



Babel ou le meilleur des mondes totalitaires

Crystel Pinçonat

► **To cite this version:**

Crystel Pinçonat. Babel ou le meilleur des mondes totalitaires. Sylvie Parizet. Le Défi de Babel, un mythe littéraire pour le XXI^e siècle, Éditions Desjonquères, 2001. hal-01303107

HAL Id: hal-01303107

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01303107>

Submitted on 15 Apr 2016

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 le meilleur des mondes totalitaires

L'Antiquité a toujours fasciné la science-fiction, aussi n'y a-t-il rien de paradoxal à s'attacher à la résurgence d'un mythe biblique au sein de ce genre. Il va sans dire cependant que lorsque la science-fiction s'empare du mythe babélien, elle se l'approprie, le modifie. Si la puissance du souvenir biblique demeure, la cohésion qui caractérisait le récit de la Genèse s'effrite. Toutes sortes de réécritures deviennent possibles. Parmi elles, on peut repérer deux principales stratégies. Certains romans de science-fiction reprennent en ne les transformant que très peu quelques composantes majeures du mythe (on pense en particulier à des textes tels que *Les Langages de Pao* de Jack Vance [1958] ou encore à *La Tour de verre* de Robert Silverberg [1970]). D'autres, en revanche, tout en affichant la reprise du *topos* à travers leur titre, le retravaillent profondément. C'est à ces derniers romans que l'on s'intéressera ici et, en particulier, à *Babel 17* de l'écrivain afro-américain Samuel Delany (1966), *Babel* du Roumain Vladimir Colin (1978) et enfin, texte quelque peu atypique dans ce corpus, comme je m'en expliquerai plus loin : *Dreaming of Babylon* (traduit sous le titre *Un Privé à Babylone*), roman de Richard Brautigan paru en 1977.

Ce regroupement présente un double intérêt. D'une part, il permet de confronter des réécritures radicalement différentes du mythe. D'autre part, il met en évidence le fait que pour la science-fiction, genre grand consommateur d'images à forte charge fantasmagique, Babel, «symbole refroidi, [qui] pour la plupart d'entre nous n'existe plus que parmi les sédiments profonds de notre imaginaire, entassements de débris, de schèmes stéréotypés et stériles»¹ tient lieu pour ce genre — plus encore que pour tout autre peut-être — «de *locus communis*, point de référence de l'argumentation et de la description»². La science-fiction agissant, de plus, «comme révélateur de fantasmes» et

¹ Paul Zumthor, *Babel ou l'inachèvement*, Seuil, 1997, p. 20.

² *Ibid.*

procédant par «effet de grossissement»³, elle constitue un terrain privilégié pour analyser ce phénomène dans ses dérivés modernes, para- voire métalittéraires.

Le motif de Babel semble comme aimer la mythologie moderne qu'est la science-fiction. De fait, ses thèmes de prédilection s'y trouvent condensés : la ville bien sûr, dans ses structures les plus délirantes, ses significations les plus extrémistes ; un destin aux couleurs d'apocalypse hanté par des visions de ruines et de mort (univers propre aux romans-catastrophes) ; ainsi que les thèmes de l'exclusion et de la progression des marginalités, thèmes qui ont pour contrepartie le développement d'une puissance hégémonique qui cherche à tout contrôler. Ces diverses composantes ont tendance à converger vers une même représentation de l'homme : un objet manipulé par le «système».

Si l'on retrouve la plupart de ces éléments dans les trois romans que l'on se propose d'analyser ici, la reprise du mythe de Babel y entraîne, paradoxalement, une modification de certains traits types de la science-fiction. Contrairement à ce qu'avance Louis-Vincent Thomas dans *Civilisation et divagations : mort, fantasmes, science-fiction*, le «processus de chosification» dont l'homme est victime n'y devient nullement un «processus de mort»⁴. De plus, contre toute attente, l'univers représenté n'est pas celui de la ville future décrite par Daniel Phi :

De cette complexité délirante naît une sorte de vertige, «l'hybris» qui frappe cette ville croissante est comme le ver qui ronge le fruit. Elle contient sa propre destruction dans sa démesure. Cette nouvelle Tour de Babel éclatera comme un fruit trop mûr.⁵

On s'intéressera donc aux distorsions que subit le mythe dans ces trois romans de science-fiction, distorsions peut-être déjà programmées par la nature même du récit originel. Comme l'écrit en effet Zumthor : «mieux que la légende d'Eden, chargée de détails concrets et d'attaches mythologiques, l'histoire de Babel se ramène sans effort à un jeu presque abstrait de thèmes épurés»⁶. Le très bref récit biblique étant

³ Louis-Vincent Thomas, *Civilisation et divagations : mort, fantasmes, science-fiction*, "Petite bibliothèque Payot", 1979, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 220.

⁵ Daniel Phi, "Les villes du futur", *Horizons du fantastique*, n° 25, 1973, p. 5.

⁶ *Op. cit.*, p. 66.

effectivement caractérisé par trois champs sémantiques fixes (celui de la langue, de l'espace et de la construction⁷), cette structure en faisceau confère au mythe une très grande plasticité, source d'une multitude d'actualisations possibles.

Le défi consiste dès lors à étudier ensemble des romans qui semblent, chacun, privilégier l'un des aspects du mythe. Vladimir Colin dans *Babel* s'attache à sa dimension spatiale, ainsi qu'à sa puissance de dépaysement. Delany, quant à lui, jouant plutôt dans *Babel 17* sur l'aspect langagier du mythe, «intellectualis[e le] roman d'aventures»⁸ en inventant un *space-opera* linguistique. Brautigan, enfin, s'amuse à construire un roman à double-fond, comme stratifié, qui reprend de façon ludique les stéréotypes les plus éculés du polar et de la science-fiction. L'article intitulé "Fuite de l'externe, images de la destruction du monde interne"⁹, dans lequel Marcel Thaon propose une lecture évolutive de la science-fiction, fournit une hypothèse intéressante pour aborder un tel corpus. Même si la notion d'évolution est toujours délicate à employer dans le domaine littéraire, fondamentalement discontinu, on peut s'entendre pour dire qu'initialement la science-fiction s'est développée à partir de «récits extravertis», fascinés par l'univers des étoiles et des galaxies. Cette première phase s'est ensuite peu à peu modifiée pour faire place à des intrigues qui s'intéressaient à l'homme, son psychisme et ses paysages intérieurs. Le mythe de Babel, traité par la science-fiction, constitue un motif privilégié pour mettre en évidence ce processus de transformation. Dans les trois romans du corpus, on assiste en effet à la progressive disparition de tout investissement objectal au profit d'un repli sur le monde interne du sujet et de ses fantasmes.

«A un genre romanesque plastique, période historique plastique»¹⁰. Malgré cette formule percutante, *Babel* de Vladimir Colin est le seul roman qui réanime le rêve

⁷ Cf. Hubert Bost, *Babel — Du Texte au symbole*, Labor et Fides, 1985, p. 14.

⁸ Stéphane Spriel et Boris Vian, "Un nouveau genre littéraire la science fiction", *Les Temps modernes*, n° 72, oct. 1951, p. 618-627, p. 625.

⁹ Cf. Marcel Thaon, "Fuite dans l'interne, images de la destruction interne", *Images de l'ailleurs - Espace intérieur*, Actes du premier colloque international de SF de Nice (avril 1983) publiés par Jean Emelina et Denise Terrel, *Métaphores*, n° 9-10, p. 61-73

¹⁰ Claude Aziza, "L'Antiquité dans la science-fiction : une histoire fantasmagorique (1)", *Images de l'ailleurs — Espace intérieur*, op. cit., p. 29-33, p. 33.

babélien. Babylone y est mise en scène sous la forme d'une cité antique. La déambulation urbaine des personnages y donne lieu à des segments descriptifs qui déploient de vastes tableaux, dignes de superproductions hollywoodiennes. Babylone, la grande ville sur l'Euphrate, s'y exhibe dans toute sa dimension de rêve exotique. On y retrouve certains traits si prégnants qu'ils sont également présents, par exemple, dans la bande dessinée intitulée *La Tour de Babel* dans la série *Les Aventures d'Alix*¹¹ : «amplification du décor et prolifération des acteurs», multiplication des éléments pittoresques, «effet de foisonnement et de luxuriance», «étalage des signes de la démesure»¹². En un mot, tous les ingrédients propres à l'image traditionnelle de la ville grouillante et labyrinthique dominée par le gigantisme de la tour y sont repris :

— Sans doute es-tu entré par la porte d'Ishtar, opina gravement Nabu-ballit, et tu te trouves sur la route des processions [...]. Devant toi, étranger, voici le temple à tête haute Esagila, près duquel tu vois le temple-montagne Ekur et le temple fondement du ciel et de la terre, Etemenanki, avec ses sept étages qui, regarde-les bien attentivement, sont merveilleusement peints, en blanc, noir et rouge, puis blanc, rouge-orange, argent et or au sommet, où l'on garde le lit du dieu, aux riches couvertures, et sa table d'or. Au-delà d'Esagila coule l'Euphrate. Remplis tes yeux, étranger, et prends garde, car personne n'a nulle part de plus grands temples en l'honneur des dieux.¹³

Même si d'assez nombreux passages descriptifs ponctuent le roman de Vladimir Colin, leur principal intérêt tient au caractère instable de la scène babélienne qu'ils dépeignent :

La fontaine avait disparu. [...] Le vent apportait des nuages de poussière, le pavage s'en allait en même temps que la fontaine, et sur la terre battue de la nouvelle place fourmillaient des hommes vêtus de tuniques à manches courtes [...]. La plupart portaient une barbe soignée et des cheveux longs dépassant de leur turban de diverses couleurs, et presque tous tenaient des bâtons dont les manches étaient sculptés de tête de béliers, de faucons, de fleurs. Tournant la tête, il constata que le palais de Scat Mor s'était évanoui lui aussi, avec ses marches noires sur lesquelles, un instant auparavant, Or-alda et Idomar étaient en conversation. Il avait été remplacé par un mur passé à la chaux, qui n'en finissait plus.¹⁴

¹¹ Jacques Martin, *La Tour de Babel, Les Aventures d'Alix*, Casterman, 1981.

¹² Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 111-112.

¹³ Vladimir Colin, *Babel*, Vladimir Colin, 1978 ; pour la traduction française d'Andrée Fleury avec la collaboration de Daniel Walther et le texte de référence : Nouvelles Editions Opta, 1982, p. 110.

¹⁴ *Ibid.*, p. 108.

Du fait de la multiplication de ces effets de «*fading*», la réalité du décor se défait, et Babel, la planète interdite, se révèle être un pur piège optique. Le champ lexical du simulacre, tout d'abord disséminé par le biais d'expressions telles que «comme sur l'écran circulaire d'un immense cosmoviseur dérégulé, l'image s'écoul[ait] sans cesse»¹⁵, trouve ultimement son explication.

— Tout est suggéré [...] on nous a implanté «les rôles» qui allaient devenir nos vies sur l'imaginaire planète Babel. Je n'ai pas essayé de connaître le nom des scénaristes, des metteurs en scène et des scénographes auxquels a été confiée la composition des psychodrames [...] mais sachez que tous les événements que nous avons traversés ont été prévus par eux dans le moindre détail. Comme c'est le cas pour les acteurs, la seule chose qui nous appartenait c'était d'entrer dans la peau du personnage, et l'interprétation devait être d'autant plus convaincante que le scénario avait été conçu en fonction de nos biographies, de leurs épisodes les plus douloureux, tout spécialement choisis pour que notre participation soit totale, pour que nous nous donnions corps et âme à des rôles qui, pour nous, n'en étaient pas, puisqu'ils paraissaient à nos yeux d'authentiques tranches de vie.

— Et tout cela pour la satisfaction d'un unique spectateur, murmura Ralt.

— D'un spectateur en contact psychique avec les acteurs, car ce qui intéressait Scat Mor, ce n'étaient ni les paroles qu'ils prononçaient, ni leur façon de jouer [...], mais le jeu intérieur des protagonistes qui lui permettait de savourer leur anxiété et leurs espoirs, leur incertitude et leur déchirement. Le scénario avait été conçu de façon à créer des alternances de situations, et ainsi chacun de nous devait nécessairement lui fournir des sensations portées à leur paroxysme.¹⁶

Babel n'est donc rien d'autre qu'un immense pénitencier dont le maître-geôlier, nouvelle figure vampirique, organise savamment la torture psychologique de ses captifs. Réminiscence du texte de Kafka *Devant la loi* ? Chaque personnage tombe dans un piège, à lui seul destiné. De ce fait si, conformément aux lois du genre, le désir du sujet est «mis en prison dans l'objet technologique»¹⁷, cet objet prend ici la forme inattendue — parce qu'urbaine et archaïque — de Babylone, espace projectionnel où «toute la subjectivité du sujet revient du dehors»¹⁸. Dans la ville-labyrinthe se terre en effet le souvenir, pour mieux y être rejoué sur un mode hyperbolique. Au sein d'un monde devenu spectacle, le personnage devient la victime d'un gigantesque trompe-l'œil.

En mettant en scène cette vaste entreprise de manipulation, Vladimir Colin réactualise la dimension de rêve à la fois démiurgique et diabolique du mythe babélien.

¹⁵ *Ibid.*, p. 72.

¹⁶ *Ibid.*, p. 210-211.

¹⁷ Marcel Thaon, art. cité, p. 64.

¹⁸ *Ibid.*, p. 65.

Conformément au récit biblique, Babylone demeure un lieu de condamnation. Toutefois, la crainte d'un nouveau déluge est désormais totalement intériorisée par les personnages, puisque la catastrophe attendue renvoie à un élément traumatique de leur vie. La ville de la démesure est donc encore marquée du sceau de la malédiction. Cependant, dans cette version optimiste du mythe, une issue existe. Les personnages, épaves condamnées par «le système» à cette nouvelle forme de colonie pénitentiaire, parviennent en effet à s'en évader, acte de libération, qui est aussi source de régénération.

En traitant ainsi le mythe, il est clair qu'à travers *Babel*, le Roumain Vladimir Colin choisit en 1978 de dénoncer indirectement une situation politique réelle. Comme il s'en explique d'ailleurs, il s'insurge dans ce roman contre l'oppression qui «s'emploie à donner l'illusion de la liberté et à utiliser toutes les espérances de l'individu, [...] à bafouer les idéaux, avilir les cœurs et les cerveaux, triturer ce que la personne a de plus intime»¹⁹. Tout autre, en revanche, est la perspective adoptée par Samuel Delany, dans *Babel 17*, roman publié en 1966. Ce texte mérite un double éclairage. En cette période post-maccarthyste, la science-fiction américaine met fréquemment en scène l'image de l'espion intérieur et sa sourde invasion. A cette donnée historique s'ajoute le fait que Samuel Delany est un romancier afro-américain. En tant que tel, on peut penser qu'en accordant une place privilégiée aux phénomènes psychologiques et linguistiques dans son intrigue, Delany réfléchit parallèlement à l'emprise que la langue de «l'autre» (le Blanc, en l'occurrence) peut avoir sur une conscience qui serait «étrangère», différente.

Babel 17 relève du même type d'inspiration que *1984*. Comme l'écrit Hélène Auffret-Boucé, «nourris des théories déjà anciennes des ethnologues Benjamin Lee Whorf, Edward Sapir, ou des découvertes plus récentes du linguiste Noam Chomsky, les auteurs de science-fiction ont compris que le langage pouvait être l'expression la plus évidente de l'aliénation»²⁰. Dans le contexte guerrier ou totalitaire d'un grand nombre de romans, le langage est devenu une arme puissante dans la conquête de

¹⁹ Texte de Vladimir Colin cité dans l'introduction du roman, *op. cit.*, p. 7.

²⁰ Hélène Auffret-Boucé, "Babel des étoiles", *Corps écrit, Babel ou la diversité des langues*, PUF, n° 36, déc. 1990, p. 151-156, p. 151.

l'univers et de l'individu. De fait, dès 1949 George Orwell écrivait : «Le but du novlangue était, non seulement de fournir un mode d'expression aux idées générales et aux habitudes mentales des dévots de l'angsoc, mais de rendre impossible tout autre mode de pensée»²¹. Là où, chez Orwell, le novlangue garantit l'orthodoxie des discours et constitue, en tant que langue de l'embrigadement, l'une des manifestations les plus évidentes du totalitarisme ; chez Delany, l'emprisonnement par la langue se fait de façon plus subtile, plus camouflée. Toutefois, avec *Babel 17*, Delany met lui aussi en scène le pouvoir inscrit dans la langue, en montrant que «les langues dissimulent et intériorisent plus peut-être qu'elles ne transmettent»²².

La priorité accordée à la question linguistique modifie radicalement l'approche du mythe babélien, qui ne bénéficie plus ici d'un support figuratif antique, comme c'était le cas dans *Babel* de Colin. Le stéréotype urbain et architectural disparu, l'univers dépeint éclate pour faire place à un *space-opera* qui joue sur la dissémination galactique et multiplie les appartenances de type tribal. Au sein même des forces de l'Alliance, par exemple, les Stables ne s'aventurent pas dans le secteur inquiétant et dangereux des Décorporels. Quant aux Migrants, ils se distinguent des Stables par leurs mœurs et leur pratique de la cosméchirurgie qui modifie leur apparence humaine. Etant donné l'importance accordée à la ségrégation tant spatiale que clanique, c'est ici la cruauté de l'exclusion de l'autre, propre à Babel, qui est mise en avant. De façon plus générale toutefois, dans ce roman où les phénomènes de dispersion et migration dominent, *Babel 17* narre l'affrontement de deux puissances qui combattent pour s'approprier l'univers galactique. Cette épopée moderne se distingue néanmoins de son modèle classique, au sens où c'est ici par le biais de la langue nommée Babel 17, que se joue la phase de territorialisation qui consiste à occuper, puis à défendre un territoire. Il s'agit d'une arme insidieuse parfaitement adaptée à l'immensité intersidérale, puisqu'elle opère en phagocytant le sujet qui l'apprend.

²¹ George Orwell, "Les principes du novlangue" in *1984*, traduit de l'anglais par Amélie Audiberti, Gallimard, Folio, 1950, p. 422 ; pour le texte original : "The Principles of Newspeak" in *Nineteen Eighty-Four*, The Estate of Eric Blair, 1949.

²² George Steiner, *Après Babel, Une poétique du dire et de la traduction*, Albin Michel, "Bibliothèque de l'évolution de l'humanité", 1998, p. 69.

Dans ce roman, la technicité de l'entreprise babélique se dit donc à travers la langue. Babel 17 est en effet une langue-science qui reprend l'essentiel des propriétés que l'on attribuait à l'hébreu. Elle est isomorphe du réel et, même belliqueuse, elle demeure euphonique («un torrent mélodieux se déversa dans la pièce, bombardant Rydra de courtes rafales rapprochées qu'elle parvenait à comprendre»²³). «Tassé, dense, compact»²⁴, Babel 17 semble ainsi forgé sur un modèle mathématique :

— Et comme tous les grands cercles se coupent, dans cette langue le mot pour grand cercle est invariablement OX. Il contient à lui seul ces diverses données. De même qu'en anglais, des termes tels que *armchair* ou *foxhole* renferment plus d'informations que leurs équivalents français fauteuil ou terrier. Dans notre langue, «grand cercle» contient un certain nombre de données, mais incomplètes. Et pour nous sortir de cette impasse il nous a fallu recourir à une autre langue nous permettant de réfléchir avec efficacité sur le problème sans prendre des tas de chemins détournés pour déboucher sur les points précis qui nous intéressaient.

— Et quel est ce langage ? demanda Calli.

— J'ignore son vrai nom. Pour le moment, on l'appelle Babel 17. Le peu que j'en connais m'a permis de constater que la plupart de ses monèmes renferment plus d'informations sur les concepts qu'ils représentent que ceux de quatre ou cinq langues réunies, et en outre avec beaucoup plus de concision.²⁵

Babel 17 étant l'arme la plus redoutable des envahisseurs qui menacent les forces de l'Alliance, celles-ci font appel à Rydra Wong, poétesse, linguiste et télépathe, afin de la décrypter. Conformément à la démarche scientifique défendue par Benjamin Lee Whorf pour étudier le fonctionnement d'une langue, Rydra, guidée par les lois de la philosophie et de la poésie, se glissera, grâce à une observation attentive, dans le «système de structures» de Babel 17. Cependant, Rydra, figure de médiatrice, qui promeut du fait de ses dons et de ses expériences la communication entre les différentes communautés, loin d'endiguer l'invasion linguistique, sera elle-même comme happée par Babel 17 dès lors qu'elle maîtrisera cette langue («Cette langue est traître, Brass. Quand on la connaît, tout devient si simple, si clair !»²⁶ commente-t-elle). La capture du sujet ne tient pas, toutefois, à la seule limpidité de la langue. Babel 17, tout en inversant

²³ Samuel Delany, *Babel 17*, Ace Books, 1966 (Sphere Books, 1969) ; pour la traduction de Mimi Perrin : Calmann-Lévy, 1996 (édition de référence : Le Livre de poche, 1996, p. 160).

²⁴ *Ibid.*, p. 37.

²⁵ *Ibid.*, p. 87-88.

²⁶ *Ibid.*, p. 160.

dans son vocabulaire les valeurs qui régissent le conflit, renforce sa puissance par un processus qui la rend d'autant plus performante :

— Voulez-vous dire que cette langue a pu vous tourner vous-même contre l'Alliance ? demanda le Général.

— Tout d'abord, le mot Alliance en Babel 17 se traduit littéralement en anglais par : celui-qui-a-envahi. Vous imaginez le reste. Ce langage est bourré de pièges diaboliques et lorsqu'on l'a assimilé il devient, par exemple, parfaitement logique de détruire son propre vaisseau, tout en effaçant ce geste par autohypnose pour éviter de réaliser ce que l'on est en train de faire...²⁷

Delany a pourvu Babel 17 d'une dernière caractéristique qui parachève sa perfection. Si déjà Swift avait mis en scène dans *Voyage chez les Houyhnhnms* la tentation totalitaire inhérente à certaines langues (ce peuple de chevaux ne possédait pas de mot pour désigner «la chose qui n'est pas» et, du même coup, pas de notion qui permette de concevoir la fausseté d'un énoncé), Delany radicalise encore cette opération de «lobotomie» produite par la langue. Les expressions «je» et «tu» n'existent pas en Babel 17, langue conçue sur le modèle des langages artificiels utilisés dans la programmation des ordinateurs :

Il est possible de programmer un ordinateur de telle façon qu'il fasse des erreurs : il suffit non pas de mélanger les circuits mais d'altérer le langage dans lequel on lui apprend à penser. L'absence de «je» élimine toute tentative d'autocritique. Plus précisément, elle fait disparaître toute conscience du symbolique — qui permet chez un être normal de distinguer la réalité de l'interprétation que nous lui donnons. [...] Babel 17 «programme» une personnalité schizoïde dans l'esprit de celui qui l'apprend...²⁸

Atout majeur, Babel 17 produit un sujet clivé, incapable de se percevoir comme tel.

Remodelé par la linguistique, le mythe babélien chez Delany s'est donc transformé : Babel n'est plus le lieu du châtement, mais la langue de l'aliénation. Au projet mythique initial qui voulait que par le biais d'une construction extraordinaire, un peuple se fasse un nom, s'est substituée une autre entreprise : inventer une langue, expression du pouvoir suprême. Tel est bien ce que réalise Babel 17 qui liquide le sujet, tout en captivant son intelligence par sa perfection.

Si dans *Dreaming of Babylon*, Richard Brautigan met également en scène un sujet clivé, cette figure n'a ici rien d'angoissant, mais suscite au contraire le sourire du

²⁷ *Ibid.*, p. 248.

²⁸ *Ibid.*, p. 248-249.

lecteur. Dans ce texte, la disparition des grands espaces galactiques va en effet de pair avec un puissant retour du poétique : Brautigan «noie les distinctions traditionnelles»²⁹, casse les genres et leurs conventions, et se joue de leurs clichés. De ce fait, si comme de nombreux héros de science-fiction, le personnage de Brautigan est un solitaire qui coupe facilement les ponts avec le monde extérieur, sa toute-puissance est totalement parodique, parce qu'entièrement fantasmagorique. L'intériorité de C. Card est un pur montage paralittéraire : plus de *space-opera* à grand spectacle ici, mais le défilement discontinu de ses rêves aux scénarios cocasses qui semblent directement inspirés de séries télévisées ou de bandes dessinées. Loin de se plier au fantasme du personnage, les objets du monde extérieur lui résistent et, de ce fait, il rêve un monde compensatoire, saturé de stéréotypes : Babylone.

Dans ce pseudo-roman policier, le personnage de C. Card, dont le nom annonce selon l'expression de Marc Chénétier le «mode de vie iconique»³⁰, est un détective privé raté. Quand le récit s'ouvre, il est à la recherche de balles de revolver, accessoire qui lui paraît indispensable pour son premier rendez-vous avec un client. D'emblée, comme on le voit, les conventions du polar sont malmenées. Brautigan joue sur «la fonction euphorisante du cliché»³¹, tout en s'appropriant ludiquement le pouvoir de fascination exercé par le mythe de Babel.

Dans la mesure où le lecteur comprend, en effet, dès les premières pages du roman que l'intrigue policière sera non seulement déceptive, mais farfelue et absurde, l'énigme propre au polar se déporte dans les premiers chapitres sur la nature même de Babylone. Un récit à deux strates tend à remplacer la structure type du roman policier de la ville à double-fond. Los Angeles n'est plus le lieu des exploits du privé qui, dans la tradition, devait rétablir l'ordre de la loi en décryptant le fonctionnement secret de la ville (la mission saugrenue qui est confiée à C. Card ne fait guère que confirmer que la justice est impuissante face au pouvoir de l'argent). Contrairement à la tradition «hard-

²⁹ Marc Chénétier, "«Bits & Pieces» : la rhétorique du pararéal dans l'œuvre de Richard Brautigan", *Trema*, n° 1, avr. 1976, p. 96-130, p. 97.

³⁰ *Ibid.*, p. 109.

³¹ Alain-Michel Boyer, "Lost Worlds Revisited", *Modernités, Mondes perdus*, Presses Universitaires de Bordeaux, n° 3, 1991, p. 153-172, p. 171.

boiled», la réalité américaine renvoie systématiquement ici le personnage à des situations d'échec. Du même coup, C. Card s'évade en rêve dans une cité idéale. Celle-ci en vient presque à prendre le pas sur la ville dans laquelle il vit, comme le suggère l'exergue du roman :

*A mon avis, l'une des raisons
pour lesquelles je n'ai jamais fait
un très bon détective privé
c'est que je passe trop de temps
à rêver de Babylone.³²*

L'insertion de Babylone dans le texte, on le comprend bien vite, ne possède aucune visée figurative. Babylone fonctionne comme un mot-clé qui provoque un état de stase dans le récit : penser à Babylone, c'est pour le personnage, faire un «saut dans le rêve»³³, une plongée dans l'oubli. Cette obsession du narrateur est d'ailleurs mise en scène dès la deuxième vignette du récit, intitulée "Babylone" :

Aïe-aïe-aïe, j'ai commencé à rêver à Babylone en redescendant chez moi. Il ne fallait à aucun prix que je me mette à rêver à Babylone juste au moment où je commençais à arranger quelques trucs. Si je me mettais à gamberger sur Babylone il allait se passer des heures sans que je m'en rende compte.[...] La dernière chose dont j'avais besoin en ce moment c'était de me mettre à rêver à Babylone.

Il fallait que je résiste un peu, assez longtemps pour trouver des balles. J'ai fait un effort héroïque, en descendant l'escalier de cet immeuble qui ressemblait à une tombe pour tenir Babylone à distance.³⁴

Du fait du retour obsessionnel du mot Babylone qui scande le récit, «nous apprenons, comme l'écrit Marc Chénétier, à ne plus suivre *l'intrigue*, mais *le motif*»³⁵ de Babylone, sa progression, sa déclinaison, sa prolifération délirante.

Dans ce récit à deux strates, comme pour compenser la chronique déceptive des aventures du privé, Babylone fait figure de lieu de tous les exploits. La référence au mythe biblique devient donc parodique et humoristique, procédé jubilatoire pour le

³² Richard Brautigan, *Dreaming of Babylon*, Richard Brautigan, 1977 ; pour la traduction de Marc Chénétier et l'édition de référence : *Un Privé à Babylone*, Richard Brautigan et Christian Bourgois Editeur, "10/18", 1981, p. 17.

³³ Marie-Christine Agosto, *Richard Brautigan*, Belin, "Voix américaine", 1999, p. 21.

³⁴ *Un Privé*, *op. cit.*, p. 26.

³⁵ Marc Chénétier, *Richard Brautigan*, Methuen & Co. Ltd, 1983 ; pour la traduction : *Brautigan sauvé du vent*, Editions L'Incertain, 1992, p. 109.

lecteur. La Babylone de C. Card, cité où règne le pur principe de plaisir, renverse en effet positivement tous les stéréotypes de la ville maudite :

C'était vraiment très beau Babylone. Je suis allé faire une longue promenade le long de l'Euphrate. Il y avait une fille avec moi. Elle était très belle et portait une robe à travers laquelle je pouvais voir son corps.³⁶

Fenêtre fantasmagique, Babylone est également le cadre où les aventures du héros sont couronnées de succès. La première «plongée» de C. Card à Babylone est, en ce sens, significative. Elle a lieu, alors qu'il vient de lamentablement rater les essais qui devaient lui permettre d'entamer une carrière de baseballeur. Dans les vignettes babéliennes en revanche, il remportera les victoires que la scène américaine lui interdit : sur le stade, face à Nabuchodonosor, il marquera vingt-trois points en vingt-trois coups («J'étais comme un dieu pour eux. Ils venaient faire leurs dévotions à l'autel de ma batte»³⁷). De façon ironique, Babylone devient «la Jérusalem» de C. Card. Elle retrouve son sens étymologique de *Bab-ili*, «la porte des dieux», malgré la substitution d'un stade de *baseball* à la structure cosmologique et symbolique de la *ziggourat*... Plus tard, sous le nom de Smith Smith, le protagoniste deviendra également — et c'est là qu'un scénario type de la science-fiction est repris — le grand privé de Babylone luttant contre les forces du mal. De fait, s'il est clair que Brautigan ne vise nullement une quelconque «suspension de l'incrédulité» (selon la formule de Coleridge), mais se défait de toute contrainte référentielle pour exhiber le fonctionnement ludique de son écriture, le fond du roman demeure cependant grave. Son *incipit* s'ouvre sur ces mots :

Le 2 janvier 1942 m'a apporté de bonnes et de mauvaises nouvelles. D'abord les bonnes nouvelles : j'ai appris que j'étais réformé comme caractériel et que je n'allais pas partir à la Seconde Guerre mondiale jouer les petits soldats.³⁸

Datée du 2 janvier 1942, l'intrigue commence très exactement quelques semaines après Pearl Harbor et la déclaration de guerre des Etats-Unis au Japon (les 7 et 8 décembre 1941). Si C. Card ne participe pas au combat, les aventures de *Smith Smith contre les Ombres-robots*, intrigue qui reprend un scénario à la *Docteur Mabuse*, déplace là encore le conflit mondial dans le domaine de ses rêves :

³⁶ *Un Privé, op. cit.*, p. 64.

³⁷ *Ibid.*, p. 67.

³⁸ *Ibid.*, p. 19.

à tous. Vous êtes à l'écoute de la station B.A.B.Y. qui s'adresse à vous du haut des jardins suspendus de Babylone»⁴¹.

Cependant par-delà ces «fragments momifiés de discours stéréotypés»⁴², Babylone est également une matrice phonétique poétique. Tout comme Serge Gainsbourg l'a lui aussi montré dans sa chanson *Baby alone in Babylon*, Babylone, mot au puissant pouvoir d'amplification, suggère des jeux associatifs. L'une des vignettes du roman est, par exemple, intitulée "BABY" et certaines phrases, dans la version originale, jouent habilement sur les reprises de sonorités : «*I had to hold Babylon back for a while, long enough for me to get some bullets*»⁴³, «*Ah, Paradise! There can be paradise on earth if you're a Babylonian baseball star*»⁴⁴. Comme le suggèrent ces phrases, Babylone suscite des effets de rimes avec quelques-uns des mots-clés du texte : *baseball, baby, bullets, bucks* ou encore *ball*. A travers ce «labyrinthe des liaisons», Brautigan nous invite à mener une lecture poétique de son œuvre. Babylone est bien un «musée imaginaire de poche»⁴⁵, mais ici le rêve permet de ranimer une parole poétique. A l'*axis mundi* qui suppose verticalité et médiation, se substitue le seul imaginaire du rêveur.

La science-fiction et ses dérivés constituent donc un terrain de choix pour montrer la fortune symbolique du récit babélien. Dans ces versions, Babel présente encore le fantasme de toute-puissance et le défi démiurgique propre au récit biblique. Toutefois, désormais coupés de toute transcendance, ils ne sont pas nécessairement punis. Le récit peut être positif ou compensatoire, sérieux ou humoristique. Babel, par ailleurs, suggère toujours l'agression. Cependant, il s'agit désormais d'une agression contre l'individu, devenu objet aliéné plus ou moins consentant. Contre l'aliénation le sujet, néanmoins, peut lutter : les principaux personnages des trois romans sont tous, en effet, de grands maîtres de la langue (dans *Babel*, Ralt est poète ; C. Card, lui, est un «romancier» qui s'ignore peut-être ; Rydra Wong est, quant à elle, linguiste et poétesse).

⁴¹ *Op. cit.*, p. 195.

⁴² Marc Chénétier, art. cité, p. 118.

⁴³ Richard Brautigan, *Dreaming of Babylon* ; pour l'édition de référence : Boston, Houghton Mifflin/Seymour Lawrence, 1977, p. 7.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁵ Pierre-Yves Pétillon, *op. cit.*, p. 168.

Toutes ces figures sont donc aptes à bousculer l'aliénation produite par la langue et à combattre, de façon plus ou moins ironique, l'oppression des discours codifiés. Rien de hasardeux en cela, ces personnages mettent en scène la puissance de la poésie, de la contre-langue et de l'imaginaire, capables d'attaquer les structures d'un «réel» aliénant. L'archaïque peut donc resurgir, et être lui aussi détourné, subverti par la puissance du verbe et du rêve. Si selon la formule de René Char «seules les traces font rêver»⁴⁶, Brautigan montre combien ce qu'Hubert Bost nomme des «débris de symboles stéréotypés»⁴⁷ peuvent redevenir créateurs et mettre en scène le «miroir ludique de l'histoire»⁴⁸.

Crystal Pinçonat,
Université de Bretagne Occidentale.

⁴⁶ René Char, "Les compagnons dans le jardin", in *La parole en archipel*, Gallimard, 1962.

⁴⁷ Hubert Bost, *op. cit.*, p. 237.

⁴⁸ Claude Aziza, art. cité, p. 33.