



Babel ou la Violence du père

Éric Lysøe

► **To cite this version:**

| Éric Lysøe. Babel ou la Violence du père. Creliana, 2007, 2006 (n6), p. 37-52. <hal-00381033>

HAL Id: hal-00381033

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00381033>

Submitted on 5 May 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Babel ou la violence du Père : Bruegel, Poe, Borges

Éric Lysøe

Aux yeux du profane, l'épisode biblique de Babel procède d'une violence d'autant plus surprenante qu'elle se manifeste à deux niveaux : du point de vue de la narration et du point de vue de la diégèse. Le récit de la dispersion des peuples et de la confusion des langues vient tout d'abord conclure la première partie, essentiellement mythologique, de la Genèse, et cela sans même tenir compte de l'épilogue du déluge où l'on voit les fils de Noé commencer déjà à peupler l'ensemble de la terre. Ce coup de force narratif n'est rien cependant à côté de celui qu'opère l'ordre symbolique et qui impose l'image d'un dieu ombrageux apostrophant sa cour angélique depuis une orgueilleuse retraite céleste. Quelle est donc, au regard d'un tel maître, la faute commise par les hommes ? Délire d'*hybris* ? Peut-être. Mais ce qu'invoque plutôt le texte est une volonté d'harmonie, un désir de n'être pas dispersé et d'associer un *nom unique* à cette concentration géographique :

Et ils ont dit allons bâtissons-nous une ville et une tour et sa tête dans le ciel et faisons-nous un nom,

Sinon nous nous éparpillerons sur toute la face de la terre¹.

La punition est d'ailleurs à la mesure de cette double aspiration : plus jamais l'humanité ne sera une, plus jamais sa faculté de nommer ne sera univoque. Faisant écho aux effets de rupture narratifs et diégétiques, cette coalescence du mot et de la chose engendre une aporie

1. « *Au commencement* ». Traduction de la Genèse, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, ch. 10, v. 4.

que l'exégèse moderne a beau jeu de justifier par les dangers du totalitarisme. Sans doute, pour l'Hébreu retenu captif, parler « une langue une », proférer « des paroles unes » revient à adopter un système de pensée unique, à se ranger sous la coupe de Babylone. Comment expliquer néanmoins que la tyrannie qu'on refuse de la sorte à l'homme cesse d'être odieuse dès lors qu'elle confère au divin Père toutes les prérogatives de l'Unique² ?

L'objectif de ces lignes n'est évidemment pas d'interroger ce paradoxe d'un point de vue philoso-

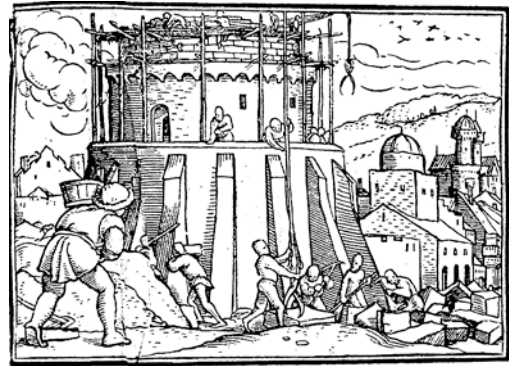
2. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la fable de Babel – qui conjoint le drame de la parole et celui de l'existence – double cet abus de pouvoir exercé sur les fils d'une seconde forme de violence, tout à la fois narrative et diégétique. L'épisode vient en effet interrompre la liste complète de la descendance de Noé, liste qui occupe tout le chapitre 10 de la Genèse. Le texte du document sacerdotal s'arrête avec la génération de Péleg, l'ancêtre d'Abram. Il ne reprendra l'énumération des aïeux du patriarche qu'après avoir laissé le Yahviste évoquer la confusion des langues et la dispersion des peuples. Ce sera alors pour établir cette seconde généalogie sur le modèle du chapitre 5, dans lequel se trouve décrite la descendance d'Adam. Et là encore, le narrateur se trouve étroitement conjoint au narré. De même que ce chapitre 5 fait état des dix premières générations d'Adam à Noé, la généalogie post-babélique compte dix générations de Sem, fils de Noé, jusqu'à Abram. Et comme si le jeu des symétries ne suffisait pas, Péleg, dont le nom signifie « dispersion », est le cinquième des ancêtres d'Abram, le dernier de la lignée à figurer dans la généalogie du chapitre 10, de sorte qu'à différents niveaux le Signe vient d'une certaine manière justifier l'*arbitraire* de l'Histoire. C'est dire à quel point la fable de Babel correspond à ce coup de force qui, en imposant la discontinuité, la différence, crée la forme.

phique, mais plutôt de tenter de décrire la manière selon laquelle trois représentants majeurs de la culture occidentale ont interrogé le mythe pour conférer un sens spécifique à cette violence impénétrable du père. *Tour à tour* – si l'on peut oser ce mauvais jeu de mots –, Bruegel, Poe et Borges inversent en effet radicalement le geste d'Œdipe pour reconnaître la toute-puissance du Temps, un Temps qui se découvre, sur le modèle même du Signe, comme l'acteur épouvantable d'une histoire définitivement humaine et, comme telle, privée d'éternité.

Bruegel ou la métaphysique du cercle

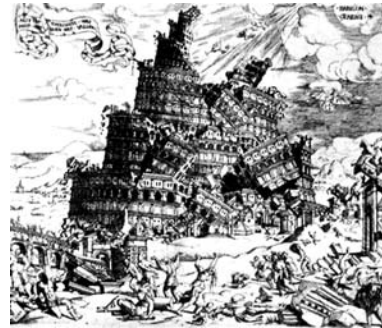
Commençons donc par Bruegel et par un examen de la grande *Tour de Babel* de 1563¹. Le premier trait qui a contribué à élever ce tableau au rang de modèle est évidemment l'assise circulaire qui rapproche la ziggourat babylonienne de cet autre géant qu'est, pour l'homme de la Renaissance, le Colisée. Bruegel se distingue par ce biais des illustrateurs du Moyen Âge qui reproduisaient naïvement des formes architecturales connues de leurs contemporains. Mais il tranche également sur bon nombre d'artistes de son siècle, dont on peut penser qu'ils se fondaient, quant à eux, moins sur des conventions que sur les traductions d'Hérodote². Certes, le Flamand n'est pas pour autant l'inventeur de la tour à base circulaire. Un tableau attribué à Patinir – et donc antérieur à 1524³ – présente déjà l'édifice sous la forme d'un empilement cylindrique. On connaît par ailleurs la gravure que réalisa Holbein en 1526 et où la tour en construction ne compte encore que trois étages, mais tous à base circulaire :

1. Voir, dans le cahier en couleurs inséré au sein du présent ouvrage, la planche IV.
2. Voir, par exemple, la célèbre gravure de Philip Galle, *The Tower of Babel*, 1569, Ottawa, National Gallery of Canada (voir planche III).
3. Jacques Vicari, *La Tour de Babel*, Paris, PUF, 2000, p. 111s.



Hans Holbein, *La Tour de Babel*, 1526, bois gravé, reproduit d'après l'édition latine *Historiarum Veteris Instrumenti*, Lyon, Trechsel, 1538

En 1547, le Flamand Cornelis Anthonisz propose une vision plus remarquable encore ; un empilement de structures circulaires s'effondre au désespoir des ouvriers :



Cornelis Anthonisz, *Toren van Babel*, gravure sur métal, 1547

Mais ce n'est rien comparé à l'illustration gravée par Bernard Salomon dans laquelle la tour mythique se déploie sur le modèle de la volute et oppose les briquetiers

à gauche aux tailleurs de pierre à droite – mise en regard fondamentale dont on saisira bientôt toute l'importance :



Bernard Salomon, *Figure del Vecchio Testamento*,
Lyon, Jean de Tournes, 1554

S'il n'invente donc pas la forme générale de la tour, Bruegel néanmoins la perfectionne en l'inscrivant dans un étonnant système de systole et de diastole. L'originalité de son interprétation, telle que la perçoivent ses premiers admirateurs, consiste tout d'abord à imaginer un système de coupe et de perspective cavalière :

Quelques-unes parmi ses œuvres les plus importantes sont aujourd'hui en possession de l'Empereur, à savoir une grande *Tour de Babel* comportant beaucoup de détails admirables et où, d'en haut, on voit même à l'intérieur¹.

Outre qu'elle place le spectateur en position de Dieu, la formule met en évidence l'organisation rayonnante, centripète de la tour. La composition révèle ainsi le principe étonnant en vertu duquel la forme hélicoïdale se

1. Karel Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Harlem, Parschier van Wesbusch, 1604, F° 233v : « Eenighe zijner besonderste werken zijn althans by den Keyser, te weten, een groot stuck, wesende enen thoren van Babel, daer veel fraey werck in comt, oock van boven in te sien » (traduction É. L.).

projette *à la fois* sur le plan vertical du tableau et sur la base horizontale du monument. Au centre géométrique de la composition, deux cavités sombres – l'une vue de face, l'autre de profil – permettent d'engendrer une spirale autour de la montagne qui sert d'assise à la tour². Déduite des supputations liées au nombre d'or, la figure ainsi obtenue parcourt toute la surface de la composition. Dans le même temps, elle épouse la ligne de base du premier étage et renvoie de ce fait au dispositif rayonnant qui structure les différents niveaux. Bref, elle permet, tout comme le texte biblique, de passer sans solution de continuité du *signifiant iconique* à la *perspective signifiée*, de l'univocité du nom à la centralité géographique.

Cette organisation générale ne fait pas que jouer avec l'appartenance de la figure aux deux plans de la mimésis et de la représentation. Elle souligne également toute l'ambiguïté du processus par une série d'inflexions symboliquement antonymes. Le tableau révèle de la sorte le caractère pour le moins composite de l'édifice. Qu'on se réfère à la traduction de Meschonnic ou plutôt, puisqu'il s'agit de Bruegel, au texte latin de la Vulgate, la Bible souligne en effet clairement les particularités de la construction babylonienne :

Faisons des briques et cuisons-les au feu et ils prirent les briques pour roche et le bitume pour mortier³.

Comme beaucoup de ses prédécesseurs toutefois, Bruegel n'imagine pas que l'orgueilleuse tour puisse être ainsi faite uniquement d'argile. C'est la pierre qui en assure la solidité. Derrière les épais murs d'enceinte néanmoins se révèle une structure interne faite de briques. Or,

2. Voir planche V.

3. Genèse, 11, 3 : « Faciamus lateres et coquamus eos igni habueruntque lateres pro saxis et bitumen pro cemento ». Le texte de Meschonnic, quoique sensiblement différent, conduit au même type de représentation : « Faisons blanchir des briques blanches et flambons à la flambée / et la brique blanche a été pour eux la roche et la boue rouge a été pour eux l'argile » (*loc. cit.*, traduction É. L.).

tout en transposant visuellement la phrase biblique selon laquelle l'argile est prise *pour* la roche, cette dualité de matériaux renvoie à un métissage *originnaire*. Données comme autant d'objets d'importation, les briques du Flamand arrivent par la mer, dans les embarcations du quart inférieur droit. Les pierres, quant à elles, sont non seulement taillées sur place, mais encore prélevées directement sur la montagne, comme en témoignent, au centre même du tableau ou encore, sur la droite de la tour, d'étranges carriers tout occupés à fendre le roc. Le monde de l'architecte coexiste ici avec celui du mineur et prolonge l'opposition, imaginée par Salomon et quelques autres, entre le four du briquetier et l'échoppe du tailleur de pierres.

La construction de l'édifice est par ce biais assujettie à tout un système d'échanges entre l'intérieur et l'extérieur. Matériau importé, la brique se trouve au centre du dispositif rayonnant, alors que le matériau local, tiré pourtant du cœur même de la terre, se trouve disposé, lui, à la périphérie. Et c'est bien l'agencement hélicoïdal qui permet d'organiser l'ensemble de cette dynamique, en faisant passer le spectateur de l'ombre la plus profonde à la lumière céleste. Il suffit en effet de suivre le tracé de la spirale pour passer de la ténébreuse galerie centrale aux nuages illuminés qui dominent la tour, dans le quart supérieur gauche du tableau, à l'opposé des bateaux et de leur cargaison de briques. Ainsi s'effectue le transfert des profondeurs de l'espace maternel, de la *materia* élémentaire, jusqu'aux subtilités de l'éther divin, jusqu'au souffle du père.

Toute la composition se trouve prise de ce fait dans une dynamique des extrêmes. La spirale peut aussi bien être interprétée comme un schème d'involution que comme un modèle d'évolution¹. Voilà pourquoi, bien sûr,

1. Son symbolisme est alors renforcé, comme l'écrit Gilbert Durand, « par des spéculations mathématiques qui en font un signe d'équilibre dans le déséquilibre, de l'ordre de l'être au sein du changement. La spirale, et spécialement la spirale

la tour de Bruegel agrège si visiblement dans la même forme spiralée les trois âges de son érection : la montagne, qui renvoie à l'époque de la création, la brique, qui pointe directement l'épisode biblique, et la pierre, dont outils et instruments de levage disent le caractère essentiellement moderne. Telle que la conçoit Bruegel, la fable de la tour narre donc avant tout la fondation du Temps. Elle trouve un prolongement naturel dans l'Histoire, jusqu'à en faire la seule justification possible de l'impénétrable violence du Père : après Babel commence effectivement l'épopée d'Abraham et de ses descendants. La leçon – que répète bien sûr le sacrifice d'Isaac – ne peut toutefois susciter une adhésion totale. Le fils récalcitrant se plaît évidemment à édifier cette cité idéale et *uchronique* qu'esquisse la forme rayonnante, au cœur de la tour. Invariablement, la spirale nous prend donc dans son double mouvement. Inscrite dans le plan du tableau, dans l'espace du signifiant, elle devient labyrinthe et pousse à la découverte du centre. Orientée vers le sommet et fondée cette fois sur le plan signifié de l'espace diégétique, elle entraîne les hommes vers les hauteurs, dans un mouvement qui, pour l'intellectuel de la Renaissance, est avant tout celui du Progrès². La double postulation du signe se découvre ainsi à l'image même de notre rapport contradictoire au Temps.

logarithmique, possède cette remarquable propriété de croître d'une manière terminale sans modifier la figure totale et d'être ainsi permanente dans sa forme "malgré la croissance asymétrique". Les spéculations arithmologiques sur le nombre d'or, chiffre de la figure logarithmique spiralée, viennent naturellement compléter la méditation mathématique du sémantisme de la spirale », *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 10^e édition, Paris, Dunod, 1984, p. 361.

2. C'est cette unique dimension qu'investit la petite Tour de Babel, peinte quelques années plus tard et dont le message semble s'être de beaucoup simplifié. C'est que nous sommes désormais dans une Flandre menacée par la toute-puissance du colonisateur espagnol...

Poe, sous les feux du Jugement dernier

C'est ce mouvement paradoxal que reprend « The Fall of the House of Usher », révélant par ce biais l'étonnante capacité du motif à se régénérer. Cette fois cependant, la référence à l'épisode biblique relevant de l'implicite, il importe, avant d'aller plus loin, de montrer en quoi l'histoire de Babel nourrit la trame du conte. Il faut le reconnaître, parmi les nombreuses références aux livres sacrés que pratique l'écrivain américain, les mentions de Babylone ne sont pas les plus fréquentes. Si rares soient-elles néanmoins, elles témoignent toutes d'un intérêt évident pour l'Antiquité et dans le même temps d'une tendance, assez banale au demeurant, consistant à associer le nom de Babel à des images apocalyptiques. Dès 1835, la seconde version de « A Decided Loss », « Loss of Breath », fait référence à un épisode du siège de Babylone avec assez de précisions¹ pour laisser croire que Poe a lu Hérodote ou, plus vraisemblablement, l'un de ses vulgarisateurs². D'un point de vue assez différent, le chapitre XXIV de *The Narrative of Arthur Gordon Pym* évoque « Les descriptions qu'établirent les voyageurs de ces régions désolées qui marquent l'emplacement des ruines de Babylone »³ avec assez de naturel pour penser que le romancier a effectivement consulté des récits d'explorateurs⁴. Et c'est alors de toute évidence pour les inscrire

1. L'Américain y évoque notamment les mutilations accomplies par Zopyre sur sa propre personne.

2. Peut-être dans la traduction d'Isaac Taylor. Sans toutefois mentionner le siège de Babylone, la première version du conte évoque un autre épisode rapporté par Hérodote : l'accession du mage Gaumata au trône de Cyrus (*Histoires*, III, 152).

3. *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, éd. par Harold Beaver, Londres, Penguin, « Penguin Classics », 1986, p. 230 : « The descriptions given by travellers of those dreary regions marking the site of degraded Babylon » (traduction É. L.).

4. Qu'il s'agisse des récits de William Heude, Robert Mignan, James Buckingham ou encore George Keppel, dont des éditions paraissent quelques années à peine avant que Poe n'entame sa carrière littéraire. Voir William Heude, *A Voyage up*

dans un contexte catastrophique, le paysage de Tsalal ne se trouvant comparé à celui de la Mésopotamie que parce qu'il vient d'être ravagé par un cataclysme.

Or cette dimension apocalyptique est pour Poe fondamentale : elle se retrouve, quoique sur un mode comique, dans « Four Beasts in One », seul texte à évoquer explicitement une « Babel of languages »⁵. On a souvent vu dans ce conte une évocation du Paris de Charles X, mis en effervescence par l'arrivée d'une girafe. S'il cadre assez bien avec le cliché de la Babel parisienne⁶, pareil portrait en charge ne doit cependant pas faire oublier que le despote imaginé par l'Américain, despote qui tient de la panthère, du lion, du singe et de l'homme, ressemble évidemment à la bête de l'Apocalypse⁷. La Babel sur laquelle il règne est un royaume de fin du monde. Et il en

the Persian Gulf, and a Journey Overland from India to England, in 1817. Containing Notices of [...] the Garden of Eden, Babylon, Bagdad... Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1819 ; James Silk Buckingham, *Travels in Mesopotamia... with Researches on the Ruins of Babylon, Ninieveh, Arbela, Ctesiphon, and Seleucia*, Londres, H. Colburn, 1827 ; George Thomas Keppel, *Personal Narrative of a Journey from India to England, by Bussorah, Bagdad, the Ruins of Babylon...*, Philadelphie, Carey, Lea & Carey, 1827 ; Robert Mignan, *Travels in Chaldea, Including a Journey from Bussorah to Bagdad, Hillah, and Babylon...*, Londres, H. Colburn and R. Bentley, 1829.

5. « Epimanes (Four Beasts in One) », *Collected Works of Edgar A. Poe*, éd. de Thomas O. Mabbott, Harvard, Belknap Press, 1978, t. II, p. 128. Tous les contes de Poe seront cités dans cette édition et traduits en note par mes soins (l'expression citée ici signifie évidemment : « Babel des langues »).

6. L'image de la Babel parisienne est aussi présente dans « The Murders in the Rue Morgue », où elle se trouve placée au cœur même de l'intrigue : on se souvient en effet que, parlant chacun une langue particulière, les témoins attribuent les cris de l'orang-outang meurtrier à un individu censé s'exprimer dans un idiome toujours différent et à chaque fois inconnu de celui qui prétend l'avoir identifié...

7. Pour plus de détails, voir Éric Lysoe, *Histoires extraordinaires, grotesques et sérieuses d'Edgar Allan Poe*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1999, p. 127-128.



John Martin, *The Fall of Babylon*, 1835,
eau-forte et mezzo-tinto, 18,8 x 29,9 cm, gravure tirée des *Illustrations from the Bible*,
Université du Kansas, Letha Churchill Walker Memorial Art Fund

va de même pour « The City in the Sea », poème dans lequel la ville engloutie possède, nous dit-on, des murailles pareilles à celles de Babylone.

Ce dernier texte présente en outre la particularité d'associer l'orgueilleuse cité orientale au déluge. On sait en effet que, pour certains¹, les hommes n'envisagèrent de construire leur gigantesque tour que pour échapper à de nouvelles inondations. Un cliché particulièrement répandu associe ainsi Babylone à la présence d'eau, quitte à en faire, comme Jean, une grande prostituée sise sur les eaux nombreuses². De sorte que, pour lutter contre son empire, la voix de Dieu comme celle des justes doit se faire pareille à celle des cataractes³. L'image renvoie curieusement à la conception même que se faisaient les Mésopotamiens de la Terre, simple écorce solide recouvrant une étendue d'eau douce, l'Apsû. C'est cette nappe phréatique gigantesque que semblent ramener à la surface les eaux du déluge ou celles encore de la fin du monde. La composition de John Martin reproduite ci-dessus illustre bien ce genre de vision. Sur les bords d'un fleuve majestueux, la population d'une fabuleuse cité voit s'élever des murailles

1. Voir Pierre Bouretz, « 22 Variations sur Babel », in Pierre Bouretz, Marc de Launay et Jean-Louis Schefer, *La Tour de Babel*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003, p. 9.

2. Il convient évidemment de citer ici la Bible dans la version du roi Jacques : « And there came one of the seven angels which had the seven vials, and talked with me, saying unto me, Come hither ; I will shew unto thee the judgment of the great whore that sitteth upon many waters » (The Revelation, 17, 1, je souligne).

3. The Revelation 1, 15 rapproche le Verbe du « son des eaux nombreuses [the sound of many waters] ; 14, 2 compare l'organe divin à la même « voix des eaux nombreuses » [the voice of many waters] ; un peu plus loin (19, 6), c'est cette fois la prière des justes qui résonne comme cette « voix des eaux nombreuses » [voice of many waters]. On notera que le motif apparaît déjà, sous les mêmes allures apocalyptiques, dans Ézéchiel, 43, 2.

d'eau, pendant que des éclairs zèbrent le ciel. Dans l'arrière-plan se dresse une ziggourat conforme aux représentations qu'en donne l'archéologie moderne. Mais on distingue à ses côtés une tour infiniment plus grande, construite sur le plan circulaire cher à Bruegel :



John Martin, *The Fall of Babylon*, détail

Poe connaissait-il cette *Fall of Babylon* de 1835 ? On ne peut l'affirmer, même si son auteur fut l'un des graveurs anglais les plus populaires aux États-Unis ; même si, surtout, trois ans après « The Fall of the House of Usher », le conteur américain publia « The Island of the Fay », *plate article* composé à partir d'une gravure inspirée, précisément, d'un original de John Martin. Une chose est sûre : l'image biblique des eaux apocalyptiques se retrouve reprise mot à mot, entre guillemets de surcroît, dans un conte que Poe fit paraître deux mois après « The Fall of the House of Usher », « The Conversation of Eiros and Charmion » :

EIROS. – Vraiment – je n'éprouve aucune stupeur – réellement aucune. L'incoercible maladie et les ténèbres effroyables m'ont quitté, et je n'entends déjà plus ce bruit insensé, précipité et horrible, pareil à la "voix des eaux nombreuses"¹.

Dans la mesure même où ce dernier texte s'achève sur une explosion finale², la référence à l'Apocalypse peut paraître bien naturelle. Elle n'en éclaire pas moins d'un jour neuf les dernières lignes de l'histoire d'Usher, dans lesquelles le narrateur se contente cette fois d'une allusion tacite à Jean et évoque, plus vaguement, la voix d'eaux innombrables, presque *millénaires* :

Le disque entier de la planète éclata sur-le-champ à mes yeux – mon cerveau vacilla quand je vis les puissants murs voler en éclats – il se fit un long et bruyant tumulte pareil à la voix des eaux innombrables – et, à mes pieds, l'étang profond et croupi se referma, morne et silencieux, sur les ruines de la "Maison Usher"³.

La présence de l'intertexte biblique n'en est qu'un signe parmi d'autres : le sinistre manoir de Roderick est un avatar de Babylone et porte en lui maints souvenirs de

1. *Collected Works*, II, p. 456 : « EIROS. – True – I feel no stupor – none at all. The wild sickness and the terrible darkness have left me, and I hear no longer that mad, rushing, horrible sound, like the "voice of many waters" » (traduction É. L.).

2. Voir *ibid.*, p. 461 : « The whole incumbent mass of ether in which we existed, burst at once into a species of intense flame, for whose surpassing brilliancy and all-fervid heat even the angels in the high Heaven of pure knowledge have no name. Thus ended all ». (« Toute la masse d'éther dans laquelle nous vivions alors éclata soudain en formant une espèce de flamme intense dont la clarté et la chaleur dévorante n'ont de nom, pas même parmi les anges, dans les hautes sphères célestes de la connaissance pure. Ainsi tout prit fin »).

3. *Ibid.*, p. 417 : « The entire orb of the satellite burst at once upon my sight – my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder – there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters – and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the "House of Usher" ».

la tour légendaire. Voilà bien ce que confirme une série de détails dont certains sont demeurés longtemps inexpliqués. L'histoire de la composition du texte est déjà de ce point de vue particulièrement éclairante. À l'origine, en effet, la demeure correspondait à l'une de ces forteresses médiévales que les Anglais nomment « tower ». Pour en dresser le plan, Poe s'était très largement inspiré d'un récit de Claren, « Das Raubschloss », récit dont une traduction anglaise avait paru en décembre 1828 dans le *Blackwood's Magazine*, sous un titre pour le moins révélateur : « The Robber's Tower ». Cette source presque inconnue et, à dire vrai, sans grand intérêt littéraire mérite qu'on s'y attarde pour mesurer à quel point la dynamique verticale – et donc la présence sous-jacente de la tour – fonde toute l'intrigue. Claren nous entraîne aux côtés d'un jeune soldat parti rendre visite à une tante et aux deux filles de celle-ci, installées toutes trois dans une confortable demeure, à proximité de l'imposante « tour du Voleur ». Chemin faisant, le voyageur apprend que l'aînée de ses cousines vient de mourir et que, durant son agonie, elle avait fait part de ses craintes d'être enterrée prématurément. Aussi a-t-on provisoirement déposé sa dépouille dans un cercueil non scellé, au pied du vieux donjon. Or il se trouve que celui-ci a été partiellement restauré. Juste au-dessus du tombeau improvisé se trouve désormais un appartement fort agréable. Le corridor qui y mène donne accès à une salle à l'épreuve du feu, fermée par une lourde porte de métal et utilisée comme chambre forte. Ému par le pittoresque des lieux, le jeune soldat demande à passer la nuit dans le donjon plutôt que dans la tranquille demeure de sa tante. Un orage l'empêchant de dormir, il met la main sur un vieil ouvrage décrivant un rituel funéraire du XII^e siècle. La cérémonie se déroule en trois temps, ponctués à chaque fois par trois coups frappés par l'officiant. Et à trois reprises, à l'instant précis où il achève de lire les passages correspondants, le héros entend trois coups frappés à la porte de fer, puis les premières notes du *Requiem* de Mozart. Convaincu qu'on rend d'ultimes honneurs à sa cousine, il quitte sa

chambre pour rejoindre la crypte. Mais c'est pour entrevoir la défunte subitement revenue à la vie. Terrifié, il retourne dans sa chambre et croise alors deux fantômes en armure qui semblent droit sortis d'un des tableaux du donjon... Dans la meilleure tradition du surnaturel expliqué, ces mystères vont bientôt se trouver éclaircis, de sorte qu'après l'avoir à plusieurs reprises frôlé, on s'écarte définitivement de l'art de Poe.

Pour autant, l'Américain ne s'est pas fait défaut de s'inspirer directement de certaines images. Le décor très caractéristique de « The Robber's Tower » va se retrouver en partie dans la Maison Usher. L'antique ruine de Clauren épouse notamment la dynamique verticale propre aux décors du roman gothique, au point qu'on pourrait assez facilement y voir un avatar moderne de la Tour de Babel :

Au sommet du sombre et hideux piton rocheux s'élevait le château délabré mais toujours imposant des ancêtres de mon défunt oncle. L'édifice avait conservé son ancien nom caractéristique de "tour du Voleur". Une grande partie de ce qui avait été autrefois une vaste construction se réduisait à présent à une masse informe de pierres qu'un lierre géant couvrait généreusement d'un luxuriant manteau de verdure, mais le donjon, une tour ronde de grande dimension, défiait encore la morsure du temps et dressait sa haute tête avec une noblesse de Titan¹.

Poe c'est vrai n'utilise pas le mot *tower* et ne recourt qu'épisodiquement aux appellations de *donjon* ou de *keep*. Démesurément élevée jusque dans ses moindres parties²,

1. *Blackwood Magazine*, décembre 1828, p. 874 : « On the summit of a dark and frowning rock, appeared the decayed but still imposing castle of my late uncle's ancestors, which retained its ancient and characteristic name of the "Robber's Tower." A large portion of this once extensive pile was now a shapeless mass of stones, over which a giant ivy mantled in green and prodigal luxuriance ; but the keep, a round tower of vast dimensions, still defied the tooth of time, and threw up its lofty head with Titan grandeur » (traduction É. L.).

2. Voir *Collected Works*, II, p. 401 : « The room in which I found myself was very large and lofty. The windows were long,

sa maison n'en produit pas moins une impression écrasante. Inspirée en droite ligne de celle de Clauren, elle offre aux personnages de se répartir selon une logique strictement ascensionnelle. Madeline se trouve en effet inhumée sous le niveau de l'étang, dans des oubliettes situées à la verticale exacte de la chambre du narrateur³, chambre que rejoint Usher à la fin de l'histoire. Et c'est à l'instant précis où la jeune femme s'inscrit de la sorte dans une relation de bas en haut qu'on découvre la ressemblance qu'elle entretient avec son frère⁴ et que Roderick justifie aussitôt en expliquant que sa sœur et lui sont jumeaux. La relation entre les deux personnages se construit donc à partir d'un jeu de miroirs organisé tout entier autour de l'axe de symétrie que forme la pièce d'eau, avatar naturel du miroir. Et le début du texte préfigure clairement ce dispositif. Le narrateur y observe en effet la façade de l'édifice, puis le reflet de celle-ci dans l'étang, ce qui a pour conséquence, dit-il, d'*approfondir* (*to deepen*) le sentiment d'angoisse suscité par la bâtisse. On comprend que la lente ascension de Madeline, à la fin de la nouvelle, s'accompagne inversement de masses de vapeur qui,

narrow, and pointed, and at so vast a distance from the black oaken floor as to be altogether inaccessible from within ». (« La chambre dans laquelle je me trouvais était très spacieuse et très haute. Les fenêtres en ogive, longues et étroites, se trouvaient à une telle distance du plancher de chêne noir qu'il semblait impossible de les atteindre de l'intérieur »).

3. Voir *ibid.*, p. 409-410 : « The vault in which we placed [Madeline's body] [...] was small, damp, and entirely without means of admission for light ; lying, at great depth, immediately beneath that portion of the building in which was my own sleeping apartment ». (« Le caveau au sein duquel nous disposâmes [le corps de Madeline] était exigu, humide et privé de toute ouverture à la lumière du jour. Il se trouvait à une grande profondeur, exactement à la verticale de cette portion du bâtiment où j'avais mes appartements »).

4. Du moins dans la version définitive du conte. Dans la première édition, la ressemblance entre le frère et la sœur se trouve commentée et expliquée dès la première apparition de Madeline.

comme produites par l'étang, viennent entourer la demeure tel un suaire¹.

Pour l'essentiel, la Maison Usher est donc bien une tour érigée sur les eaux menaçantes de l'Apsû. Qu'elle soit finalement identifiée à la grande prostituée babylonienne est donc d'autant moins un hasard que le rapprochement permet d'éclairer singulièrement ce nom étrange, Usher, qui transforme les protagonistes en autant d'huissiers. On considère généralement que l'écrivain voulait, par ce biais, rendre hommage aux enfants malheureux d'un couple d'acteurs, Luke et Ann Usher, amis de la mère de Poe. Il reste que l'auteur joue manifestement avec la signification du patronyme, notamment lorsqu'il fait dire à son narrateur qu'il se trouve introduit (*ushered*) auprès du maître des lieux². On comprend donc que les portes soient appelées à jouer un rôle prééminent. Certes, dans la mesure même où la demeure accède ici au statut de personnage, le conteur est naturellement fondé à multiplier les évocations d'éléments architecturaux les plus divers. Les fenêtres, elles aussi, sont d'une importance capitale : il suffit de songer au début du texte où elles sont, à deux reprises, comparées à des yeux sans pensées. Il n'empêche qu'on compte deux fois plus de « doors » que de « windows »³, et que les portes deviennent peu à peu omniprésentes dans la pensée d'Usher. À la fin du conte d'ailleurs, la relation verticale qui s'était instaurée entre Roderick et sa sœur se complique singulièrement. L'étang s'enrichit d'un nouvel axe de symétrie, et c'est bien une porte qui sépare désormais les images jumelles que forment les deux derniers Usher. À seule fin

1. On trouvera une analyse plus détaillée de cette organisation dans mes *Voies du silence*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 88-94.

2. Voir *Collected Works*, II, p. 401 : « The valet now threw open a door and ushered me into the presence of his master ». (« Le domestique ouvrit alors une porte et m'introduisit en présence de son maître »).

3. Un relevé informatique donne 13 *door(s)* contre 6 *window(s)*.

de souligner, dirait-on, le phénomène, Roderick opère même un déplacement assez singulier pour retenir l'attention du narrateur :

D'une position qui nous plaçait tous deux en vis-à-vis, il avait peu à peu tourné sa chaise de façon à faire face à la porte de la chambre⁴.

Or si la porte joue à ce point un rôle essentiel auprès d'un individu désigné par ailleurs comme un « huissier », c'est avant tout parce qu'elle permet de faire référence une fois de plus à Babel, dont on sait qu'elle signifie « porte de dieu » : Bab-El. Voilà sans doute pourquoi cette porte-là se trouve associée à l'idée d'étranges noces. De fait, si Poe a effectivement lu Hérodote, du moins les fragments concernant Babylone, il connaît la fonction religieuse de la tour et les mariages mystiques qui s'y accomplissent⁵. Il en transpose en tout cas le principe à ses personnages. Les singularités du développement de la famille Usher sont telles qu'elles supposent l'existence de nombreuses unions consanguines⁶. Étant les deux derniers rejetons de la dynastie, Roderick et sa sœur n'ont

4. *Collected Works*, II, p. 415 : « From a position fronting my own, he had gradually brought round his chair, so as to sit with his face to the door of the chamber » (traduction É. L.).

5. Voici plus précisément ce qu'écrit Hérodote, aux chapitres CLXXXI et CLXXXII : « On n'y voit point de statues. Personne n'y passe la nuit, à moins que ce ne soit une femme du pays, dont le dieu a fait choix, comme le disent les Chaldéens, qui sont les prêtres de ce dieu. / Ces mêmes prêtres ajoutent que le dieu vient lui-même dans la chapelle, et qu'il se repose sur le lit ».

6. Voir *Collected Works*, p. 399 : « I had learned, too, the very remarkable fact, that the stem of the Usher race, all time-honoured as it was, had put forth, at no period, any enduring branch ; in other words, that the entire family lay in the direct line of descent, and had always, with very trifling and very temporary variation, so lain ». (« J'avais également appris ce fait très remarquable que la souche des Usher, si réputée soit-elle de tout temps, n'avait en aucune époque produit la moindre branche collatérale ; qu'en d'autres termes, la famille dans son ensemble ne s'était perpétuée qu'en ligne directe, à quelques exceptions près, tout à fait insignifiantes et passagères »).

guère d'autre choix que l'inceste, ce que suggère la scène finale, lorsque Madeline, ensanglantée, s'abat sur son frère dans une sorte d'extase morbide. Que, pour laisser passer la jeune femme, la porte ait alors ouvert ses « ponderous and ebony jaws »¹ – ses « lourdes mâchoires d'ébène » – ne fait que renforcer la dimension sexuelle de la scène. Si dans cette nouvelle, les fenêtres sont des yeux, les portes, elles, sont manifestement des bouches, des gueules dévorantes².

Et comme telles, ces ouvertures béant sur l'ailleurs permettent d'interroger de façon singulière la portée structurante de la dynamique ascensionnelle. Elles ne sont Bab-El que dans la mesure où elles renvoient à un univers fondamentalement double : celui des choses et des mots. Comme la spirale de Bruegel, la verticale de Poe est l'objet de diverses *projections* qui renvoient directement au fonctionnement du Signe. Si la demeure est parcourue de haut en bas par une lézarde, c'est parce qu'elle sert de modèle au texte en fonction de la logique

1. *Ibid.*, p. 416.

2. Cette équivalence justifie bien sûr l'identification qu'opère le récit métadiégétique attribué à Louncelot Canning entre Madeline et le dragon – entre la femme et le gouffre bestial. Mais elle explique surtout le fait que les portes, aussi bien dans le récit premier que second, se manifestent essentiellement par des phénomènes sonores. L'image renvoie ainsi à celle que développe la ballade placée au centre même du récit, « The Haunted Palace ». Dans cet autre texte en abyme, Poe établit en effet de façon quasiment explicite l'association de la porte et de la bouche : « And all with pearl and ruby glowing / Was the fair palace door, / Through which came flowing, flowing, flowing / And sparkling evermore, / A troop of Echoes whose sweet duty / Was but to sing, / In voices of surpassing beauty, / The wit and wisdom of their king ». (« Et toute de rubis et perles chatoyait / La porte du palais charmant, / Par laquelle en flottant et en flottant passait / Flottant, toujours étincelants / Une troupe d'Échos dont le devoir divin / N'était jamais que de chanter / D'une voix qu'on ne vit égalée en beauté / L'esprit et la sagesse de leur souverain »). La porte est donc bien une bouche, une bouche qui rappelle celle, obsédante, de Bérénice, substitut évident du sexe féminin.

spéculaire qui conduit à placer *in fine* Roderick et Madeline de chaque côté d'une porte. Comme la maison en effet, le texte est coupé en deux par le poème du « Haunted Palace ». Il est organisé en fonction d'une symétrie qui oppose l'avant à l'après et célèbre de ce fait les désastres du temps et, simultanément, la fracture du signifiant³.

Or il se trouve que, par ce biais, le conte épouse étroitement le mythe de Babel en ce qu'il évoque aussi bien la confusion que la dispersion. Confusion tout d'abord, parce que c'est la première fois où s'introduit dans une fiction de Poe l'idée d'une signification latente, plus ou moins insaisissable et variant avec chaque lecteur, une signification conçue comme un *courant sous-jacent* venu doubler la signification première. À l'instant d'introduire la ballade du « Haunted Palace », à l'instant donc de faire se lézarder le signifiant, le narrateur présente en effet le poème central en ces termes :

Je n'ai aucun mal à me souvenir du texte d'une de ses rhapsodies. Je fus sans doute d'autant plus fortement impressionné quand il la récita que je m'imaginai percevoir, à travers son courant de signification mystérieux et sous-jacent, et ceci pour la première fois, la pleine conscience qu'avait Usher de son état et qui lui faisait sentir que sa raison sublime vacillait sur son trône⁴.

Poe renvoie ainsi explicitement aux théories qu'il a commencé à développer dans ses essais, et selon lesquelles il finira par concevoir l'œuvre comme béant sur une signification sans cesse changeante. Enfoui dans les eaux de l'Apsû, le sens du texte conduit au même renversement de perspective que l'ascension de Madeline : à la

3. Voir, pour plus de détails, *Les Voies du silence*, *op. cit.*, p. 88-94.

4. *Collected Works*, p. 406 : « The words of one of these rhapsodies I have easily remembered. I was, perhaps, the more forcibly impressed with it, as he gave it, because, in the under or mystic current of its meaning, I fancied that I perceived, and for the first time, a full consciousness on the part of Usher, of the tottering of his lofty reason upon her throne » (traduction É. L.).

verticalité de la lézarde – à l'organisation du signifiant – répond à présent l'horizontalité symbolique de l'analyse, la lente émergence de la *signifiante*.

Or ce principe de confusion, proche de la double articulation du tableau de Bruegel, conduit à une dispersion d'autant plus fascinante que, partie du mystère de la lecture, elle en vient à toucher l'histoire de l'humanité : si l'œuvre se perd en interprétations diverses, c'est parce qu'elle obéit aux lois mêmes du cosmos. « The Fall of the House of Usher » peut en effet se comprendre comme une réflexion sur l'histoire de l'univers. La fin apocalyptique invite le lecteur à observer Madeline et son frère, la demeure et son reflet, comme les fragments d'une même unité, assujettie à des lois contraires d'attraction et de répulsion. Toute l'aventure du couple incestueux vient s'inscrire ainsi dans le vaste mouvement qu'*Eureka* érige en principe de création. Notre monde procède d'une logique identique à celle de Babel. Engendrée à partir d'un atome élémentaire, la matière est soumise à un processus de division incessant, à une dispersion systématique. Mais un jour, la loi d'attraction, qui, dans le même temps, ne cesse de s'exercer, deviendra prééminente. Elle entraînera le monde entier dans un *big crunch* : c'est le processus qu'étudie *Eureka*, et celui qu'illustre l'histoire de la Maison Usher, lorsque tous les éléments finissent par se retrouver, par sombrer dans l'unité. De même que Bruegel nous invitait à reconnaître dans l'épisode de Babel l'histoire de la fondation du Temps, Poe nous conduit à voir la formation de l'univers dans son ensemble comme l'effet de la violence du père. La vie prolonge le geste de séparation qui m'isole de la mère, de la bouche-matrice ; elle combat la force d'attraction qui m'attire invariablement vers le centre. Elle inverse tout ce qui pourtant me structure autour des polarités centrifuges de Thanatos et centripètes d'Éros. Et c'est dans ce jeu contradictoire que réside le modèle de l'œuvre d'art, dans ce système de tensions incessantes que s'engendrent, en un mouvement unique, confusion et dispersion, plaisir et terreur...

Borges, ou l'univers babélien du Livre

C'est sur un déchirement identique que se fondent les quelques textes que Kafka a dédiés à l'image de la tour mythique et surtout, bien sûr, l'étonnante nouvelle que Borges a consacrée au thème, dans un recueil paru en 1941, *El jardín de senderos que se bifurcan* : « La Biblioteca de Babel ».

Prolongeant manifestement les suggestions de Poe, l'auteur argentin commence par identifier l'univers à la Bibliothèque, le monde à une collection de mots. Ainsi que le souligne l'incipit, l'univers correspond à ce que d'autres – et nous, dès cet instant – appellent la Bibliothèque :

L'univers (que d'autres appellent la Bibliothèque) se compose d'un nombre indéfini et peut-être infini de galeries hexagonales, avec en leur centre de vastes puits d'aération et bordés de balustrades très basses¹.

Comme tel, il semble tout particulièrement flatter les tendances centripètes, celles-là mêmes qui consistent à ramener l'ordre disparate à l'unité. Formé de multiples hexagones, il évoque l'image du nid d'abeilles et, de ce

1. Par la suite toutes les citations seront empruntées à cette édition et traduites par mes soins ; *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 467 : « El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas ». L'identification de la Bibliothèque au monde se trouve confirmée quelques lignes plus bas, lorsque le narrateur transpose en ces termes la fameuse pensée de Pascal sur la « Disproportion de l'homme » – pensée selon laquelle l'univers est « une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part » (Brunschwig 200, Lafuma 163, *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, « L'Intégrale », 1963, p. 526) : « La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible » (*ibid.* : « La Bibliothèque est une sphère dont le centre exact est un hexagone quelconque et la circonférence inaccessible »).

fait, nous renvoie paradoxalement au nombril du monde, l'omphalos, que la tradition grecque représente sous la forme d'un rocher sculpté en forme de ruche. C'est ainsi que la Bibliothèque matérialise l'infini à partir d'un dispositif rayonnant assez proche finalement du modèle bruegelien. Elle fait se confondre le centre et la périphérie, la partie et le tout. Et c'est pour les inscrire dans une dynamique régressive, dont l'architecture elle-même porte la trace. De fait, en dehors de la lecture et de l'errance, les activités qui donnent lieu à l'aménagement de l'espace sont le sommeil et la production d'excréments :

La distribution des galeries est invariable. Vingt larges étagères, à raison de cinq par côtés, tapissent tous les côtés moins deux [...] Chaque pan inoccupé donne sur un étroit passage qui débouche sur une autre galerie, en tout point identique à la première. À gauche et à droite du passage se trouvent deux minuscules cabinets. / L'un permet de dormir debout ; l'autre de satisfaire ses besoins fécaux...¹

Puisqu'il ne semble pas y avoir de lieux pour se nourrir, il faut supposer que les bibliothécaires se sustentent des seuls livres et, qu'au bout du compte, leurs différentes activités s'équivalent : errer, lire ou dormir, tout revient à emmagasiner des biens virtuels, des chimères qu'on restitue par voie anale après digestion...

Régressive, la dynamique unificatrice tend évidemment à l'annulation du Temps. Puisque la Bibliothèque contient tous les livres imaginables, il n'est aucune place pour le devenir :

Je ne puis combiner des caractères / *dhcmrlchtđj* / que la divine Bibliothèque n'ait prévu et qui ne renferme une acception terrible en quelqu'une de ses langues secrètes [...] Cette épître inutile et verbeuse existe déjà dans l'un des

1. *Ibid.* : « La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos [...] Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie ; otro, satisfacer las necesidades fecales »...

trente volumes des cinq étagères d'un des innombrables hexagones – et tout aussi bien sa réfutation².

On peut penser dès lors, comme le faisait le Babylonien mythique, que ce mouvement vers l'unité peut se pousser jusqu'à l'extrême, qu'il existe quelque part « un libro que sea la cifra y el compendio perfecto de todos los demás »³. Le bibliothécaire qui aurait pris connaissance d'un tel ouvrage serait nécessairement « semblable à un dieu » [*análogo a un dios*]⁴. Mais puisque le volume en question ne saurait en rien trancher sur les autres, il est probable qu'il n'ait attiré l'attention de personne. De sorte que l'éternité de la Bibliothèque se réduit à une éternité de mort. C'est dans le trépas que s'expérimente l'infini spatial et temporel de Babel :

Ma sépulture sera l'air insondable ; mon corps plongera longuement, et se corrompra et se dissoudra dans le vent engendré par la chute, qui sera infinie⁵.

On comprend qu'on cède aisément à la mélancolie. Dans cet univers-là, maladies et suicides déciment la population⁶. Et ce n'est évidemment pas un hasard si le

2. *Ibid.*, p. 474 : « No puedo combinar unos caracteres / *dhcmrlchtđj* / que la divina Biblioteca no haya previsto y que en alguna de sus lenguas secretas no encierren un terrible sentido. [...] Esta epístola inútil y palabrería ya existe en uno de los treinta volúmenes de los cinco anaqueles de uno de los incontables hexágonos – y también su refutación ».

3. *Ibid.*, p. 473 : « un livre qui est la clef et le résumé parfait de tous les autres ».

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 467 : « Mi sepultura será el aire insondable ; mi cuerpo se hundirá largamente y se corromperá y disolverá en el viento engendrado por la caída, que es infinita ».

6. Voir *ibid.*, p. 469 : « Antes, por cada tres hexágonos había un hombre. El suicidio y las enfermedades pulmonares han destruido esa proporción. Memoria de indecible melancolía : A veces he viajado muchas noches por corredores y escaleras pulidas sin hallar un solo bibliotecario ». (« Autrefois, on trouvait un homme tous les trois hexagones. Le suicide et les maladies pulmonaires ont réduit cette proportion. Souvenir d'une indicible mélancolie : il m'est arrivé de voyager des nuits

conte s'ouvre sur un exergue emprunté à *The Anatomy of Melancholy*. Il est vrai que, dans le passage pointé par Borges, Burton examine les possibilités combinatoires de l'écriture et donc les fondements même de la Bibliothèque de Babel¹. Il n'empêche qu'il s'agit là d'une des nombreuses digressions que compte le traité. Un instant suspendu, le propos général consiste bien à examiner la capacité qu'ont les œuvres de soigner certaines formes de mélancolie. Suggestion dont Borges inverse radicalement l'orientation. Sa Bibliothèque ne soigne pas. Elle engendre le mal. Au point qu'on peut se demander si « les lettres organiques » [*las letras orgánicas*], toutes « d'un noir profond » [*negrísimas*]², qui courent sur les pages des innombrables volumes ne sont pas imprimées avec de la bile noire, matière élémentaire dont les lecteurs essaieraient désespérément de se débarrasser dans ces minuscules lieux d'aisance censément destinés à la défécation. Une chose est sûre, c'est pour soigner la « dépression excessive » [*depresión excesiva*]³ qu'engendre l'ordre impénétrable de la Bibliothèque que les derniers partisans d'une secte blasphématoire se réfugient dans ces latrines pour singer l'œuvre de Dieu et combattre par le hasard la malédiction de l'unicité⁴. L'espagnol en té-

entières à travers les corridors et les escaliers polis par l'usure sans jamais rencontrer le moindre bibliothécaire »).

1. À quelques lignes du passage repris par Borges, le philosophe anglais établit, par exemple, que « ten words may be varied 40,320 several ways » (« dix mots peuvent donner lieu à 40. 320 formules différentes »).

2. *Obras completas*, I, p. 468.

3. *Ibid.*, p. 470.

4. Voir *ibid.*, p. 471 : « La secta desapareció, pero en mi niñez he visto hombres viejos que largamente se ocultaban en las letrinas, con unos discos de metal en un cubilete prohibido, y débilmente remedaban el divino desorden ». (« La secte disparut, mais j'ai vu durant mon enfance des vieillards qui, munis de disques de métal placés au fond d'un de ces cornets à dés d'usage prohibé, disparaissaient dans les latrines durant des heures et, à faible échelle, reproduisaient le désordre divin »).

moigne, il existe parfois d'étranges sympathies entre les lettres (*letras*) et les latrines (*letrinas*)...

Si de la sorte, la Bibliothèque semble procéder avant tout d'une dynamique centripète, elle n'en est pas moins assujettie à la loi de dissimilation qui s'appuie sur la combinatoire littéraire. Elle rassemble les paroles déjà proférées ou à venir en se tendant tout entière vers l'ailleurs. Sans doute, concède le narrateur, un nombre fini de signes ne peut engendrer qu'une totalité désespérément bornée. Mais il reste une hypothèse : que la Bibliothèque s'organise selon une logique périodique. Chacun des livres qu'elle contient n'est peut-être qu'un des signes qui, à un niveau supérieur, s'organisent en ensemble cohérent, en métasigne, en métalivre⁵.

Ainsi dans un jeu de miroirs éblouissant, la Tour de Babel « matérielle », constituée de ses innombrables hexagones, cède la place à un monument symbolique dans lequel s'étagent des niveaux de sens qui, par degrés successifs, nous conduisent à l'infini et, parallèlement, à la mort. De Bruegel à Borges, l'étonnant monument de la Genèse n'aura donc cessé de se développer à partir de deux dynamiques contradictoires, centrifuges et centripètes, et fondées, l'une comme l'autre, sur le développement de l'espace et la multiplication des signes, à l'instar de la double blessure infligée aux descendants de Noé : dispersion et confusion. Le mythe de Babel a bien conservé toute sa puissance. De sorte que l'aventure de la Lettre s'y trouve inscrite comme en filigrane. C'est

5. Voir *ibid.*, p. 474 : « *La biblioteca es ilimitada y periódica*. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden : el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza ». (« *La bibliothèque est illimitée et périodique*. Si un voyageur éternel en venait à la traverser en un sens quelconque, il pourrait constater au fil des siècles que les mêmes volumes se répètent dans le même désordre (lequel, à force de se répéter, constituerait un ordre : l'Ordre). Ma solitude se réjouit de cette séduisante espérance »).

du moins ce que laisse entendre la légende babylonienne qui retrace l'invention de l'écriture en s'appuyant, déjà, sur toute l'ambiguïté du Signe. Voulant édifier un temple à la déesse Inanna, Enmerkar, le roi-prêtre d'Uruk, dut mener de difficiles négociations avec le seigneur d'Arrata, afin que celui-ci consente à lui fournir les précieuses pierres dont il entendait orner le monument. Son interlocuteur demeurait sourd à toutes les propositions formulées oralement par le messenger royal. Enmerkar en vint alors à modeler de la glaise et à y imprimer un mystérieux message en caractères cunéiformes. Le seigneur d'Arrata reçut la tablette. En saisit-il immédiatement et miraculeusement la signification ? Les dieux, mettant fin à une sécheresse de plusieurs mois, l'incitèrent-ils plutôt à reconnaître les pouvoirs magiques du premier scribe et donc à être moins exigeant avec lui ? Le texte, fort lacunaire, n'est guère clair. On est fondé dès lors à préférer une troisième interprétation : Arrata, voyant la tablette, déclara « le clou est enfoncé », ce qui selon les conventions de l'époque équivalait à une reconnaissance de propriété : on plantait un clou dans un champ pour s'en assurer la jouissance. Or c'était bien l'image de clous enfoncés que suggérait l'écriture cunéiforme. Celle-ci, dès sa naissance mythique, savait donc jouer de toutes les potentialités du Signe ! Il faut dire que le roi qui l'inventa n'était pas un monarque parmi d'autres. Dans « Enmerkar », en effet, la finale « -kar » correspond à une épithète évoquant l'art cynégétique. Enmerkar, c'est en fait « NMR-le-chasseur », celui sans doute que la Genèse appelle Nemrod et en qui la tradition voit le constructeur de la Tour de Babel. La légende mésopotamienne dit d'ailleurs que les premières années de son règne s'apparentaient à un âge d'or. L'humanité qui ignorait la peur ne parlait que d'une seule voix et louait Dieu dans une seule langue. Et c'est pourquoi peut-être Enki, le divin Père, « changea la parole dans la bouche des hommes », pour en faire un

objet de confusion¹. Outre qu'elle met fin à l'âge d'or et célèbre par ce biais la naissance du Temps, cette décision sans appel eut pour effet de rendre incompréhensibles les propos tenus par Enmerkar auprès de ses voisins. Mais elle conduisit aussi le prince à modeler un peu de glaise, non pour faire de nouvelles briques, mais pour y enfoncer les premiers clous de l'écriture. C'est dire si ce qu'engendre la violence du Père, c'est ce qui fait, sans doute, notre raison de vivre : entre mots et choses, la grande épopée de la littérature.

Centre de recherche sur l'Europe littéraire / ILLE

1. Samuel Noah Kramer, « The "Babel of Tongues": A Sumerian Version », *Journal of the American Oriental Society*, vol. 88, 108-111, 1968 ; John H. Walton, « The Mesopotamian Background of the Tower of Babel Account and Its Implications », *Bulletin for Biblical Research*, 1995, n° 5, p. 155-175.



Philip Galle, *Histoire de la tour de Babel* 1558
gravure sur cuivre, 34,2 x 42,1 cm
Berlin, Kupferstichkabinett



Peter Bruegel l'Ancien, ***La Tour de Babel*** («La Grande Tour»), 1563
huile sur bois 114 x 155 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum



La spirale inscrite dans « La Grande Tour »
(voir Éric Lysøe, « Babel ou la violence du Père »)