
L'Enfer du sens : sur quelques infra-mondes de Jorge Luis Borges

The Hell of Meaning: on some Infra-Worlds of Jorge Luis Borges

Michel Viegnes



Pour citer cet article

Michel Viegnes, « L'Enfer du sens : sur quelques infra-mondes de Jorge Luis Borges », *Fabula / Les colloques*, « Les Enfers : allers et retours », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document12958.php>, article mis en ligne le 24 Novembre 2024, consulté le 09 Mai 2025

L'Enfer du sens : sur quelques infra-mondes de Jorge Luis Borges

The Hell of Meaning: on some Infra-Worlds of Jorge Luis Borges

Michel Viegnes

Dans « L'immortel », Borges met en scène un centurion romain relatant à la première personne son voyage vers une Cité à l'architecture monstrueuse, dont il parvient à s'échapper physiquement mais non mentalement, d'autant qu'il est frappé d'une malédiction, celle de l'immortalité, et se voit accompagné d'un « double » qu'il identifie à Homère. La conclusion semble néanmoins porter l'espoir d'une évasion finale, alors que dans d'autres *ficciones*, l'auteur argentin confère à la représentation infernale une dimension totalisante. On examinera ici trois espaces infernaux par ordre croissant d'amplitude, même si cet accroissement peut lui-même être dénoncé comme une illusion : la maison, la cité, l'univers. S'il emprunte à une tradition littéraire déjà ancienne le motif de la maison infernale, Borges lui réserve un traitement bien particulier, que l'on peut analyser à travers deux récits : une parodie d'intrigue policière intégrée en 1942 dans *Ficciones*, « La mort et la boussole » (*La muerte y la brújula*) et *There are more things*, une nouvelle du *Libro de arena* que Borges lui-même présente comme un pastiche de Lovecraft. Outre la cité monstrueuse de « L'immortel », cette aberration qui « compromet les astres¹ », Borges construit une contre-utopie métaphysique dans « La Loterie à Babylone » (*La lotería en Babilonia*). La tyrannie aléatoire que finit par imposer la Cité antique s'étend au-delà de toute frontière dans « La Bibliothèque de Babel » (*La biblioteca de Babel*), cette « bibliothèque » n'étant, selon l'incipit de ce texte au statut générique très ambigu, qu'un autre nom de l'univers. À travers ces quelques infra-mondes, Borges pose la question du sens, se souvenant peut-être de la « peine du dam » de la théologie catholique, qui assignait comme punition suprême aux damnés le sentiment d'une perte irrémédiable de Dieu². En substituant à la figure divine

¹ « Cette ville, pensai-je, est si horrible que sa seule existence et permanence, même au cœur d'un désert inconnu, contamine le passé et l'avenir, et de quelque façon compromet les astres [*Este Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros*] » (Borges, 2014, p. 24 = 1989, t. I, p. 538).

² « La *peine du dam* est le regret d'avoir perdu Dieu ; c'est la plus grande peine que puisse éprouver une créature raisonnable » (Gaume, 1842, p. 194). Nous citons cette référence du xix^e siècle en raison de l'influence qu'elle a pu avoir sur la conversion de certains écrivains, en particulier Verlaine.

traditionnelle le fantôme d'un Sens perdu, ces fictions métaphysiques suggèrent que l'homme ne peut ni assouvir ni oublier cette exigence inscrite au fond de lui-même.

La maison infernale

Bachelard consacre le premier chapitre de sa *Poétique de l'espace* aux représentations imaginaires de la maison, dans laquelle il voit « le premier monde de l'être humain³ ». Dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durand affirme plus spécifiquement que depuis la sédentarisation à l'époque néolithique la maison, ou l'habitat sous toutes ses formes, « constitue, entre le microcosme du corps humain et le cosmos, un microcosme secondaire⁴ ».

Le microcosme de l'espace architectural comme projection du corps : cette continuité structurelle et symbolique se vérifie dans les contextes les plus divers. On peut penser, dans le cas particulier du sanctuaire, à l'équivalence symbolique bien connue entre le Temple de Jérusalem et le corps du Christ. « Détruisez ce temple et je le relèverai en trois jours » (Jn 2, 21). L'Évangéliste précise qu'« il parlait alors du temple de son corps » : il n'y a pas de solution de continuité entre le corps mystique de la future Église et le corps charnel du crucifié⁵. Dans un contexte moderne et profane⁶, on pense au « modulator » de Le Corbusier, cette mesure tirée d'une silhouette humaine standardisée avec un bras en extension, et qui devait permettre une harmonie parfaite entre l'habitant et son « unité d'habitation ». Même dans ce contexte totalement laïc, l'espace architectural est sinon un paradis, du moins une utopie quasi parfaite, ce qu'exprime d'ailleurs ce mot-valise de Modulor, créé par l'agglutination de « module » et « or », comme dans le « nombre d'or⁷ ».

Cet aspect de projection idéale du corps, par retournement symbolique, fait de l'espace architectural une structure proprement infernale lorsque le corps de l'habitant contredit les normes du corps humain. C'est sur ce retournement

³ Bachelard, 1961, p. 35. Il propose d'ailleurs, pour étudier ce « corps d'images » essentielles qu'est la maison, une méthode à mi-chemin entre psychanalyse et phénoménologie, qu'il appelle la « topo-analyse » (p. 36).

⁴ Cité par Issacharoff, 1976, p. 73.

⁵ Le plan en croix latine de nombreuses églises met en valeur ce symbolisme, mais selon les plus anciens commentateurs c'est bien un corps, et non une croix, que représente le sanctuaire : « Honorius d'Autun, dans son *Miroir du monde*, établit les correspondances suivantes : le chœur représente la tête du Christ, la nef, le corps proprement dit, le transept les bras, et l'autel majeur, le cœur, c'est-à-dire le centre de l'être [...]. Cette assimilation du temple à un homme étendu, la tête à l'orient, n'est d'ailleurs pas particulière au christianisme. Elle sert également de point de départ à la construction du temple hindou : l'homme étendu représente alors le corps de *Purusha* ou l'Esprit universel que le rituel incorpore à l'édifice » (Hani, 1990, p. 60).

⁶ D'un point de vue étymologique, le *pro-fane* est ce qui demeure devant l'enceinte sacrée (*fanum*), à l'extérieur de celle-ci.

⁷ « Le Modulor est un outil de mesure issu de la stature humaine et de la mathématique. Un homme, le bras levé, fournit, aux points déterminants de l'occupation de l'espace — le pied, le plexus solaire, la tête, l'extrémité des doigts, le bras étant levé —, trois intervalles qui engendrent une série de Section d'Or » ; Le Corbusier, 1950, p. 5.

symbolique absolu qu'est construit le récit de *There are more things*, où le narrateur va découvrir l'intérieur d'une maison de famille qu'il a connue et aimée dans sa jeunesse, mais qui a subi une restructuration cauchemardesque, ayant été adaptée pour un être venu d'un autre univers⁸. À la fin, en outre, le narrateur évoque la présence de « quelque chose de pesant, de lent et de multiple⁹ ». qui s'approche de lui. Fin elliptique, puisque le narrateur, sans en dire plus, affirme *in fine* avoir gardé les yeux ouverts devant ce « quelque chose » indescriptible qui rappelle le « chaos rampant » de la mythologie lovecraftienne, dans cette parodie — avouée par Borges lui-même — de l'auteur du *Cauchemar d'Innsmouth* (*The Shadow over Innsmouth*) et de son univers.

Dans « La Mort et la boussole » (*La muerte y la brújula*), Borges se livre à un autre pastiche, celui d'un écrivain américain qu'il admire visiblement plus que Lovecraft, à savoir Edgar Allan Poe. L'auteur de « Double assassinat dans la rue Morgue » est crédité, à tort ou à raison¹⁰, d'avoir fondé le genre policier avec ce récit et deux autres, qu'il appelait lui-même des *tales of ratiocination*, « La Lettre volée » et « Le Mystère de Marie Roget ». Ces trois intrigues se situent en France, pays de Descartes, et mettent en scène l'une des toutes premières figures de l'enquêteur, Auguste Dupin, qui aura l'innombrable descendance littéraire que l'on sait. Dupin est un *dilettante*, vrai prodige d'observation et de déduction, capable de reconstruire les enchaînements logiques les plus abstrus à partir des indices les plus fragmentaires. Borges, lui-même très intéressé on le sait par le *cuento policial*¹¹, nomme son personnage Lönnrot¹² et le rattache à la lignée de Dupin, du moins en partie : « Lönnrot se croyait un pur raisonneur, un Auguste Dupin, mais il y avait en lui un peu de l'aventurier et même du joueur¹³ ». Le criminel qu'il pourchasse, Scharlach, le piège en utilisant ce qu'il sait être la faiblesse de son adversaire, à savoir une tendance à l'extrapolation, une obsession à chercher du sens là où il n'y a que du hasard. À partir d'une première victime totalement fortuite, un théologien juif étudiant la doctrine du *Tetragrammaton*, le nom secret de Dieu en quatre lettres dans la Kabbale, Scharlach incite Lönnrot à voir dans les deux assassinats qui suivent un plan ésotérique où chaque meurtre correspond à une lettre du nom divin. L'enquêteur s'attend donc à un quatrième meurtre, qui conclura d'après lui une série de sacrifices humains par lesquels une secte de kabbalistes espère

⁸ Pour une analyse plus détaillée de ce récit, je me permets de renvoyer à mon article : Vieignes, 2018, p. 145-158.

⁹ Borges, 1978, p. 69 [*algo opresivo y lento y plural*]

¹⁰ Hoffmann, Balzac et Mérimée peuvent aussi figurer parmi les précurseurs du genre. Sur cette question, voir Jeanneret, 2020, p. 24 sq.

¹¹ En tant que créateur (outre *La muerte y la brújula* on peut citer *Seis problemas para don Isidro Parodi*, les deux de 1942) et grand animateur avec Adolfo Bioy Casares d'une collection éditoriale respectée et très célèbre : *El Séptimo Círculo*.

¹² Allusion probable à Elias Lönnrot (1802-1884), l'érudit finnois à qui l'on doit le *Kalevala*.

¹³ Borges, 2018, p. 139.

obtenir les pouvoirs mystiques que recèle ce Nom. Par triangulation, d'après l'emplacement des trois premiers crimes, Lönnrot est ainsi attiré par Scharlach vers la souricière que constitue une étrange villa entourée d'un parc, dans la bourgade de Triste-le-Roy :

Vue de près, la propriété de Triste-le-Roy abondait en symétries inutiles et en répétitions maniaques : à une Diane glaciale dans une niche sombre correspondait une autre Diane dans une seconde niche : un balcon se reflétait dans un autre balcon ; un double perron s'ouvrait en une double balustrade. Un Hermès à deux faces projetait une ombre monstrueuse [...] Lönnrot explora la maison. Par des offices et des galeries, il sortit dans des cours semblables et à plusieurs reprises dans la même cour. Il monta par des escaliers poussiéreux à des antichambres circulaires ; il se multiplia à l'infini dans des miroirs opposés [...] Au second étage, la maison lui parut infinie et croissante : « la maison n'est pas si grande, pensa-t-il. Elle est agrandie par la pénombre, la symétrie, les miroirs, l'âge, mon dépaysement, la solitude¹⁴. »

Certains détails architecturaux sont particulièrement significatifs dans l'imaginaire borgésien, en particulier tout ce qui permet le passage d'un étage à un autre, que ce soient des escaliers ou bien une échelle, comme dans « L'immortel » ou *There are more things*¹⁵. Une fois parvenu au « mirador » qui constitue le faite de la maison, Lönnrot est capturé par Scharlach, qui lui explique comment il l'a piégé, en « ourdissant » autour du lui un labyrinthe complexe de faux indices. Lönnrot admet sa défaite mais reproche à son adversaire d'avoir élaboré un plan inutilement complexe, alors que la simplicité eût été plus parfaite :

Dans votre labyrinthe, il y a trois lignes de trop... Je connais un labyrinthe grec fait d'une ligne unique, et droite. Scharlach, quand dans un autre avatar vous me ferez la chasse [...] — La prochaine fois que je vous tuerai, répliqua Scharlach, je vous promets ce labyrinthe qui se compose d'une seule ligne droite et qui est invisible et incessant¹⁶.

« La prochaine fois que je vous tuerai » : le lecteur comprend ainsi, *in fine*, que ce labyrinthe intellectuel et la maison qui le matérialise sont réellement infinis, puisque les deux adversaires sont voués à s'affronter, toujours avec le même résultat final, dans une série perpétuelle de réincarnations. Le mélange des croyances indo-européennes et des doctrines monothéistes sémitiques, comme les anachronismes du récit et le caractère composite de son espace, où des toponymes argentins se

¹⁴ Borges, 2018, p. 149-150.

¹⁵ Les escaliers, comme l'indique l'étymologie, ne sont qu'une version statique et élaborée de l'échelle. L'une des aberrations architecturales de la cité-fantôme de « L'Immortel », dans le recueil *L'Aleph*, est justement l'irrégularité des escaliers. Dans *There are more things*, l'échelle qui permet au narrateur de découvrir des spectacles de plus en plus horribles, au fur et à mesure qu'il gravit les échelons, est une inversion sciemment opérée du symbolisme traditionnel, que l'on trouve dans l'échelle de Jacob ou de Saint Jean Climaque.

¹⁶ Borges, 2018, p. 154-155.

mêlent à d'autres typiquement français, accentuent cette sensation de labyrinthe et de capharnaüm narratifs. Le caractère volontairement hétéroclite du récit, le « salmigondis » de références dont il est composé, s'il fait partie des procédés classiques du pastiche (de l'italien *pasticcio*, « pâté, pot-pourri ») est néanmoins compensé par la dominante chromatique rouge, que l'on retrouve notamment dans l'onomastique des deux personnages principaux, Erik Lönnrot — dont le prénom même évoque Erik le Rouge — et Red Scharlach. Le sinistre édifice de *There are more things* porte également le nom de « Maison Rouge » : comme le relève Michel Pastoureau, cette couleur est la plus ambivalente des trois fondamentales, évoquant aussi bien le sang du Christ que les flammes de l'Enfer dans l'iconographie médiévale¹⁷.

La cité maudite

La Cité qui reflète le chaos, au lieu d'être une miniature du κόσμος dans son sens grec originel d'ordre harmonieux, motif central dans « L'immortel », se trouve déjà dans un texte antérieur, « La Loterie à Babylone ». Dans cette *fiction*, c'est le hasard, avec le jeu dont il est le moteur, qui actualise la présence du Chaos : « Une fois initié aux mystères de Baal, tout homme libre participait automatiquement aux tirages sacrés, qui avaient lieu toutes les soixante nuits dans les labyrinthes du dieu¹⁸. » En fait, c'est à la suite d'émeutes sanglantes que le peuple de Babylone plébiscite la Compagnie des jeux, afin qu'elle règle leur vie au nom de l'arbitraire. Cette volonté populaire délirante « amena la Compagnie à accepter le pouvoir absolu », note ironiquement le narrateur de Borges, ce qui permet de voir dans cette *fiction* une parabole sur le totalitarisme, autre avatar moderne et « terrestre » de l'Enfer¹⁹. La Babylone imaginaire, après l'investiture de la Compagnie, devient une contre-utopie où se donne carrière la dictature la plus perverse, fondée sur l'arbitraire le plus absolu, d'un pouvoir insaisissable et invisible :

Les individus de la compagnie étaient — et sont toujours — omnipotents et rusés... Leurs démarches, leurs manœuvres étaient secrètes. Pour découvrir les espérances et les terreurs intimes de chaque individu, ils avaient des astrologues et des espions. Il y avait certains lions de pierre, une latrine sacrée nommée Qaphqa et des fissures dans un aqueduc poussiéreux qui, d'après l'opinion générale, menaient à la Compagnie. Des personnes malveillantes ou bienveillantes

¹⁷ Pastoureau, 2016.

¹⁸ *Ya iniciado en los misterios de Bel, todo hombre libre automáticamente participaba en los suertes sagrados, que se efectuaban en los laberintos del dios* (Borges, 1989, p. 458).

¹⁹ *[El pueblo] logro que la Compañía aceptara la suma del poder publico* (Borges, 1989, p. 458). Dans le *Prologo de Ficciones*, Borges range « La Loterie à Babylone » parmi les récits fantastiques, tout en concédant qu'elle n'est pas « totalement innocente de symbolisme » (Borges, 2018, p. 13).

déposaient des informations à ces endroits. Un fichier alphabétique collectait ces renseignements dont la véracité était variable²⁰.

Description typique d'une dictature fondée sur l'espionnage, le secret, la délation, mais aussi l'administration la plus absurde : on remarque le clin d'œil sardonique au lecteur dans le nom de la « latrine sacrée ». Autre allusion très claire à l'histoire politique, la formule de l'« ordre nouveau » et son vocabulaire justificatif qui renvoient aussi bien à la dialectique marxiste qu'au discours fasciste : « Quelques obstinés ne comprirent pas — ou firent semblant de ne pas comprendre — qu'il s'agissait d'un ordre nouveau, d'une étape historique nécessaire²¹. »

Chaosmos

La Babylone de Borges, qui n'a aucun rapport avec la cité-État historique, est donc à divers degrés l'allégorie d'une contre-utopie totalitaire et d'un monde infernal et dément, un « chaosmos », pour reprendre le terme créé par James Joyce. Du reste, telle est bien l'ambition affichée de ses maîtres, qui est de pratiquer « une infusion périodique du Chaos dans le cosmos²² ». De Babylone à Babel, les mêmes connotations s'affirment. On se souvient de l'*incipit* de « La Bibliothèque de Babel » :

L'univers (que d'autres appellent la Bibliothèque) se compose d'un nombre indéfini, et peut-être infini, de galeries hexagonales, avec au centre de vastes puits d'aération bordés par des balustrades basses. De chacun de ces hexagones on aperçoit les étages inférieurs et supérieurs, interminablement. La distribution des galeries est invariable. Vingt longues étagères, à raison de cinq par côté, couvrent tous les murs moins deux ; leur hauteur, qui est celle des étages eux-mêmes, ne dépasse guère la taille d'un bibliothécaire normalement constitué. Chacun des pans libres donne sur un couloir étroit, lequel débouche sur une autre galerie, identique à la première et à toutes²³.

²⁰ *Los individuales de la Compañía eran (y son) todopoderosos y astutos... Sus pasos, sus manejos eran secretos. Para indicar las íntimas esperanzas y por íntimos terrores de cada cual, disponían de astrólogos y de espías. Habla ciertos leones de piedra, habla una letrina sagrada llamada Qaphqa, habla unas grietas en un polvoriento acueducto que, según opinión general, daban a la Compañía; las personas malignas o benévolas depositaban delaciones en esos sitios. Un archivo alfabético recogía esas noticias de variable veracidad* (Borges, 1989, p. 458-459).

²¹ Borges, 2018, p. 64 [*Algunos obstinados no comprendieron (o simulaban no comprender) que se trataba de un orden nuevo, de una etapa histórica necesaria...* (Borges, 1989, p. 457)].

²² Borges, 2018, p. 67 [*una periódica infusión del caos en el cosmos* (Borges, 1989, p. 459)].

²³ Borges, 2018, p. 79 [*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. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas* (Borges, 1989, p. 414-415)].

Ce qui frappe à la première lecture, c'est l'invariance, la répétition à l'infini d'une même structure fondamentale. Si l'on peut citer ici Stephen King, sans bien sûr le mettre sur le même plan que Borges, l'un de ses personnages les plus démoniaques affirme à plusieurs reprises, comme sa devise personnelle : « l'enfer, c'est la répétition²⁴ ». Il y a de fait dans la répétition pure, que Deleuze définit comme une « différence vide de concept », quelque chose qui finit par susciter vertige et horreur²⁵. Les habitants de ce triste univers tentent de trouver dans les livres une variation signifiante, mais ils retombent parfois sur le même schéma : « L'un des livres comprenait les seules lettres MCV perversement répétées de la première à la dernière ligne²⁶ ».

L'autre détail frappant de cette bibliothèque cosmique est sa structure hexagonale. Or celle-ci rappelle plusieurs formations que l'on rencontre dans la nature. La ruche, notamment : les alvéoles construites par les abeilles, ainsi que les ommatidies qui composent leurs yeux à facettes, sont des hexagones parfaitement réguliers²⁷. Outre la connotation contre-utopique qui s'attache aux sociétés d'insectes comme celles des abeilles ou des fourmis, images de sociétés humaines où l'individu est totalement submergé dans le collectif, cette structure alvéolaire en hexagone suggère que la bibliothèque n'est pas une construction mais plutôt un fait de nature, indépendant de l'homme et existant de toute éternité. Une éternité, ou plutôt une perpétuité, dans laquelle l'esprit humain est totalement emprisonné. On se rappelle que le seul syntagme sensé que le narrateur ait trouvé dans la masse innombrable de livres qu'il a consultés au cours de sa vie, est la formule « Ô temps tes pyramides²⁸ », laquelle renvoie de manière ambiguë à des tombeaux royaux censés défier le temps mais qui sont devenus les meilleurs symboles de son illimitation stérile et mortifère. La pyramide est aussi, en mode tridimensionnel, une figure géométrique des plus classiques, comme l'hexagone : façon peut-être de

²⁴ Cet aphorisme est proféré par le sorcier André Linoge dans *La Tempête du siècle*, un scénario original que King produisit pour un téléfilm : « Je t'attendrai en enfer, Robbie, et quand tu arriveras je serai là, avec une cuillère. Et je m'en servirai pour te cueillir les yeux. Je vais manger tes yeux, Robbie, les manger et les remanger sans fin, car l'Enfer, c'est la répétition » (King, 1999, acte VI, sc. 188). On remarque l'allusion à la figure du *Sandmann* dans le conte éponyme d'E.T.A. Hoffmann, qui est censé arracher les yeux des enfants refusant de dormir, pour les donner en pâture à ses propres enfants. À noter également que le patronyme Linoge est l'anagramme de *Legion*, le nom que se donne le démon qui a pris possession d'un homme dans l'Évangile (Mc 5, 9).

²⁵ D'autant plus que ce « même » ne peut s'appréhender que par son contraire, la différence, dans un jeu mental vertigineux : « La répétition (mais justement on ne peut pas encore parler de répétition) ne change rien dans l'objet, dans l'état de choses AB. En revanche, un changement se produit dans l'esprit qui contemple : une différence, quelque chose de nouveau dans l'esprit. Lorsque A paraît, je m'attends maintenant à l'apparition de B. Est-ce là le pour-soi de la répétition, comme une subjectivité originaire qui doit entrer nécessairement dans sa constitution ? Le paradoxe de la répétition n'est-il pas qu'on ne puisse parler de répétition que par la différence ou le changement qu'elle introduit dans l'esprit qui la contemple ? » (Deleuze, 2013, p. 96).

²⁶ Borges, 2018, p. 82 [*Uno, que mi padre vio en un hexágono del circuito quince noventa y cuatro, constaba de las letras MCV perversamente repetidas desde el renglón primero hasta el último* (Borges, 1989, p. 416)].

²⁷ On pourrait encore citer d'autres exemples, comme les fentes de dessiccation que l'on observe dans l'argile ou dans certaines coulées de lave refroidies : l'hexagone est un polygone régulier dont les propriétés géométriques font qu'on le retrouve dans beaucoup de structures naturelles.

²⁸ Borges, 2018, p. 82 [*Oh tiempo tus piramides* (Borges, 1989, p. 418)].

retourner ironiquement la connotation idéaliste de la géométrie dans la pensée platonicienne. « Nul n'entre ici s'il n'est géomètre » : cette formule censément inscrite sur le porche d'entrée de l'Académie²⁹ prendrait une résonance tragique dans l'univers-bibliothèque. Ses habitants n'y sont jamais *entrés*, et la géométrie de ses structures évoque un *toujours-déjà-là* du chaosmos qu'il représente.

On peut bien sûr s'interroger sur le choix du nom de cette bibliothèque. Le nom Babel, dans la Genèse, est l'équivalent hébreu de « Babylone ». Le nom de la ville mésopotamienne est lui-même une version hellénisée de l'akkadien, *bāb-ili(m)*, signifiant « Porte [*bābu(m)*] du Dieu [*ili(m)*] », qui se trouve également dans les textes sous la forme *bāb-ilāni*, « Porte des Dieux³⁰ ». On a là peut-être un autre exemple de renversement symbolique : cette « Porte du dieu » ou des dieux, devient une « Porte de l'enfer ». Ce seuil infernal, que l'on trouve frappé dans *La Divine Comédie* d'une fameuse inscription : *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate* (*Inferno*, III, v. 9) a marqué l'imaginaire occidental, comme on le voit à travers l'œuvre éponyme de Rodin et indirectement au cœur du *Waste Land* de T.S. Eliot³¹.

Dans l'Apocalypse, Babylone représente une civilisation apostate, qui se livre à la Grande Prostituée et à la Bête. Du point de vue judéo-chrétien, la ville mésopotamienne représente donc la séparation d'avec Dieu : c'est le sens à la fois moral, allégorique et anagogique que la tradition herméneutique donne au Psaume 137 qui mentionne, au sens littéral, le malheur et la nostalgie des Juifs exilés à Babylone : « Près des fleuves de Babylone, nous nous asseyions en pleurant, et en nous remémorant Sion (Jérusalem) ».

Sous ses deux formes, Babylone et Babel, le nom de la Cité antique apparaît à plusieurs reprises dans la Bible, mais surtout au début et à la fin, dans le premier livre de l'Ancien Testament et dans le dernier du Nouveau. Dans la Genèse, le mythe de la Tour de Babel exprime symboliquement un nouveau rejet du paradis, avec la confusion des langues, qui marque la perte du dernier vestige de la *lingua adamica*³². On voit clairement le lien avec la confusion des lettres dans les livres de la Bibliothèque-Univers, d'autant plus que les kabbalistes, comme le sait pertinemment Borges³³, étaient persuadés que l'univers résultait de la combinaison

²⁹ En fait, cette formule (Ἀγεωμέτητος μηδεὶς εἰσίτω) n'est mentionnée que dans des sources datant d'un millénaire après Platon et elle est probablement apocryphe, ce qui n'empêche nullement qu'elle reflète adéquatement la place éminente de la géométrie dans l'épistémologie platonicienne, comme le prouve entre autres le passage fameux du *Ménon* sur l'esclave qui peut retrouver, moyennant la maïeutique appropriée, le théorème de Pythagore (*Ménon* 81a-86c).

³⁰ Ce nom akkadien est à l'origine de l'hébreu *Babel* ou de l'arabe *Babil* qui désignent la cité dans ces autres langues sémitique, le mot *Bab* désignant d'ailleurs toujours la « porte » en arabe. Une autre hypothèse est qu'il s'agirait d'une racine sumérienne signifiant « bosquet » qui aurait été mésinterprétée en raison de sa proximité phonétique. Il apparaît dans d'anciens textes en écriture cunéiforme sous la graphie *Kà.Dingir*, qui a le même sens, *Kà* signifiant « porte » et *Dingir* « dieu(x) ».

³¹ Dont le passage commençant par *Unreal City*... est sous-tendu par l'intertexte dantesque.

³² *Même si, d'après l'Adam que rencontre au paradis le narrateur de La Divine Comédie, cette langue parfaite s'était déjà perdue après l'expulsion du premier couple de l'Éden (Paradiso XXVI, v. 124-138).*

des lettres de l'alphabet hébraïque. Le *Sefer-Yetsirah* proclame notamment que le monde a été créé grâce à d'innombrables combinaisons des vingt-deux lettres de l'alphabet hébraïque. C'est ce qui explique le « deuxième axiome » mentionné par le narrateur borgésien, à savoir que : « Le nombre des symboles orthographiques est vingt-cinq³⁴ ». Mais cet axiome fait l'objet d'une soi-disant « Note de l'éditeur » précisant que « Le manuscrit original du présent texte ne contient ni chiffres ni majuscules. La ponctuation a été limitée à la virgule et au point. Ces deux signes, l'espace et les vingt-deux lettres de l'alphabet sont les vingt-cinq symboles suffisants énumérés par l'inconnu³⁵ ».

En mode « laïc » ou agnostique, Borges réutilise cet ancien symbolisme biblique pour exprimer une nostalgie du sens. C'est peut-être la seule condition infernale — non dénuée pourtant de jouissance perverse — que l'homme du xx^e siècle puisse se représenter. Dans l'une de ses conférences sur Dostoïevski, dans les années trente, Gide caractérisait ainsi la théologie personnelle de l'auteur de *Crime et châtiment* :

Dostoïevski fait habiter le diable non dans la région basse de l'homme — encore que l'homme entier puisse devenir son gîte et sa proie — mais dans la région la plus haute, la région intellectuelle, celle du cerveau. Les grandes tentations que le Malin nous présente sont, selon Dostoïevski, des tentations intellectuelles, des questions³⁶.

On trouve chez Borges, en mode moins religieux que philosophique, une intuition analogue : l'enfer n'est pas un lieu de souffrances *a priori* physiques ni affectives. La condition infernale consiste plutôt en souffrances intellectuelles, en une torture de l'esprit qui se prolonge néanmoins dans l'émotion et la sensation, telle cette nausée qui monte lentement à la lecture de certains textes de celui en qui Roger Caillois voyait « l'inventeur du conte métaphysique ».

³³ La nouvelle de *Ficciones* précédemment citée, *La muerte y la brújula*, est construite sur une fausse interprétation des crimes à partir d'une interprétation tirée de la mystique juive.

³⁴ Borges, 2018, p. 82 [*El número de símbolos ortográficos es veinticinco* (Borges, 1989, p. 418)].

³⁵ Borges, 2018, p. 82.

³⁶ Gide, (1923) 1951, p. 184.

BIBLIOGRAPHIE

- Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1961.
- Borges Jose Luis, *L'Aleph* (1967), trad. Roger Caillois, Paris, Gallimard, 2014.
- Borges Jose Luis, *Fictions*, trad. Roger Caillois, Nestor Ibarra et Paul Verdevoye, rév. Jean-Pierre Bernès, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2018.
- Borges Jose Luis, *Le Livre de sable*, trad. Françoise Rosset, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978.
- Borges Jose Luis, *Obras completas*, Barcelone, Emecé, 1989.
- Deleuze Gilles, *Différence et répétition* (1968), Paris, PUF, 2013.
- Gaume Jean-Joseph, *Abrégé du catéchisme de persévérance*, Paris, Gaume Frères, 1842.
- Hani Jean, *Le Symbolisme du temple chrétien* (1962), Paris, Trédaniel, 1990.
- Gide André, *Dostoïevsky* (1923), Paris, Plon, 1951.
- Issacharoff Michael, *L'Espace et la nouvelle*, Paris, Corti, 1976.
- Jeanneret Sylvie, Traglia Lora et Viegnes Michel, *Les Lieux du polar. Entre cultures nationales et mondialisation*, Neuchâtel, Livreo-Alphil, 2020.
- King Stephen, *La Tempête du siècle*, trad. William O. Desmond, Paris, Albin Michel, 1999.
- Le Corbusier (Jeanneret-Gris Charles-Édouard, dit), *Le Modulor*, Boulogne, L'Architecture d'aujourd'hui, 1950.
- Pastoureau Michel, *Rouge. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2016.
- Viegnes Michel, « *Home, dark home. Décors aporétiques chez Borges et Mandiargues* », *Colloquium Helveticum*, n° 47, 2018, p. 145-157.

PLAN

- [La maison infernale](#)
- [La cité maudite](#)
- [Chaosmos](#)

AUTEUR

Michel Viegnes

[Voir ses autres contributions](#)

michel.viegnes@unifr.ch, Université de Fribourg