

ANALYTIQUE DU SUBLIME (3)

Louis Marin

Sur une tour de Babel dans un tableau de Poussin

« Ainsi s'explique que Savary remarque dans ses *Lettres d'Égypte* qu'il ne faille ni trop s'approcher, ni être trop éloigné des *Pyramides*, afin de ressentir toute l'émotion que procure leur grandeur. Car si l'on est trop éloigné, les parties qui sont appréhendées (les pierres superposées) ne sont représentées qu'obscurément et leur représentation n'exerce aucune action sur le jugement esthétique du sujet. Si l'on est trop près, l'œil a besoin d'un certain temps pour achever l'appréhension depuis la base jusqu'au sommet ; dans cette opération, les premières perceptions s'évanouissent toujours en partie avant que l'imagination ne saisisse les dernières et la compréhension n'est jamais parfaite. Ceci peut aussi suffire pour rendre compte de la stupeur ou de cette sorte d'embaras qui, comme on le rapporte, saisit le spectateur lorsqu'il pénètre pour la première fois dans l'église de Saint-Pierre à Rome. En effet, il éprouve ici le sentiment de l'impuissance de son imagination pour présenter l'Idée d'un tout ; en ceci l'imagination atteint son maximum et dans l'effort pour le dépasser, elle s'abîme en elle-même, et ce faisant, est plongée dans une satisfaction émouvante. »

Kant

On trouve, au fond d'un tableau de Poussin, le *Paysage avec Pyrame et Thisbé* aujourd'hui au musée de Francfort, un étrange édifice¹. Situé dans une plaine entourée d'un cirque de montagnes que le regard du spectateur découvre entre une colline que surmonte un château à gauche et les bâtiments et monuments d'une grande ville à droite, il est éclairé par la lumière d'un soleil absent du tableau mais que l'on devine à son occident, embrasant de ses rayons les accidents du terrain à l'arrière-plan. Étrange édifice à l'examiner attentivement car à le comparer au château et à la ville, il paraît ruiné. On discerne, sur deux étages, une arcade avec sept arcs et, accolée à elle, une structure à plusieurs niveaux s'élevant obliquement jusqu'à quelques pans de murs : hésitation entre le vestige, la ruine et l'inachèvement, l'interruption. À chercher dans l'œuvre de Poussin, le spectateur retrouvera, sans grande difficulté, châteaux, fermes, tours, demeures, temples, tombeaux, mais de l'édifice du fond du tableau, nul autre exemple : un dessin peut-être qu'aurait exécuté le Maître selon les experts, une vue du Colisée de Rome².



Le *Paysage avec Pyrame et Thisbé* peint en 1651 pour Cassiano del Pozzo est lui-même peu commun : il représente une tempête. Tel est bien dès l'abord le « sujet » du tableau par ce que le regard y voit : deux éclairs rayent un ciel d'encre, la foudre frappe un arbre au second plan, un vent furieux, soufflant de gauche à droite, agite arbres et buissons. Tel est bien aussi le « sujet » du tableau par ce que Poussin en écrit à Jacques Stella : « J'ai essayé de représenter une tempête sur terre, imitant le mieux que j'ai pu l'effet d'un vent impétueux... » et poursuivant la description de son tableau, il inscrit au titre de cet essai de représentation de la tempête, au deuxième plan, une attaque de bergers par un lion et la fuite de leurs troupeaux et achève sa lettre en nommant les deux figures du premier plan ; ce sont, en fin de compte, leurs noms qui donneront à l'œuvre son nom : « Et sur le devant du tableau, l'on voit Pyrame mort étendu par terre et auprès de lui Thisbé qui s'abandonne à la douleur³. » Tempête sur terre donc, cette double chute de la foudre, que ce vent et ses tourbillons de poussière, mais aussi l'attaque de ce lion, mais aussi l'abandon de Thisbé à sa douleur de découvrir — mort — le corps de son amant : tempête météorique, tempête animale, tempête humaine ; plan par plan (du tableau), les mouvements de l'atmosphère et leurs effets consonnent à ceux de l'instinct et à ceux de la passion ; la nature, l'animal, l'homme. Mais avec ce dernier, l'histoire, la *storia* entre en scène — le devant du tableau —, elle est mise en scène sous les figures des deux amants séparés que seule la mort unira à jamais ; l'histoire dont, au fond du tableau, hors tempête, mais peut-être aussi, son emblème dans la culture, un vaste édifice, ruiné ou interrompu, est à la fois le document — l'archive — et le monument.

Toutefois, le sujet de la tempête a également une histoire dans l'histoire de l'art de peindre et de représenter qui marque le mythe de son origine et comme sa limite transcendantale⁴. Pline au livre 35 de son *Histoire naturelle* ne nous dit-il pas qu'Appelle qui est, comme on sait, pour les artistes modernes, le héros fondateur de la mimesis (avec Zeuxis et Parrhasios) sans qu'ils puissent voir d'autres œuvres d'eux que ce que les textes qui en parlent leur donnent à en lire dans leurs descriptions, ne nous dit-il pas qu'Appelle était arrivé à représenter ce qui ne peut l'être : l'éclair, la foudre, le tonnerre, en un mot la tempête — *irreprésentable*⁵. On comprend, dès lors, l'humilité du Maître signifiant à Stella à la fois ses intentions de peindre une tempête et la distance que prend la mimesis avec elle-même lorsqu'elle est à sa limite : « J'ai *essayé* de représenter... imitant *le mieux que j'ai pu...* »

« Sur le devant du tableau, on voit Pyrame mort... et Thisbé qui s'abandonne à la douleur », sur le devant du tableau, mais à la dernière phrase de sa description⁶, à la fois comme son *comble* et son *supplément*⁷, la référence littéraire, les noms des acteurs d'un récit à son dénouement, le nom du tableau : Pyrame et Thisbé. Une histoire contée par Ovide dans ses *Métamorphoses*⁸ : deux amants, que la haine de leurs familles séparent au point de ne pouvoir communiquer qu'à travers la lézarde d'un mur qui leur interdisait de se voir, décident de s'enfuir de la ville pour se retrouver, de nuit,

près du tombeau et de la source que signale un mûrier aux fruits couleur de neige. Thisbé arrive la première, mais elle aperçoit un lion, le mufler ensanglanté du carnage qu'il vient de faire d'un troupeau. Elle court se réfugier dans une grotte voisine, mais, en fuyant, laisse tomber son voile que le fauve déchire en le couvrant de sang. Pyrame arrive, découvre le voile ensanglanté : Thisbé est morte, pense-t-il. Il se tue. Thisbé, le danger passé, sort de son abri pour trouver le corps de son amant au pied du mûrier du rendez-vous. Elle se tue. Le sang des deux jeunes gens se confond enfin dans la mort et, teignant de rouge les racines de l'arbre, le blanc de ses baies se change en noir.

A relire Ovide à la suggestion de la lettre de Poussin nommant les héros de l'histoire, le spectateur qui contemple le tableau *reconnaît* dans le tombeau⁹, celui de Ninus et dans la ville d'où fuirent les amants, celle de Sémiramis, Babylone, et en un instant, passant du premier à l'extrême arrière-plan, découvre que le *colosseo*, l'édifice colossal qui l'avait intrigué, est la ruine de la tour jadis interrompue, *Babel*¹⁰. Ainsi dans la représentation — irréprésentable — d'une tempête sur terre, confluent et consonnent l'histoire d'une origine et d'un comble — originel — de la représentation de peinture et celle d'une origine et d'un comble — originel — des langages, mais aussi une histoire d'amour et de mort et celle d'une métamorphose.

Un mot sur celle-ci ; elle ne concerne qu'indirectement les amants malheureux : elle commémore seulement leur destin funeste, et leurs sangs confondus en sont seulement l'instrument : par eux, le fruit blanc du mûrier est devenu noir. Cette métamorphose touche, en revanche, directement le peintre ; elle est l'allégorie d'une genèse des couleurs entre deux contraires, celui du blanc, couleur universelle de la lumière, médium absolu de la visibilité, synthèse de la totalité des couleurs mêlées et celui du noir, la non-couleur, la non-couleur de la nuit, celle de la non-visibilité. Mais le passage de la lumière à la nuit, du blanc au noir ne peut advenir que par la couleur du sang, celle des deux sangs unis de Pyrame et de Thisbé, le rouge de la violence de la mort, une des trois couleurs fondamentales. Le tableau raconte donc aussi cette histoire de la couleur en général, en racontant l'histoire de Pyrame et de Thisbé, mais comme une genèse inversée, une palingenèse¹¹, celle de l'absorption de la lumière dans la nuit par le sang, l'histoire si l'on veut de la destruction de la peinture et de sa vision¹² par la représentation de l'irréprésentable de la tempête, que raconterait, à sa façon, par personnages interposés, celle de Pyrame et de Thisbé aux confins de Babylone sur le devant d'un tableau dont l'arrière-plan donne à voir l'énigme d'une tour ruinée et interrompue dont le nom Babel couvrirait l'image du Colosseo romain.

Ainsi se tisseraient les fils de multiples histoires, la mimesis picturale de la tempête, la métamorphose ovidienne du blanc au noir, Babylone archaïque et Rome, la Babylone moderne, la pastorale dramatique des bergers attaqués par le lion et la tragédie passionnelle des amants, histoires dont le trait commun est qu'elles content toutes, à la fois l'origine et la fin, le commencement et le terme, le fondement et le possible unis et séparés à leurs

limites : l'origine de la représentation et sa fin, l'irreprésentable de la tempête naturelle ; l'origine et la fin de toute couleur, le blanc et sa négation, le noir ; le commencement des amours et sa fin, la mort ; le fondement et le possible du projet de toute architecture où la ruine est un tracé et la trace, un monument, Orient et Occident mêlés et séparés à jamais. De toutes ces histoires qui, au fond, ne racontent pour Poussin que la même histoire, le spectateur, au gré de sa vision, au gré de sa contemplation méditative, peut choisir, dans les diverses parties du tableau ou sur ses divers plans, les emblèmes, les allégories, les symboles qui s'entrecroisent, s'emblématisent, s'allégorisent, se symbolisent les uns les autres¹³. Ainsi les trois tempêtes, météorique, animale et humaine s'entre-exprient-elles les unes et les autres, ou pour mieux dire, se représentent-elles si complètement dans leurs correspondances directes ou inverses qu'ainsi advient à l'œuvre, une présentation de l'irreprésentable. Ainsi l'arbre foudroyé à l'aplomb du corps de Pyrame mort ; ainsi l'éclair de la foudre qui frappe idéalement Thisbé de sa flèche et qui l'illumine de son éclat instantané ; ainsi les noirs de la grotte et de la source, les obscurités du ciel d'orage, les blancs aveuglants de la lumière des éclairs sur la ville ou sur les protagonistes du drame et les rouges des manteaux des bergers, du cavalier qui fuit au galop de son cheval ou les reflets sanglants, posés ici ou là, par le Maître, des effets des éclairs ; ainsi la tragédie au 5^e acte de son dénouement au premier plan, la pastorale dramatique au second, et le poème cosmique lucrétien sur le fond du ciel.

Toute cette grande emblématisation, immanente au tableau, de la mimesis picturale, de la théorie de la lumière et de la couleur, des genres de peinture (de paysage, d'élégie et d'histoire), de l'histoire des cultures (antique et moderne, orientale et occidentale) et de celle des passions humaines dont les signes racontent en peinture celle des hommes (amour, violence et mort), tout ce grand « système » symbolique tourne autour de cet autre symbole, le lac central immobile, inaltéré dont la surface calme reflète imperturbablement les apparences des choses et des êtres en proie à toutes les tempêtes, symbole de l'œil divin du peintre — ou du spectateur — qui regarde, apathique, de son lieu de contemplation, *una tota simul*, comme Dieu, « les prodigieux efforts de la nature », la puissance animale des instincts, les erreurs dérisoires, émotionnelles des hommes¹⁴. Ainsi à l'arrière-plan le château et sa haute tour au milieu de la tempête qu'éclaire le soleil couchant et la ville et ses monuments d'où se détache le tombeau de Ninus et entre les deux, dans le tableau mais plus loin encore dans l'espace qu'il représente et dans l'histoire qu'il évoque, la tour de Babel de l'Ancien Testament accolée à l'image du Colosseo de la Rome antique. Le spectateur méditant, immobile, au lieu du peintre, au lieu du Dieu stoïcien, en son lieu de contemplation peut ainsi faire tourner entre « énonciation » et « énoncés », la représentation immanente au tableau que sa structure se donne d'elle-même dans ses « représentés » : « Suave terrae magna... » ; ou s'arrêter, à telle de ses représentations, pour y découvrir la loi de l'ensemble que le tableau présente au regard¹⁵ ? Ainsi Babel, une tour, un étrange édifice au fond de ce tableau de Poussin.

*

**

1. « Et toute la terre était lèvre unique et paroles uniques. 2. Et il arriva que, dans leur déplacement à partir de l'Orient, ils trouvèrent une plaine en la terre de Shinear et ils s'assirent là. 3. Et ils dirent, chacun vers son compagnon : Allons ! Briquetons des briques et flambons à la flambée ! » Et la brique fut pour eux pierre et le bitume fut pour eux mortier. 4. Et ils dirent : « Allons ! Bâtissons pour nous une cité et une tour : sa tête dans les cieus ! Et faisons pour nous un nom pour ne pas être disséminés sur la face de toute la terre. » 5. Et le Seigneur descendit pour voir la cité et la tour que bâtissaient les fils d'Adam. 6. Et le Seigneur dit : « Voici, ils sont un peuple unique pour eux tous. Et voilà le commencement de ce qu'ils font. Maintenant rien ne les retiendra de ce qu'ils décideront de faire. 7. Allons ! Descendons et embrouillons ici leurs lèvres que, chacun vers son compagnon, ils n'entendent pas leur lèvre. » 8. Et le Seigneur les dissémina à partir de là sur la face de toute la terre. Et ils cessèrent de bâtir la cité. 9. C'est pourquoi on appela son nom : « Porte de Dieu »... (Babel) car à cet endroit le Seigneur embrouilla la lèvre de toute la terre et à partir de cet endroit, le Seigneur les dissémina sur la face de toute la terre. » *Genèse*, 11, 1-9¹⁶.

L'histoire dite de la tour de Babel est ainsi celle d'une fin et d'un commencement ou encore d'une origine qui prit fin afin qu'un commencement fut aussi une origine : « et toute la terre était lèvre unique et paroles uniques »... « à cet endroit le Seigneur embrouilla la lèvre de toute la terre » : A l'origine, langue et parole unique et avec la fin de cette unicité, en elle, l'embrouillement des langues et des paroles, leur multiplicité et leur dispersion : « Et le Seigneur les dissémina à partir de là sur toute la surface de la terre. » Cette histoire est l'histoire d'une limite ; elle est elle-même, à la limite d'une double limite : à l'origine, langue unique et universelle, mais aussi paroles uniques : les locuteurs répètent. Unicité et identité qui, dans l'histoire même qui en est contée, annule toute histoire ou plutôt ne l'instaura qu'au moment même où cette unicité, cette identité sont perdues. Non seulement, à l'origine, la terre est langage, non seulement elle est monologue, mais encore tautologie : une seule langue.

Du même coup, les paroles de cette langue se résolvent ou s'épuisent dans la répétition d'un même et unique nom, celui qu'énonça et ne se lassait pas d'énoncer Adam — à en croire Dante — à sa création : « Quid autem prius vox primis loquentis sonaverit ? » Qu'est-ce que la voix du premier parlant a fait sonner ? Je n'hésite pas à affirmer qu'il est manifeste pour tout homme sain d'esprit que ce fut précisément le mot Dieu, à savoir *El* soit par manière de demande, soit plutôt par manière de réponse¹⁷. Adam ne communique rien, il prend plaisir à faire retentir sa voix dans la profération d'un nom qui contient tous les noms, tous les êtres de la création, dans l'effusion joyeuse du monosyllabe *El* : un cri de jouissance, la sonorité pure de la parole et sa tonalité formée dans la voix. Dans ce cri de jouissance adamique où, dans un unique Nom, sont en puissance tous les noms et toutes les articulations du langage, Dante entend gronder la tempête de la Nature par altération de l'air remué : « Ainsi puisque par le commandement de la nature inférieure qui est servante et créature de Dieu, l'air se remue en de telles altérations qu'il fait retentir le tonnerre, lance la

foudre, fait pleuvoir, neiger et grêler, l'air ne pourra-t-il se mouvoir par la puissance de Dieu pour sonner en paroles rendues distinctes par celui qui sût départir de plus grandes choses¹⁸ ? » Tout le langage de l'homme est une tempête vocale, par articulations de l'unique son ; tout le bouleversement de la nature est un langage aérien, sonnante et tonnant par altérations de l'unique substance : double résonance d'une même voix, celle de Dieu dans la profération créatrice : « Que la lumière soit et la lumière fut¹⁹ », où Longin, le rhéteur augustéen, où Boileau à l'apogée du siècle classique entendront le sublime. Certes Adam parlera, mais les mots, les phrases qu'il articulera seront à jamais formés du son unique, antérieur à tous les noms, voix qui ne parle pas, mais donne à parler en se retirant dans le cri universel. Le langage unique est la tempête qui présente l'irreprésentable cri, la fin de tout langage comme son origine dans l'innommable nom. Le déluge universel est le langage de la nature créée qui présente l'irreprésentable origine comme sa fin.

Yahvé dit : « Je vais effacer de la surface du sol les hommes que j'ai créés et avec les hommes, les animaux, les bestioles et les oiseaux du ciel — car je me repens de les avoir faits²⁰. »

Tous les hommes, tous les animaux, toutes les bestioles et les oiseaux *sauf* un couple de chaque espèce qui entrant avec Noé et sa famille dans l'arche — comme on sait — gardera vivante la vie sous la garde de l'homme, l'arche dont Dieu est l'architecture et Noé l'attentif ouvrier :

« Fais-toi une arche en bois résineux, tu la feras en roseaux et tu l'enduiras de bitume en dedans et au-dehors. Voici comment tu la feras : trois cents coudées pour la longueur, cinquante coudées pour la largeur, trente coudées pour sa hauteur. Tu feras à l'arche un toit. Par-dessus tu placeras l'entrée de l'arche sur le côté et tu feras un premier, un second et un troisième étages²¹. »

La parole divine est l'arche de toute architecture : le plan de l'édifice est révélé, venant d'en haut, épiphanie de la transcendance qui trouve une matière, prend une forme, s'enclôt dans une exacte limite²². La sublimité de l'arche se joue sur cette limite qui n'apparaît en forme de construction que d'obéir au commandement de Yahvé, que de répondre par sa fin architecturale à la fin de la Nature, à la destruction de toute créature. Ce cri de jouissance d'Adam, la tempête universelle du déluge, l'architecture de l'arche ; le son au bord de l'articulation du langage, l'air remué pour l'effacement de toute chair créée, l'arche de l'architecture : une triple et une sublimité, une triple et une présentation de l'irreprésentable origine-fin, le premier et le dernier nom que proféra le premier homme, le très vieil ancêtre sans père ni mère, le son qu'il fit retentir, *El*.

On lit dans les premières pages de *L'Esprit du Christianisme et son destin* de Hegel une réflexion sur « l'effet du déluge sur l'esprit des hommes » : « le sentiment d'un profond déchirement, une immense incrédulité à l'égard de la nature : elle qui jusque-là s'était montrée amicale ou tranquille dans l'équilibre de ses éléments, répondait à la foi du genre humain par la haine la plus irrésistible, la plus destructrice, la plus insurmontable ; dans

sa furie, aucun amour ne discernait d'être à épargner, mais elle semait sauvagement la dévastation sur toutes choses²³ ». Deux grandes figures assument cet effet de la tempête, deux grandes figures de la domination de la Nature, Noé qui assura sa sécurité à l'égard de la puissance hostile en la soumettant tout comme lui à un plus puissant. Dieu, qui lui promit de mettre les éléments à son service et de les maintenir dans leurs limites ; Nemrod, en dominant la Nature par lui-même, en « homme follement audacieux, fier de son bras puissant ». Et Hegel, de citer les *Antiquités juives* de Flavius Josèphe en ce point : « Dans le cas où l'envie prendrait encore à Dieu de submerger le monde sous un déluge, il ne manquerait pas, menaçait-il, de moyens pour lui opposer une résistance suffisante ; car Nemrod avait décidé de construire une tour dont la hauteur dépasserait de loin celle où pourrait jamais atteindre les flots et les vagues et venger ainsi la mort de ses aïeux ; il persuada les hommes qu'ils avaient assuré leur bonheur grâce à leur propre vaillance et à leur propre force ; c'est ainsi qu'il changea tout et qu'il fonda en peu de temps une domination tyrannique. » Dans son commentaire, le jeune Hegel note : « Nemrod ne rétablit pas les hommes devenus méfiants, étrangers les uns aux autres et maintenant soucieux de se disperser, dans les lieux d'une sociabilité joyeuse où chacun eut confiance dans les autres et dans la nature ; s'il les maintint unis, ce fut par la force. » L'arche de Noé contre la tour de Nemrod ; l'architecture divine contre l'architecture humaine ; le nom de Yahvé à l'origine du langage d'Adam ou la construction par les hommes de leur propre nom : « Faisons-nous un nom et ne soyons pas dispersés sur toute la terre. » Une tour indépendante, un nom propre, œuvres de la communauté qui se réalise par eux.

Le vieil Hegel dans son *Esthétique* reprendra l'idée de sa jeunesse : « Qu'est-ce que le sacré ? » demande Goethe. Et il répond aussitôt : « c'est ce qui unit les âmes ». On peut dire, partant de cette définition, que le sacré, en tant que but de cette union et que cette union même constituent le premier contenu de l'architecture indépendante. Nous en avons l'exemple le plus familier dans la légende de la tour de Babel... « Tous les hommes y travaillent en commun et c'est cette communauté qui constitue à la fois le but et le contenu de l'œuvre. Cette union qu'on voulait créer (...) devait marquer la dissolution d'une association purement patriarcale [celle de Noé et de ses fils au lendemain de la tempête, courbés à jamais sous la Loi du Nom transcendant] et la construction qui devait s'élever jusqu'aux nuages devait signifier précisément l'objectivation de cette dissolution et la réalisation d'une union plus vaste²⁴. » Tâche immense de tous, rapprochement de tous les peuples « pour réaliser cette œuvre incommensurable (...) pour faire subir au pays tout entier comme une transformation architectonique. S'ils se sont acquittés de tâches qui sont exigées de nos jours par les mœurs, les coutumes et l'organisation légale de l'État, ç'a été uniquement pour créer entre eux un lien qui devait être indissoluble (...). Mais, note Hegel, la même tradition ajoute qu'après s'être réunis dans un seul centre pour réaliser cette œuvre d'union, les peuples se sont de nouveau séparés, pour suivre chacun sa voie singulière²⁵ ». La tour exprime donc le sacré, le lien unissant les hommes, mais construction de ce lien elle est en même

temps sa destruction ; un édifice interrompu, une communauté qui ne se trouve qu'au moment de sa dispersion : sublimes précisément par là. « Le sublime en général est un effort d'exprimer l'infini, effort qui dans le monde des phénomènes ne trouve aucun objet qui se prête à la représentation... inaccessible, inexprimable à toute expression par le fini (...), *Un* substantiel qui s'oppose à la totalité du monde phénoménal », sans forme possible dans le monde extérieur, a-symbolique. « Cependant, si on veut donner de cette substance une représentation visible, on ne peut le faire qu'en la concevant comme la force créatrice de toutes choses, par et dans lesquelles elle se révèle et apparaît. » Ainsi la tempête universelle, ainsi le plan de l'arche architecturale venu d'en haut. « Mais ce qui doit être exprimé est le fait que la substance est au-dessus des phénomènes (...) ce qui ne peut avoir pour conséquence (...) que la purification de la substance de tout ce qui est phénoménal (...) dont inadéquat et évanescent par rapport à elle (...) formes qui sont aussitôt détruites par le contenu même qu'elles expriment, de sorte que l'expression du contenu signifie en même temps la disparition de l'expression. C'est là ce qui caractérise le sublime²⁶. » Ainsi la tour de Nemrod qui construit comme le nom propre de la communauté qui l'édifie dans l'immanence universelle, le Nom de l'Autre dans sa transcendance unique. Le sacré qui unit les âmes, les disperse : le langage et l'architecture sont inextricablement liés par deux mouvements inexorablement couplés et inversés.

Dante, dans sa méditation sur Babel, évoque la « mémorable » tempête, la remarquable catastrophe du langage à la mesure de l'étonnante entreprise de construction de la Tour, une division de la parole à la mesure de la division du travail architectural : « Presque tout le genre humain, assurément, s'était rassemblé dans l'ouvrage d'iniquité : qui commandait, qui traçait les plans, qui maçonnait les murailles, qui les réglait au niveau, qui à la truelle passait l'enduit, qui tâchait à fendre les roches ou à les transporter par mer et par terre et diverses équipes se livraient à diverses autres besognes, lorsque, tombant du ciel, une telle confusion les vint frapper²⁷... »

« Yahvé descendit pour voir la ville et la tour que les hommes bâtissaient. Et Yahvé dit : « Voici ils sont un peuple unique pour eux tous. Et voilà le commencement de ce qu'ils font. Maintenant aucun dessein ne sera irréalisable pour eux. Allons ! Descendons ! Et là confondons leur langage, pour qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres²⁸... »

« Seuls en effet », continue Dante, « ceux qui s'étaient rassemblés dans un même ouvrage gardaient un même langage : par exemple tous les architectes en avaient un, tous ceux qui roulaient des rochers un autre, tous ceux qui les taillaient un autre, et ainsi en fut-il à chacun des corps de métier. Autant il y avait de besognes diverses tendant au grand œuvre, en autant de langues dès lors voyons-nous déjoint le genre humain et plus les besognes étaient excellentes, plus est grossière et barbare leur parlure²⁹. » La catastrophe du langage est exactement mesurée par l'ana-strophe de la tour. Le mur du sens séparant la société des parleurs s'édifie des pierres taillées et empilées du mur de la tour qui réunit la communauté des travailleurs.

L'articulation architecturale de la Tour qui doit faire d'elle un grand corps ordonné ne peut s'effectuer que par les articulations des langages particuliers, spécialisés, les langages des techniques et des arts, désarticulant, par leur articulation même, le Nom originaire innommable, le nom crié dans la jouissance édénique avec tous les noms de la création, parce que les hommes voulurent en faire leur nom propre, parce qu'ils voulurent se l'approprier, l'approprier à leur immanence, en construire la représentation, une représentation dont la communauté aurait été le sujet autonome et indépendant : l'incommunication des langues sur le chantier de la Tour et de la ville n'est autre que la présentation de l'incommunicable du Nom autre et si la traduction des langues les unes dans les autres tentera de surmonter leur étrangeté radicale, tentera de lézarder le mur du sens à jamais disjoint, tra-duire restera une tâche infinie, interminable, à jamais opaque, comme en témoigne l'édification interrompue, dans la plaine de Shinear, de la Tour dont la tête, le comble, l'*archi-tectum* devait occuper le lieu infini et sans forme des nuages : sublime.

Dante fera sonner dans le creux infernal la tempête des langues : « Langues étranges, horribles idiomes, paroles de douleurs, accents de fureur, voix hautes et floues, et mains sonnantes faisaient ensemble un tumulte qui roule sans fin par l'air éternellement obscur, comme les tourbillons de sable formés par le souffle du vent³⁰. » C'est là un deuxième déluge dont une tour interrompue et colossale sera la trace dans la plaine, la Tour sublime, celle de Nemrod. Dante et Virgile le découvrent, entre les deux derniers cercles de l'Enfer, parmi les géants autour du puits de Lucifer : Nemrod, le premier potentat de la terre, son premier tyran, la figure de l'absolu totalitaire du politique, planté comme sa Tour jusqu'à la taille dans le sol. « Raphel May amech zabi almi ! » se mit alors à crier la fière gueule à qui ne convenaient de plus doux psaumes. « La parole du tyran unique, in-traductible, incommunicable, un cri qui, dans l'Enfer, est comme l'écho nocturne du cri adamique dans la lumière de l'Éden, la présentation " négative " du Nom innommable qu'il avait voulu s'approprier en en faisant construire la représentation³¹. » Et mon guide (Virgile) se tournant vers lui : « Ame sans saveur, tiens-toi au cor et cornant te soulage quand ire ou passion autre te touche. (...) Puis il dit à moi : De lui-même il s'accuse : c'est Nemrod dont la mauvaise cogitation a empêché l'usage d'un seul langage dans le monde. Laissons-le là et ne parlons pas à vide, car tous les langages sont pour lui ce qu'est pour les autres le sien, incompréhensible à chacun³². »

Par le brouillage de la langue unique, « *le peuple unique pour eux tous* » devient *les peuples uniques chacun pour eux*. Mais pour accompagner encore un moment Dante dans son récit de Babel, tout le genre humain ne s'était pas rassemblé dans l'ouvrage d'iniquité : *presque* tous y avaient participé. La totalité, dès l'origine, comporte un reste, une infime division, une secrète limite ; ainsi le juste Noé à la veille de la tempête universelle, de la guerre totale des éléments naturels ; écart à son bord par où se manifeste l'irrécusable intervention de la Transcendance, le blanc de l'irreprésenta-

ble ; en l'occurrence, ceux qui conservèrent la confuse mémoire du son qui contenait tous les autres, les gardiens du Nom désormais inarticulable : sur le chantier de Babel, « ceux à qui devait rester l'idiome sacré n'étaient pas présents ni ne louaient pareille besogne, mais la détestant amèrement, ils raillaient la balourdise des ouvriers. Or ce parti, bien faible en nombre fut, je le crois, de la descendance de Sem, le troisième fils de Noé ; de laquelle justement sortit le peuple d'Israël qui jusqu'à sa dispersion usa de la plus antique des langues ». Langue sublime par son retrait, « forme de langue créée par Dieu du même coup que l'âme première », articulation unique et singulière du Nom. « Elle resta aux Hébreux après la confusion afin que notre Rédempteur qui devait naître d'eux selon l'humaine nature, jouit d'une langue de grâce et non de confusion. »

*
**

La cité totalitaire, la Tour colossale resteront à jamais la ruine de l'unité perdue et le projet de sa totalisation immanente. Comme à l'arrière-plan du tableau de Poussin, la Babel-Colisée se dressera presque indiscernable dans les lointains d'une plaine entre la tour d'un château sur une colline et les monuments et bâtiments d'une ville sur le flanc d'une montagne.

Mais c'est peut-être par l'emblème de ce monument que l'on parviendra à comprendre l'inexplicable irruption de la tempête dans le récit ovidien que Poussin propose au regard du spectateur, à son propre regard : la tempête, figure de l'irreprésentable dans l'histoire de la représentation de peinture, figure un excès qui n'en transgresserait pas les limites, mais bien plutôt le comble de sa mesure mimétique : elle en présente les limites. « J'ai essayé de représenter une tempête sur terre, imitant du mieux que j'ai pu l'effet d'un vent impétueux... » La tempête poussinienne figure dans la peinture d'histoire ce que Babel figure dans celle de l'architecture et du langage : l'équivalence de la ruine et du projet, l'équivalence de la confusion et de la dispersion. On comprend son irreprésentabilité : elle disperse tout dans une fragmentation instantanée ; elle mélange tout dans une confusion, dans une continuité sans écart articulatoire ; elle est le coup de force absolu de la différenciation qui, en un mot, neutralise toutes les différences³³ : ainsi l'éclat de l'éclair par rapport au milieu solaire de la lumière ; ainsi le coup de tonnerre par rapport au bruit, au son, à la voix : lumière qui aveugle au lieu de faire voir, bruit qui assourdit au lieu de faire entendre. La présentation de la tempête dans le tableau de peinture est le risque permanent de sa destruction qu'à sa façon la métamorphose ovidienne du blanc en noir allégorise.

Or, Poussin, dans la mise en scène de peinture qu'il construit de l'histoire de Pyrame et Thisbé, joue, ou *représente* dans cette mise en scène elle-même, les effets de dissémination et de brouillage, de dispersion et de condensation de la figure de la tempête, effets que rappelle la Tour-Colisée à l'extrême arrière-plan de son tableau. Il les joue deux fois dans l'espace et dans le temps de la représentation. On se souvient que le rendez-vous

des amants avait été fixé par Ovide hors de la ville de Babel, Babylone, au tombeau de Ninus, au pied du mûrier aux fruits blancs, près de la source et de la grotte. Le Maître cependant disjoint aux deux extrêmes de la scène représentative les balises de l'unique lieu de la rencontre des deux jeunes gens : le tombeau de Ninus se dresse aux limites de la ville au deuxième plan, à droite, le mûrier, la source, la grotte au premier plan, à gauche. Dissémination des signes spatiaux, effet babélien de la tempête — irréprésentable. On se souvient aussi que Pyrame se tue parce qu'il découvre le voile de Thisbé tout ensanglanté du sang dont le lion l'a maculé après avoir attaqué un troupeau et des bergers. Or Poussin choisit de représenter Thisbé s'abandonnant à la douleur en découvrant Pyrame mort alors qu'au même moment de représentation, au second plan, le lion est en train d'attaquer un cheval blanc dont le cavalier a été jeté à terre. Dans la représentation, la cause se trouve ainsi contemporaine de son effet le plus lointain, conjonction ou plutôt condensation de toutes les forces à l'œuvre dans le récit, dans un unique moment représenté, le moment même qui les résume dans leur dramatique développement et leur tragique dénouement.

Je vois dans cette entreprise poussinienne de représentation de l'irréprésentable tempête dans la représentation à travers le récit d'une métamorphose ovidienne, au rythme de la confusion et de la dispersion des causes et des effets, des lieux et des moments, de la dissémination et de la condensation des significations et des symboles, l'archaïque mémoire dans la modernité classique d'une origine et d'une fin du langage et des langues, de l'architecture et des monuments, de la société et des cultures, de l'histoire et des récits dont le lac, miroir immobile au centre du tableau, serait le symbole de la présence dans le regard divin du peintre et la tour de Babel-Colisée, en son fond, le monogramme iconique.

NOTES

1. Cf. A. Blunt, *N. Poussin. Catalogue raisonné*, n° 177, p. 126 et la bibliographie.
2. Cf. W. Friedlander and A. Blunt, *The Drawings of Nicolas Poussin*, Warburg Institut, 1963, t. IV, n° G21, pl. 235. Une étude attentive du tableau à Francfort et du dessin tend à me convaincre qu'il s'agit bien au moins partiellement d'une vue du Colisée.
3. Cf. Nicolas Poussin, *Correspondance*, éd. Ch. Jouanny, Archives, t. V, p. 424 ; cf. Félibien, *Entretiens*, éd. 1985, p. 408, et mon étude de ce tableau parue dans *Versus*, n° 29, Maggio-agosto, 1981, p. 59-75.
4. Nous employons le terme de transcendantal au sens kantien d'une critique de la connaissance visant à sa fondation, c'est-à-dire à l'établissement rigoureux des conditions de possibilité et de légitimité de ses énoncés. La tempête serait en quelque sorte la figure — peut-être vaudrait-il mieux dire la métaphore — des conditions de possibilité et de légitimité de la représentation (en peinture).
5. Plin, *Histoire Naturelle* XXXV, 96, cf. J. Bialostocki, « Une idée de Léonard réalisée par Poussin », *Revue des Arts*, IV, 1954, p. 131 et sq.
6. Que la tempête soit bien le « sujet » du tableau de Poussin le montrerait *a contrario* la magnifique description de l'œuvre par Giovan Pietro Bellori dans sa vie de Nicolas Poussin (*Le Vite de pittori, scultori e architetti moderni*, 1672, éd. Einaudi, Torino, 1976), p. 472, qui s'ouvre sur le drame du premier plan : « Corre Tisbe con le braccia aperte sopra il cadavero dell'amato Piramo e forsennata precipita a morte,

mentre la terra e'l cielo e tutte le cose spiramo funesto errore », et qui après la description de la tempête s'achève sur l'attaque du lion : « questo e il leone che a cagionato la morte a l'infelici amanti ».

7. Nous employons ces deux termes aux sens où Derrida les introduit dans la *Grammatologie*, Minuit, Paris, 1967, p. 207-208 à propos de l'écriture : les noms propres des « acteurs narratifs » de la *storia* s'ajoutent à la représentation de peinture, ils en sont « un surplus, une plénitude enrichissant une autre plénitude, le comble de la présence » (*op. cit.*, p. 208), mais ils suppléent, ne s'ajoutent que pour remplacer comme si « quelque part (dans la représentation peinte) quelque chose ne pouvait se remplir de soi-même, ne pouvait s'accomplir qu'en se laissant combler par signe et par procuration » (*id.*). Ajoutons pour mémoire, les deux définitions de comble : 1/n. m. (lat. *cumulus*, avec sens de *culmen*, faite). Arch. Fait, couronnement d'un édifice. Partie d'un édifice sur laquelle repose immédiatement la couverture. Fig. Point culminant, degré le plus haut. 2/n. m. (lat. *cumulus*, monceau) : ce qui peut se tenir au-dessus d'une mesure déjà pleine. Fig. surcroît, abondance.

8. Ovide, *Métamorphoses*, IV, 58-169.

9. Le tombeau de Ninus est le monument que le peintre met picturalement en évidence par son éclairage parmi les édifices de la ville qu'il peint à l'arrière-plan droit de son tableau. Il s'agit comme l'écrit Blunt (*Nicolas Poussin*, Phaidon, Londres, New York, 1967, p. 204 et sq.) d'un étrange bâtiment composé d'une base carrée supportant une pyramide. « Son modèle est certains tombeaux près de Jérusalem que Poussin connaissait par les gravures de *Il Devotissimo Viaggio di Gerusalemme* de Giovanni Zuallardo, Roma, 1587 (cité par Blunt, *op. cit.*, p. 205, n. 76). On retrouve ce tombeau dans le *Moïse exposé* de l'Ashmolean Museum d'Oxford et dans l'*Ordre* Chantelou. On reconnaît même dans ce dernier tableau la même structure architecturale mais inversée que l'on découvre dans *Pyrame et Thisbé* : le tombeau est relié à une autre construction (pilastre monumental dans l'*Ordre*, palais dans *Pyrame*) par un pont. Sur les valeurs de cette articulation, voir notre étude sur l'*Ordre* (à paraître). A noter que cette articulation n'est pas effective dans l'espace représenté et ses figures, mais visuellement opératoire, dans le plan de représentation, non sans avoir des effets ou des investissements symboliques ou idéologiques complexes.

10. On notera ainsi que l'introduction des noms Pyrame et Thisbé (cf. notre note 6 ci-dessus) permet la projection sur l'ensemble de la représentation d'un réseau de noms propres, c'est-à-dire de termes désignant des singuliers ou des individus : là encore phénomène de comble et de supplément.

11. Voir sur la genèse « directe » des couleurs chez Poussin, la belle étude de V. Batschmann, *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, Prestel Verlag, München, 1982, p. 39 sq. Voir en particulier la position centrale du rouge (rubeus) entre les deux extrêmes du blanc (albus) et du noir (niger) dans les diagrammes des couleurs de Franciscus Aguilonius *Opticum Libri Sex*, Anvers, 1613, Prop. XXXIX, p. 40 et d'Athénase Kircher, *Ars magna lucis et umbræ*, Rome, 1646, Lib. I, pars III, fol. 65, cités et reproduits p. 43 par Batschmann. Parmi les *analogia rerum* des couleurs que donne Kircher, on notera, pour le blanc, lux pura, ignis, intellectus, Deus ; pour le noir, tenebrae, terra, ignorantia, planta ; et pour le rouge, lux colorata, Aurorae medium, error, homo.

12. On comprendrait mieux peut-être à partir de cette relation orientée blanc → rouge → noir, le célèbre mot de Poussin à propos du Caravage : « Cet homme est venu au monde pour détruire la peinture » sans oublier que Poussin ajoute que le Caravage possédait l'art de peindre tout entier. Cf. notre *Détruire la peinture*, Galilée, Paris, 1977, p. 177 et sq. en particulier.

13. Cette entr'expression des allégories et symboles est un des sens que l'on peut donner à la « délectation » que Poussin considère comme la fin de la mimesis picturale. Cf. A. Blunt, *Nicolas Poussin*, déjà cité, p. 354-356.

14. Nous avons plus particulièrement développé ce point dans notre article de *Versus* déjà cité, en référence à la théorie stoïcienne du temps et de la représentation — phantasia.

15. Ce point nous paraît essentiel pour comprendre un élément clef de l'esthétique de Poussin, la notion de variation dont la fameuse lettre sur les modes musicaux donne une analogie dans des arts autres que la peinture, la musique de « nos braves anciens Grecs » et la poésie épique de Virgile. Chacun des plans du tableau trouve sa spécificité par sa différence « modale » avec les autres : pour ne parler que des genres, le premier plan et la peinture d'histoire, le second plan et la peinture de la bucolique ou de l'éplogue, le troisième et la peinture de paysage. Chacun des plans comprendrait une « figure » emblématique, spécifique à son ordre, de la variation modale de ce plan par rapport aux autres dont la contemplation singulière dans l'ensemble du tableau, la compréhension en un mot, aurait pour effet la délectation de l'âme à la « beauté intellectuelle de l'allégorie » pour reprendre l'expression de Blunt. Ces références aux modes musicaux et au « son des paroles » du poème de Virgile sont à mettre directement en relation avec ce que nous écrivons ci-dessous à propos de Dante et de Babel.

16. Donnée ici dans la traduction établie sur l'hébreu d'après celle d'E. Fleg et publié dans *Sémiotique et Bible*, juin 1978, n° 10. Dans le même numéro, on lira avec intérêt : « Rudiments d'analyse. La Tour de Babel », p. 1-26.

17. Dantes, *Œuvres complètes, De l'Éloquence en langue vulgaire (De Vulgaris Eloquentia)* Pléiade, Paris, 1965, trad. et com. d'André Pézard, I, IV, p. 557, cité par Dragonetti, « Dante face à Nemrod. Babel mémoire et miroir de l'Éden ? » in *Critique* Le mythe de la langue universelle, août-sept. 1979, nos 387-388, p. 690-706, article auquel notre texte ci-dessous doit beaucoup.

18. Dante, *op. cit.*, p. 557.

19. Boileau, *Œuvres complètes, le Traité du sublime ou Du merveilleux dans le discours, traduit du grec de Longin* (1674), Pléiade, Paris, 1966, Préface p. 338. Longin, chap. VII, p. 353.

20. *Genèse*, 6, 7.

21. *Genèse*, 6, 13-6.

22. Sur la présence à la Renaissance, en conjonction avec la lecture de Vitruve, de « formes révélées » composant trois modèles exemplaires proposés aux architectes : l'arche de Noé, le tabernacle du désert et le

Temple de Jérusalem », voir J. Rykwert, *La maison d'Adam du paradis*, 1972, trad. fse Le Seuil, Paris, 1976, chap. 6, « Raison antique et grâce chrétienne », et particulièrement, p. 142 et sq. Cf. également Félibien, *La Vie des architectes*, livre I : « Ce peuple (juif) faisait une estime particulière de l'architecture, sans doute à cause que cet art a quelque chose de divin et que Dieu non seulement est appelé dans l'Écriture, l'architecte souverain de l'univers mais qu'il a voulu enseigner lui-même à Noé de quelle manière il fallait bâtir l'Arche. » Voir également Denis Hollier, *La prise de la Concorde*, Gallimard, 1974, p. 69-71 qui d'ailleurs cite ce passage de Félibien.

23. Hegel, *L'Esprit du Christianisme et son destin*, 1796-1798, trad. fse J. Martin, Vrin, Paris, 1948, p. 3-8.

24. Hegel, *Esthétique*, trad. fse Aubier Montaigne, Paris, 1964, vol. VI, Les arts plastiques : Architecture, Sculpture, p. 46-47.

25. *Ibidem*.

26. Hegel, *Esthétique*, vol. 3, L'art symbolique, chap. II, le symbolisme du sublime, p. 108-109 et p. 122-123.

27. Dante, *op. cit.*, I, VII, p. 561-562.

28. *Genèse*, 11, 5-7.

29. Dante, *op. cit.*, I, VII, p. 562.

30. Dante, *op. cit.*, *Enfer*, III, 25-30, p. 896.

31. Ce point nous paraît essentiel qui est le passage d'une unicité universelle fondée sur le Nom transcendant, le Nom autre, à un absolu totalitaire fondé sur un nom propre. C'est là une des hypothèses de travail de notre *Le Portrait du Roi*, Minuit, Paris, 1981, qui toucherait au sublime politique et éthique.

32. Dante, *op. cit.*, *Enfer*, XXXI, 67-81, p. 1086-1087.

33. Cf. Longin et sa première définition du sublime : « Quand le sublime vient à éclater où il faut, c'est comme la foudre, il disperse tout sur son passage et tout d'abord montre la puissance de l'orateur dans toute sa densité. » Trad. H. Lebègue du *Peri Hupsous*, les Belles Lettres, Paris, 1965, que nous avons légèrement retouchée.

Illustrations des pages 91 et 92 : Stadelsche Kunstinstitut (U. Edelman).