître elles appartiennent déjà au passé. De même, le jardin-paradis n'est pas un labyrinthe, il préfigure déjà un labyrinthe futur. Cette structure temporelle mime le caractère insaisissable du présent, comme l'absence de véritable commencement renvoie à l'impossibilité de penser un état originel, du langage ou du monde.

On sait que ce monde, Borges ne semble pas pouvoir se le représenter autrement que sous l'espèce d'un modèle labyrinthique. Or le palais de la parabole se révèle de plus en plus, au fil de la lecture, bâti à la manière d'une constellation de figures du labyrinthe. Le cercle « presque impossible à embrasser » que forme la série des terrasses est la première de ces figures. Le jardin-paradis vers lequel elles déclinent est la seconde. De ce que le texte affirme que ce jardin préfigure le labyrinthe, faudrait-il déduire qu'il ne l'est pas encore ? C'est pourtant une région ensorcelée, dont les visiteurs du palais n'arrivent pas à trouver l'issue. Même après qu'ils l'aient trouvée, demeure en eux « le sentiment d'être égarés », qui les accompagnera jusqu'au bout. Or nul labyrinthe qui soit plus proprement tel n'apparaîtra par la suite. Cette contradiction vise peut-être à dévoiler que la caractéristique essentielle du labyrinthe est moins dans la difficulté à trouver la sortie que dans l'indétermination de l'entrée. Un lieu ne peut pas être pleinement le lieu de l'égarement et de la perte s'il est reconnaissable comme tel. Il est contradictoire de savoir que l'on est dans un labyrinthe, si le labyrinthe est par définition un lieu où on ne sait pas où l'on est. Le jardin-paradis qui le préfigure est donc un labyrinthe au sens le plus fort du terme. Sa dénomination ambiguë le suggère déjà, connotant un Éden dans lequel il faut voir sans doute une figure de l'enfance, du jardin entouré d'une haute grille, et de la bibliothèque paternelle dont on s'aperçoit parfois que l'on n'est jamais sorti<sup>19</sup>. Mais elle évoque aussi sans doute le titre célèbre

19. Cf. « Essai d'autobiographie », in *Livre des préfaces*, Paris, Gallimard, 1980, p. 238. Voir aussi, *Historia de la noche*, Emecé, 1977, p. 140.

d'un poème baroque et presque illisible : « Paradis fermé pour la plupart, jardins ouverts pour un petit nombre <sup>20</sup>. » La fermeture-ouverture est encore une propriété fondamentale du labyrinthe. Comme le dit Astérion, « ses portes dont le nombre est infini sont ouvertes jour et nuit aux hommes et également aux animaux <sup>21</sup> ». Une telle surabondance de portes équivaut pourtant à leur absence puisque la retraite du Minotaure, sa solitude au fond de sa prison ne sont pas moins inviolablement scellées.

Enfin tous les éléments du jardin sont à leur tour des figures du labyrinthe, des labyrinthes partiels. Ses miroirs de métal évoquent la multiplication à l'infini d'espaces inhabitables, ses cercles de genévrier rappellent les dédales de verdure des jardins baroques. Les droites circulaires que tracent ses allées sont un indice manifeste des désordres introduits, pour la logique du sens commun, par l'infini, « cette notion qui corrompt et bouleverse toutes les autres <sup>22</sup> ». Borges confie dans un essai qu'il a rêvé d'écrire l'histoire de l'infini. Il y donnerait une place de choix, écrit-il, « aux conjectures du lointain cardinal allemand, Nicholas de Krebs, Nicholas de Cuse, qui vit dans la circonférence un polygone d'un nombre infini d'angles et qui écrivit qu'une ligne infinie serait une droite, serait un triangle, serait un cercle et serait une sphère <sup>23</sup> ». Les allées du jardin-paradis, comme la droite étourdissante et polymorphe de Nicholas de Cuse, tentent de transposer les apories de l'infini dans le langage de l'imaginaire.

Rien d'étonnant donc à ce que les visiteurs du palais doivent, pour trouver l'issue de ce jardin fantasmagorique, recourir à l'observation des astres et surtout à l'opportun sacrifice d'une tortue. Il faut lire, dans le choix de l'animal sacrifié, une allusion au plus poétique des paradoxes éléates, car c'est de ce paradoxe que dérivent, aux yeux de Borges, toutes les perspectives vertigineuses de ce que Blanchot, suivant Hegel, appelle le mauvais infini <sup>24</sup>. Les arguments, fondés sur le *regressus ad infinitum*, qui incarnent ces perspectives, sont des « avatars de la torture <sup>25</sup> ».

Dès que le texte commence à dérouler devant nous le chemin parcouru par le cortège impérial, nous sommes amenés à reconnaître, dans la région qu'il franchit, non pas un espace réel ou même imaginable, mais une collection apparemment désordonnée d'objets emblématiques, d'hiéroglyphes, au sens où on employait ce mot au XVII<sup>e</sup> siècle. Ces objets, l'amphithéâtre des terrasses, le paradis ou jardin, les allées droites et secrètement incurvées, la torture offerte en sacrifice, sont présents dans le palais, moins comme éléments d'une géographie que comme des rappels allusifs des paradoxes mathématiques de l'infini et du continu.

Il en est de même dans la suite du récit. Quand le cortège se déprend enfin de l'ensorcellement du jardin, il entre dans une topographie désordonnée qu'il est impossible de rattacher à la partie déjà connue du palais : « Ils parcoururent ensuite des antichambres et des cours et des bibliothèques et

20. Il s'agit du poème de Pedro Soto de Rojas, *Paraiso cerrado para muchos, Jardines abiertos para pocos*, publié en 1652.

21. « La demeure d'Astérion », in *L'Aleph*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », p. 87.

22. « Avatars de la tortue », in *Discussion*, op. cit.

23. *Ibid.*

24. Maurice Blanchot, « L'infini littéraire : l'Aleph », in *Le livre à venir*, Paris, NRF-Gallimard, coll.

« Idées ».

25. Titre de l'essai de *Discussion* déjà cité.

une salle hexagonale avec une clepsydre [...]. » Chacun des termes qui désignent les étapes du voyage est une nouvelle figure du labyrinthe. Les antichambres et les cours sont des indices du caractère excentrique, privé de centre, du palais. C'est de cours et de couloirs qu'est fait le palais crétois d'Astérion; sa maison est privée d'intimité, dépourvue de l'espace stable et reposant de la salle ou de la chambre. Les éléments qui la composent sont des lieux de passage et non pas des lieux de séjour. De la même manière, le palais de la parabole force ses visiteurs à un mouvement incessant; ils sont condamnés à voir défiler des pures formes, des espaces inhabitables dont chacun représente la promesse de trouver, dans le suivant, l'arrêt et le repos. A cette promesse rien ne répond, si ce n'est la « salle hexagonale avec une clepsydre ». Mais la clepsydre ne fait que traduire ce que symbolisait déjà la série des antichambres et des cours, l'impossibilité d'arrêter l'écoulement ou, ce qui reviendrait au même, de lui donner un sens. La salle hexagonale jointe aux bibliothèques constitue, d'autre part, une allusion transparente à cette autre métaphore de l'univers construite par Borges sous le nom de Bibliothèque de Babel. L'allusion comprend ici une inversion car l'« incorruptible et secrète » Bibliothèque de Babel déploie dans toutes les directions son réseau immense et peut-être infini de salles hexagonales. Dans le palais, au contraire, aux bibliothèques plurielles s'oppose une salle hexagonale unique. Nous aurons l'occasion de revenir à cette inversion qui est peut-être l'indice d'une opposition radicale entre la bibliothèque et le palais.

Le voyage du cortège impérial comprend ensuite la traversée de nombreux fleuves en canoé de santal, ou bien les traversées nombreuses du même fleuve. On peut reconnaître dans ce fleuve un écho du poème de Coleridge :

Décrivant sur cinq milles de fantasques méandres  
A travers bois et vallons la rivière sacrée se lançait,  
Puis gagnait les abîmes insondables à l'homme,  
Et se précipitait en tumulte vers un océan sans vie :  
Et, parmi ce tumulte, Kubla entendit au loin  
Des voix ancestrales prophétisant la guerre <sup>26</sup>!

Mais il est infiniment plus probable que l'identité vacillante du fleuve rappelle la sentence d'Héraclite

ποταμοῖς τοῖς αὐτοῖς ἐμβαίνομέν τε καὶ οὐκ ἐμβαίνομενε εἶμέν τε καὶ οὐκ εἶμεν.

Dans les mêmes fleuves nous descendons et nous ne descendons pas, nous sommes et nous ne sommes pas <sup>27</sup>.

26. Coleridge, *Kubla Khan*, op. cit., p. 92.

Five miles meandering with a mazy motion  
Trough wood and dale the sacred river ran,  
Then reached the caverns measureless to man,  
And sank in tumult to a lifeless ocean :  
And, mid this tumult Kubla heard from far  
Ancestral voices prophesying war.

27. Diels, *Fragmente der Vorsokratiker*, t. 1; Héraclite, Fragment 49 a.



Le fleuve d'Héraclite résonne de multiples manières dans l'œuvre de Borges et en particulier dans sa poésie. Comme le miroir, il semble renvoyer à une identité hésitante ou menacée, il est le même dont on attend et on craint qu'il appartienne déjà à l'autre. Comme la clepsydre, il est figure du temps, et donc figure idéale du labyrinthe, dont le temps est le parfait modèle. Car le temps est « la droite irréversible et de fer », qui cache et recouvre, selon le postulat des doctrines de l'éternel retour, un cercle. Il est l'arbre ramifié à l'infini, où, à chaque nœud, à chaque instant, dérivent les branches de tous les avènements possibles. Le fleuve, en tant que métaphore du temps, est aussi tout cela mais il est plus, il est la métaphore elle-même, la métaphore par excellence :

La première métaphore est le fleuve  
Aux flots puissants<sup>28</sup>.

Dans le récit de la parabole, la traversée des fleuves ou les traversées du fleuve occupent une sorte de centre idéal. Il est significatif qu'en cette place nous ne trouvons ni une chose ni un lieu mais la figure qui désigne une présence évanouissante. Là où nous attendrions le fondement du palais, le point où aboutirait son réseau labyrinthique, nous ne trouvons que ce fleuve ou ces fleuves et, en eux, le pur renvoi à un ailleurs indéterminé ou, au mieux, le double du palais réfléchi par la surface resplendissante. C'est à partir de ce point qui n'est qu'un trou, un abîme que le palais déploie son immensité vertigineuse; c'est par l'absence de fondement ou le fondement dans une absence que le palais s'assimile de plus en plus à une tapisserie hallucinatoire, à une vastité stérile dont la splendeur est celle du mirage<sup>29</sup> :

Le réel et le rêve se confondaient ou plutôt le réel était l'une des configurations du rêve. Il semblait impossible que la terre fût autre chose que jardins, architectures et formes de splendeur.

Dans les détours du palais-labyrinthe, il ne se produit nulle rencontre, si ce n'est une rencontre manquée : la vision fugitive d'un être mystérieux, l'« homme de pierre » :

28. « Metáforas de las mil y una noches », in *Historia de la noche*, op. cit., p. 21.

29. Le palais de Kubla est, chez Coleridge également, une hallucination brillante suspendue sur l'abîme :

*The shadow of the dome of pleasure  
Floated midway on the waves  
Where was heard the mingled measure  
From the fountain and the caves.  
It was a miracle of rare device  
A sunny pleasure dome with caves of ice.*

*L'ombre du palais de plaisance  
Flottait à mi-chemin sur les vagues;  
Là où on entendait les rumeurs confondues  
De la fontaine et des abîmes.  
C'était un miracle d'un rare dessin,  
Ce palais de plaisance ensoleillé sur l'abîme glacé.*

Un matin ils aperçurent du haut d'une tour un homme de pierre, qu'ensuite ils perdirent à jamais.

L'apparition de cette figure coïncide avec la seconde référence, dans le texte, à quelque chose de permanent, de définitif. La première fait état du sentiment d'égaré (*sentimiento de estar perdidos*) qui s'empare des visiteurs du palais à leur entrée dans le jardin et qui les suivra ensuite jusqu'au bout. Dans les deux cas, ce qui est conservé, ce qui se maintient jusqu'au bout, c'est une perte : disparition, perte définitive de l'homme de pierre, sentiment définitif d'être égaré, d'être perdu. Si on admet l'hypothèse que les deux événements qui instaurent cette dimension de la perte sont corrélatifs, on pourra tenter de déchiffrer la signification de l'homme de pierre. Celui-ci figurera ce que dans le palais on peut trouver, ce qui serait susceptible de dénouer ou du moins de trancher son énigme. Or, pour ceux qui s'aventurent dans le labyrinthe, le Minotaure est à la fois l'objet de la crainte et d'un espoir qui grandit à mesure que l'issue devient plus improbable. Le Minotaure est le seul secret du labyrinthe, le seul être qu'on puisse s'attendre à y rencontrer. Par la mort que généreusement il octroie, il est promesse de libération; symétriquement, Thésée est pour le Minotaure un meurtrier que l'on attend avec impatience, un rédempteur. Dans le poème « Le labyrinthe », on trouve l'évocation de cette attente réciproque :

Zeus ne pourrait pas dénouer les filets  
De pierre qui m'encerclent. J'ai oublié  
Les hommes que je fus auparavant, je suis  
Le chemin haï de murs monotones  
Qui est mon destin. Galeries droites  
Qui s'incurvent en cercles secrets  
Au fil des ans. [...]  
Je sais que l'ombre garde un Autre, dont le sort  
Est de fatiguer les longues solitudes  
Qui tissent et détiennent cet Hadès,  
Et de désirer mon sang et de souhaiter ma mort.  
Nous nous cherchons tous les deux. Bienheureux  
Ce jour s'il était le dernier de l'attente<sup>30</sup>. (Nous traduisons.)

L'homme de pierre a, comme le Minotaure, une nature composite, clivée en deux moitiés monstrueusement hétérogènes. Il paraît jouer, dans le

30. « El laberinto », in *Obra poética*, op. cit., p. 331.

*Zeus no podría desatar las redes  
De piedra que me cercan. He olvidado  
Los hombres que antes fui; sigo el odiado  
Camino de monótonas paredes  
Que es mi destino. Rectas galerías  
Que se curvan en círculos secretos  
Al cabo de los años. [...]  
Sé que en la sombra hay Otro, cuya suerte  
Es fatigar las largas soledades  
Que tejen y destejen este Hadés  
Y ansiar mi sangre y desear mi muerte.  
Nos buscamos los dos. Ojalá fuera  
Este el último día de la espera.*

palais, le rôle d'un Minotaure qui demeurerait à jamais introuvable. Son apparition évanescence coïncide avec la perte de tout repère chronologique précis et de toute possibilité de voir le palais comme un espace organisé, soumis à un plan d'ensemble. De toutes les figures du labyrinthe qui constellent le palais, celle de l'homme de pierre est la plus menaçante, mais aussi la plus voilée.

### Les nombres ordinaux et le nom

Dans le texte de la parabole, l'ordre chronologique des événements, et les relations d'enchaînement dans l'espace décrit tendent à se brouiller de plus en plus au fur et à mesure que le récit avance. Pourtant cette tendance s'inverse dans la dernière phrase qui décrit le parcours du palais. Il y réapparaît une ordonnance, rendue évidente dans l'image des tours qui coupent l'air tous les cent pas :

Tous les cent pas une tour coupait l'air; aux yeux, leur couleur était identique, mais la première de toutes était jaune et la dernière écarlate, si délicat était le dégradé et si longue la série.

Ces tours qui scandent de façon si visible et si régulière la marche des voyageurs sont le pendant des terrasses par lesquelles commence la déambulation à travers le palais. De même que l'amphithéâtre des terrasses était presque impossible à embrasser, les tours avec leur espacement mesuré forment une série dont l'immensité touche à l'infini. Si la couleur est indiscernable entre deux tours voisines, cela tend à suggérer une différence infinitésimale entre les deux couleurs. Or, comme la différence de couleur entre la première tour et la dernière est une quantité finie, le nombre d'écarts infinitésimaux dont cette différence est la somme doit être infini et par conséquent aussi le nombre des tours. Par la disposition des tours est évoquée, une fois de plus, une sorte de figure sensible des aspects des mathématiques qui, parce qu'ils font appel à la notion d'infini, sont paradoxaux au regard de l'intuition. La série « infinie » des tours semble avoir pour fonction de reculer indéfiniment la sortie du palais, comme l'amphithéâtre infini des terrasses, au début du récit, rendait inimaginable son entrée. Ce qui est marqué par cette construction, c'est la nécessité de concevoir le palais comme quelque chose où on n'entre pas, dont on ne sort pas et qui par conséquent n'a pas de limites. Dans cette perspective, il est extrêmement frappant que l'événement entre tous paradoxal, la création du poème qui est le portrait fidèle et complet de l'univers-palais, se passe précisément au pied de l'avant-dernière tour. Cette avant-dernière tour est aussi inexplicable que « l'inexplicable Pénultième » dont on est condamné à porter le deuil dans le poème en prose de Mallarmé. Car si la série des tours est infinie, on peut concevoir à la rigueur une dernière tour mais non pas une avant-dernière. On peut en effet désigner le dernier point d'un segment, pourtant composé d'un nombre infini de points, par exemple le point où Achille atteint la tortue. Par contre, l'avant-dernier, le point qui précède immédiatement le point où il la rejoint, est impensable. Car pour rapproché

que soit un point donné de l'extrémité du segment, il y aura toujours une infinité de points qui l'en séparent.

L'étude des nombres ordinaux donne une idée particulièrement claire du problème. Un ordinal est défini comme une classe d'ensembles isomorphes par rapport à ce qu'on appelle un bon ordre. On dit qu'un ensemble est muni d'un bon ordre s'il est ordonné et si tout sous-ensemble de cet ensemble a un plus petit élément. Cela suppose que pour tout nombre d'un ensemble bien ordonné, on pourra désigner le nombre qui le suit immédiatement. Le suivant immédiat d'un nombre  $x$  sera le plus petit élément de l'ensemble des nombres qui sont plus grands que  $x$ . Par contre, on ne pourra pas toujours désigner l'élément qui précède un nombre donné. On démontre que tous les ensembles, sans exception, sont susceptibles d'être munis d'un bon ordre; les ordinaux épuisent tout ensemble et, s'il y avait un univers, ou un ensemble de tous les ensembles, ils pourraient l'épuiser. Dans un ensemble bien ordonné, on pourra trouver des points d'accumulation à gauche mais non pas à droite. Qu'est-ce que cela signifie? Cela signifie que si on se place en un point quelconque  $A$  de l'ensemble bien ordonné, disons, de droite à gauche, on pourra dire dans tous les cas quel est le premier point de l'ensemble situé immédiatement à droite de  $A$ ; mais, par contre, on ne pourra pas toujours dire quel est le point situé immédiatement à gauche. S'il se trouve que  $A$  est un point d'accumulation à gauche, quel que soit le point  $B$  de l'ensemble bien ordonné que l'on prenne à gauche de  $A$ , il y aura un point  $C$  situé entre  $B$  et  $A$  et qui appartient à l'ensemble. Il s'en déduit naturellement qu'il y en a une infinité<sup>31</sup>.

Les ordinaux ne forment pas un ensemble mais ils sont néanmoins bien ordonnés. Le premier ordinal infini est  $N$  et il correspond à l'ensemble des entiers naturels (1, 2, 3, ...):  $N$ , qu'on appelle aussi Aleph 0, est le premier point d'accumulation à gauche dans la série des ordinaux; en effet, il est impossible de désigner le nombre qui le précède immédiatement car ce nombre qui serait le plus grand des nombres naturels n'existe pas. L'ordinal  $N$  est donc le nombre qui suit immédiatement toute la série des entiers naturels (on peut le concevoir, par exemple, comme la limite d'une suite indexée par les entiers). Le premier ordinal correspondant aux ensembles de cardinaux plus que dénombrables s'appelle Aleph 1. On voit donc que les ordinaux possèdent la particularité suivante: chaque ordinal est nommé d'après l'ensemble des ordinaux qui le précèdent. Ainsi le premier ordinal strictement supérieur à tous les nombres entiers naturels se nomme  $N$ , c'est-à-dire qu'il a le même nom que l'ensemble des entiers naturels.

Or, curieusement, nous voyons apparaître dans notre parabole une structure analogue; ce que le poète prononce lorsqu'il récite sa composition c'est le nom, au sens plein et mystique du terme, du palais. Ce nom du palais est donné avant que le palais ne soit épuisé, juste avant que l'on soit parvenu à la dernière tour qui représente l'achèvement de ce qui devait être montré au poète. Celle-ci se révèle donc comme ce que, du palais, il est impossible

31. Borges connaît la théorie des ordinaux au moins à travers un ouvrage de Russell, *Introduction to mathematical Philosophy* (1919). Ce livre est l'objet d'un très ardent éloge de Borges dans son essai « La course perpétuelle d'Achille et la tortue » (*Discussion*). Russell, dans cet ouvrage qui se veut accessible aux non-mathématiciens, définit les ordinaux et donne un aperçu de leur théorie tout à fait suffisant. Cf. Russell, *Introduction à la philosophie mathématique*, Paris, Payot, 1970, p. 112-120.

d'atteindre. Si on regarde les choses à travers le modèle des ordinaux, la dernière tour est à interpréter comme le premier ordinal supérieur à tous ceux du palais et donc comme le nom du palais; elle nomme son ensemble, donc essentiellement elle lui est étrangère, elle n'appartient pas au palais.

Le texte semble donc rejoindre, sous une forme à la fois imagée et précise, l'expression de paradoxes inscrits dès l'ouverture de la formalisation par laquelle s'instaurent les mathématiques modernes<sup>32</sup>. Par la constitution même du récit allégorique et par l'agencement des détails, la parabole nous dit qu'il n'y a pas de tout, car, pour nommer ce tout, il faudrait supposer un élément qui lui soit extérieur. L'ordinal d'un ensemble n'est pas un élément de l'ensemble, c'est un nombre qui est strictement supérieur à tous les éléments de l'ensemble. Or c'est précisément cet ordinal qui lui donne son nom. Ce fait est relié à celui de l'inexistence d'un ensemble des ordinaux. Un ensemble des ordinaux serait passible d'un paradoxe analogue au célèbre paradoxe de Russell par lequel on montre qu'il ne peut pas y avoir d'ensemble de tous les ensembles. Si l'ensemble des ordinaux existait, il pourrait être muni d'un bon ordre et donc avoir un ordinal. Mais si cet ordinal n'appartenait pas à l'ensemble des ordinaux, l'ensemble des ordinaux serait incomplet et donc contradictoire. S'il lui appartenait, ce serait le plus grand des ordinaux; or on montre facilement que celui-ci n'existe pas, étant de la nature de chaque ordinal d'avoir un suivant. De même l'ensemble de tous les ensembles est contradictoire. S'il existait, le sous-ensemble formé par tous les ensembles qui ne se contiennent pas eux-mêmes existerait également. Mais cet ensemble est impossible, car s'il se contient lui-même, alors il ne se contient pas; et s'il ne se contient pas, alors il se contient.

Dire qu'il n'y a pas d'ensemble des ordinaux revient en effet à dire qu'il n'y a pas d'ensemble de tous les ensembles et, en dernière analyse, qu'il n'y a pas de tout, c'est-à-dire, que l'univers n'est pas un. C'est ce que démontrait déjà le vieil argument contre les monistes formulé par le sage chinois Chuang Tzu, que Borges cite parmi les formes de *regressus ad infinitum*: les Dix Mille Êtres ne se réduisent pas à l'unité parce que l'unité et la déclaration de cette unité font déjà deux, ces deux-là et la déclaration de leur dualité font déjà trois, etc. L'argument de Chuang Tzu est une préfiguration particulièrement exacte du mode de construction des ordinaux.

Les paradoxes évoqués par le récit peuvent se ramener au paradoxe fondamental de l'incomplétude de l'univers. Le palais, malgré toute sa richesse, n'est édifié que sur le manque d'un élément qui, par essence, lui est soustrait. Cet élément serait son nom, le « mot de l'univers », cherché en vain par les descendants du poète. En restituant cet élément manquant, cet un qui le compléterait et le refermerait sur lui-même (un seul vers, un seul mot), le poète fait œuvre nihiliste. En introduisant dans le palais la limite qu'il ne peut contenir, il détruit cela même qui était son fondement et son assise. Si la Bibliothèque de Babel est insensée, c'est parce qu'elle est

32. Cf. Bertrand Russell, « Mathematical logic as based on the theory of types » (1908), in *Logic and Knowledge. Essays 1901-1950*, Londres, George Allen and Unwin, 1956, Robert C. Marsh ed.

complète, puisqu'elle épuise les possibilités combinatoires<sup>33</sup>. Le palais devait à son incomplétude sa signification, sa beauté et donc la jouissance qu'il pouvait procurer à son propriétaire légitime. C'est donc en toute justice que l'Empereur Jaune, comprenant la gravité de l'enjeu, commande l'exécution immédiate du poète.

#### Un texte structuré comme un rêve

L'examen de la construction allégorique de la parabole auquel nous nous sommes livrés permet de faire la remarque suivante : la disposition des objets contenus dans le palais tels que le récit les énumère fait songer à celle des éléments du contenu manifeste d'un rêve. Car chacun de ces objets fonctionne comme la pointe visible d'une configuration signifiante plus vaste. La lecture du texte, c'est-à-dire la restitution de la syntaxe par laquelle ces divers éléments sont articulés, exige que l'on poursuive des chaînes associatives qui, partant de chacun d'eux, traversent l'ensemble de l'œuvre de Borges. La cohérence du texte se fait d'abord sentir par sa beauté; mais on ne peut la retrouver au terme d'une analyse qu'au prix de l'exploration de ce qui, en chaque point, est appelé à sa verticale par la structure de l'allusion.

L'analogie avec le rêve est suggérée encore par certaines particularités qui surviennent à la fin du récit. Comme nous en avons déjà fait la remarque, sa conclusion n'est pas univoque; trois versions différentes de l'histoire nous sont données. D'après la première de ces versions, le poète est condamné à mort et exécuté par le bourreau; la seconde affirme que le palais s'abolit, foudroyé à l'instant même de l'émission du poème. Des sources traditionnelles implicites répondent de la véracité de ces récits. Enfin la troisième version est due au narrateur lui-même et elle s'établit sur le ravalement des deux autres, qui sont traitées dédaigneusement de pures « fictions littéraires ». Ces différentes versions semblent à première vue contradictoires : l'une affirme la destruction du palais, l'autre la destruction du poète, la troisième affirme que la destruction était méritée, et attende à la mémoire du poème. Mais une des variantes de la parabole, le conte « Le miroir et le masque », nous a appris que les trois versions qui semblent s'exclure sont compatibles et même complémentaires. L'existence du poème porte atteinte, de façon irréversible, à l'existence même du souverain et de ses prérogatives. C'est pourquoi le roi d'Irlande devient un mendiant vagabond, et c'est pourquoi l'Empereur Jaune s'écrie : « Tu m'as ravi mon palais »; tel est le sens de la version de la parabole qui rapporte l'évanouissement du palais. Ceci n'exclut pas, mais au contraire commande, que le poète soit châtié de manière implacable et immédiate : Ollan se suicide à la porte du palais, le poète de la parabole meurt sous l'épée de fer du bourreau. Le poème ne survit pas à la disparition des deux acteurs principaux du drame : il se perd à jamais, soit comme dans le conte dans le silence du roi qui est le seul dépositaire de son secret, soit, comme dans « Parabole du palais », victime du mépris du narrateur : « Le poète était

33. C'est ce que semble admettre Borges dans un texte récent où il imagine que la phrase d'Héraclite, « Tout coule », aurait été trouvée par tâtonnements combinatoires, sur le principe consistant à accoler « tout » à un verbe quelconque. Borges affirme que la phrase n'aurait alors aucun sens.

l'esclave de l'empereur et comme tel il mourut; son œuvre tomba dans l'oubli parce qu'elle méritait l'oubli [...]. »

La contradiction est donc, comme dans le rêve, seulement apparente; les trois versions de l'histoire présentées sous forme de disjonction sont en fait à considérer comme conjointes :

Dans le cas où, racontant le rêve, on a tendance à employer l'expression « ou bien ou bien » : « c'était un jardin ou bien une chambre », cela ne signifie point que la pensée du rêve présentait une alternative; il y a là un « et » et une simple succession. Le « ou bien ou bien » nous sert le plus souvent à exprimer l'aspect confus d'un élément du rêve, confusion qui peut encore être éclaircie. La règle de l'interprétation est en pareils cas la suivante : mettre sur le même plan les deux membres de l'apparente alternative et les unir par la conjonction « et »<sup>34</sup>.

Ce texte de Freud est extrait du chapitre de la *Traumdeutung* sur « le travail du rêve ». Toute la théorie qui s'élabore dans ce chapitre tend à prouver que la distinction de Benveniste entre discours et histoire perd sa validité dans le domaine du rêve. Tout dans le texte d'un rêve est à mettre sur le même plan; il n'y a pas de différence entre le contenu des images du rêve et les remarques du rêveur qui le raconte, même si elles semblent relever de la pensée de la veille, provenir du jugement esthétique ou de la critique rationnelle. Tout ce que le rêveur apporte à sa narration en fait de commentaire fait partie du texte du rêve et peut être utilisé comme tel dans l'interprétation.

Or ce principe se révèle applicable à notre texte. Le narrateur de « Parabole du palais » semble adopter, lorsqu'il parvient à la fin de sa narration, une attitude supérieure de rejet critique. Il dénonce sa propre histoire comme une légende qui ne dépasse pas le statut d'une pure « fiction littéraire », en chargeant ce mot de la valeur négative de ce qui ne mérite aucun crédit. Il fait apparaître l'histoire de l'Empereur et du poète comme l'origine mythique d'une vaine illusion quasi religieuse, qui se traduit par une recherche vouée à l'échec :

Le poète était l'esclave de l'Empereur et comme tel il mourut; son œuvre tomba dans l'oubli parce qu'elle méritait l'oubli, et ses descendants cherchent encore, et ne trouveront pas, le mot de l'univers.

Cette pirouette finale semble relever d'une coquetterie assez superficielle; la parabole n'aurait pas grand intérêt si le fond de son message se bornait à nous dire la vanité de quérir le nom de Dieu ou le texte absolu. Il est donc préférable de voir ce commentaire désabusé du narrateur, non pas comme une interprétation de l'ensemble du récit, mais comme une pièce de plus dans son économie. On peut alors porter attention à la structure même de ce commentaire final et remarquer qu'il revient, au-delà des subtilités du jeu dialectique entre le narrateur et la tradition supposée dont relève le récit, à la dénonciation, placée dans la bouche du narrateur, du mensonge contenu dans la narration. Celle-ci semble dire : ce que je vous raconte ce

34. Freud, *La Science des rêves*, Paris, PUF, p. 273 (trad. fr. par Meyerson).

sont des fictions, autant dire des sornettes. Vous feriez mieux de ne pas me croire car je mens. Or ce « je mens » est la formule d'un paradoxe célèbre dont le schéma logique est identique à celui du paradoxe de l'ensemble de tous les ensembles. Si celui qui dit « je mens » dit la vérité, alors il ment. Mais s'il dit la vérité, on peut en conclure qu'il ment. Finir le récit par une phrase qui équivaut à la formule « je mens », c'est rester jusqu'au bout dans l'axe même de la question qui se pose à travers le texte. Car on sait l'étroite parenté qui relie les paradoxes sémantiques tels que : « Épiménide le Crétois dit que tous les Crétois sont des menteurs » ou « le narrateur d'une fiction littéraire dénonce le mensonge des fictions littéraires », et les paradoxes de la théorie des ensembles, dont on a vu le rôle qu'ils jouaient dans la description du palais. Les tentatives de solution sont d'ailleurs également apparentées. On peut éviter les paradoxes sémantiques au moyen de la distinction introduite par Tarski entre langage-objet et méta-langage, et, à partir de là, par la construction d'une échelle théoriquement infinie de méta-langages. L'équivalent de cette échelle en théorie des ensembles est ce que Russell appela « théorie des types ». De même que l'échelle des méta-langages exclut pour les propositions l'auto-référence et la référence réciproque qui se trouvent toujours à l'origine des paradoxes, la hiérarchie des types fait qu'il est sans signification de se demander si un ensemble est ou non contenu dans lui-même. Dans les deux « solutions », l'échéance de la non-clôture du système est indéfiniment repoussée. Au contraire, dans la parabole, la mise en jeu des deux versants du paradoxe passe par l'emphase sur la discordance de la non-clôture et l'insatisfaction du manque d'un<sup>35</sup>. C'est de là que dépend l'effet d'inquiétante étrangeté de cette pseudo-parabole, effet qui signe son appartenance de plein droit à la littérature fantastique. Si une parabole se définit comme un texte qui inclut le dernier mot du message qu'il transmet, « Parabole du palais » est la négation de la possibilité d'un tel texte, car ce qu'elle désigne précisément, c'est le renvoi incessant d'une parole à une autre qui doit se porter garante de sa vérité.

Université de Limoges

35. « L'un qui manque dans l'Autre » a été élevé à la catégorie de concept par Lacan. La coïncidence sur ce point avec Borges confirme le bien venu de la note des *Écrits* qui salue chez l'Argentin son œuvre « si harmonique au phylum de notre propos ». Cf. Lacan, *Écrits*, Paris, Éd. du Seuil, 1966, p. 23.

# Poétique

Borges

Mercedes Blanco, *La parabole et les paradoxes*

Laurent Thirouin, *Astérion, ou l'impatience de lire*

Martine Broda, *De l'amour d'un nom aux faux noms de l'amour*

François Rigolot, *Quel "genre" d'amour pour Louise Labé?*

Pierre Missac, *Aspects de la "Dispositio" rhétorique*

Philippe Boudon, *Vers une poïétique de l'architecture*

L. Perrone-Moisés, E.R. Monegal, *Isidoro Ducasse  
et la rhétorique espagnole*

Apocryphe

Gustave Flaubert, *Vues de Rouen*

55

Septembre 1983 / Seuil