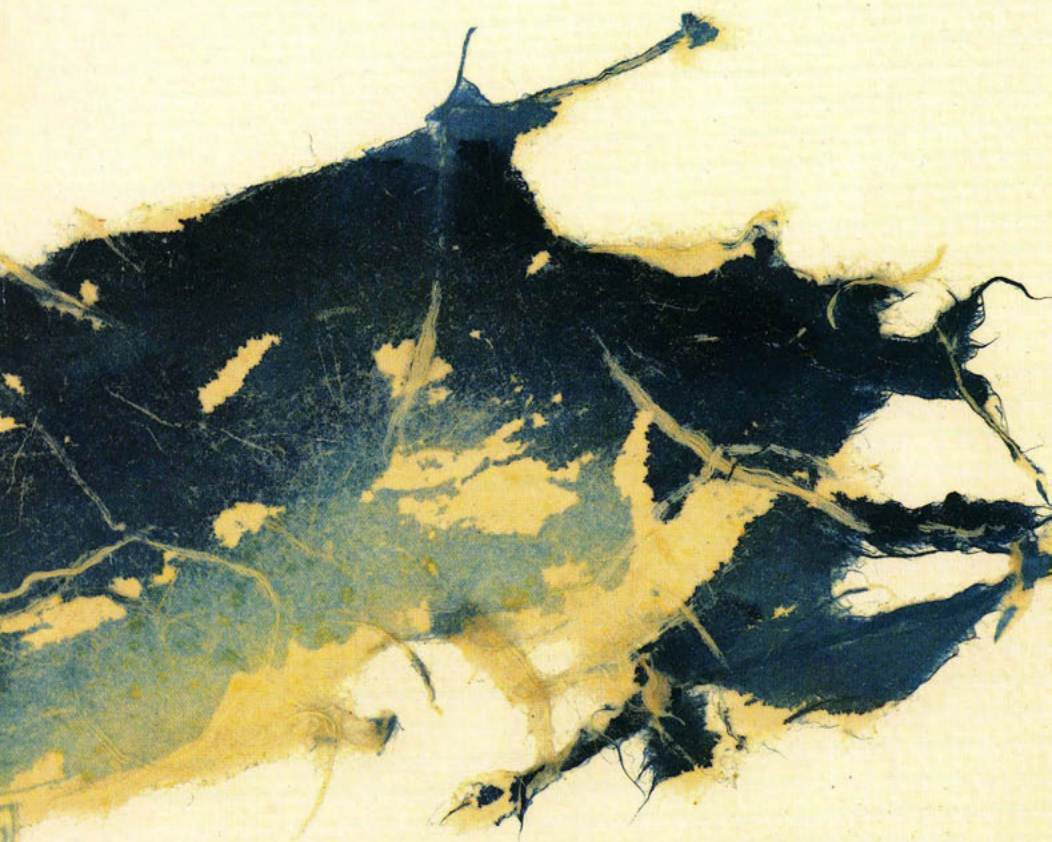


PHILIPPE JAWORSKI

MELVILLE
LE DÉSERT & L'EMPIRE



Off-Shore / Presses de l'Ecole Normale Supérieure

MELVILLE

LE DÉSERT ET L'EMPIRE

© Presses de l'École normale supérieure
45, rue d'Ulm, 75005 Paris
ISBN 2-7288-0122-3

PHILIPPE JAWORSKI

MELVILLE
LE DÉSERT ET L'EMPIRE

PRESSES DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

Herman Melville 1819-1891

- 1819 H. M. naît à New York le 1^{er} août. C'est le troisième enfant, et le second fils, d'Allan Melville et Maria Gansevoort. Du côté paternel, une lignée de commerçants écossais ; du côté maternel, des patriciens d'origine hollandaise. Les deux grands-pères de Herman ont été des héros de la Révolution américaine. Le père, Allan, importe de France des « nouveautés ».
- 1830 Faillite commerciale du père. La famille va s'installer à Albany, capitale de l'État de New York.
- 1832 Mort du père. Gansevoort, le frère aîné de Herman, ouvre un commerce de peaux et fourrures.
- 1832-39 H. travaille dans une banque de New York, puis aux champs à Pittsfield (Mass.), reprend ses études à Albany, fait de la comptabilité pour son frère, trouve un poste d'instituteur pour quelques mois, suit des cours d'arpentage à Lansingburgh, où la famille a déménagé après la faillite de Gansevoort.
- Deux courts textes de fiction intitulés « Fragments from a Writing Desk » paraissent dans le *Democratic Press and Lansingburgh Advertiser* les 4 et 18 mai 1839. Ils sont signés « L.A.V. » On s'accorde à penser qu'ils sont de la plume de Melville.
- Juin 39 : H.M. s'engage comme mousse à bord d'un navire marchand, le *St. Lawrence*, en partance pour Liverpool. La thématique de l'initiation à la mer et la découverte de l'enfer urbain (Liverpool) seront exploitées dans *Redburn*.
- 1839-40 Nouveau poste d'instituteur. Voyage dans l'Illinois pendant l'été 40.
- 1841 H.M. quitte New Bedford le 3 janvier à bord du baleinier *Acushnet*.
- 1842-44 Avec Richard Tobias Greene, M. déserte l'*Acushnet* à Nuku Hiva, aux îles Marquises. Passe un mois dans le val de Taïpi. Il est ensuite à Tahiti, puis aux îles Hawaï. A Honolulu, il s'engage sur la frégate de guerre *United States*. Rentre à Boston le 3 octobre 1844. Ces voyages et ces aventures nourriront *Taïpi*, *Omoo*, *La Vareuse blanche* et *Moby-Dick*.

- 1846 Publication de *Taïpi*.
 1847 Publication de *Omoo*.
 Le 4 août, H.M. épouse à Boston Elizabeth Shaw (« Liz-
 zie »), fille du juge Lemuel Shaw.
 1849 Naissance du premier fils, Malcolm.
Mardi est publié en mars à Londres, en avril à New York.
 Le 11 octobre, M. s'embarque pour Londres pour y négocier
 la publication de *La Vareuse blanche*. Voyage sur le continent :
 Paris, Bruxelles, Cologne, Coblenze.
 1850 Publication de *La Vareuse blanche*.
 H.M. rencontre Nathaniel Hawthorne au cours d'un pique-
 nique près de Pittsfield le 5 août. C'est dans cette région qu'il
 achète une ferme (« Arrowhead ») en septembre.
 1851 *Moby-Dick* est publié à Londres en octobre (sous le titre *La*
Baleine) et à New York en novembre.
 Naissance du second fils, Stanwix.
 1852 Publication de *Pierre ou les Ambiguïtés*.
 1853 Naissance d'une fille, Elizabeth (« Bessie »).
 Tentatives de la famille et des amis pour lui obtenir une
 charge consulaire.
 H.M. publie en trois ans 14 contes et nouvelles dans
Putnam's et *Harper's*.
 1855 Publication d'*Israël Potter*.
 Naissance d'une seconde fille, Frances.
 1856 Publication des *Contes de la véranda*.
 1856-57 Voyage financé par son beau-père : M. s'embarque pour Glas-
 gow le 11 octobre 1856. Il rend visite à Hawthorne à Liverpool.
 Palestine, Grèce, Italie. Retour à New York le 20 mai 57.
 1857 Publication de *L'Homme à la confiance* (*The Confidence-Man*).
 1857-60 Trois calamiteuses tournées de conférences.
 1860 Court voyage (30 mai-10 août) jusqu'à San Francisco à bord
 du clipper de son jeune frère Thomas, le *Meteor*.
 1861 En mars, se rend à Washington pour tenter d'obtenir un poste
 consulaire.
 1863 Vend « Arrowhead » à son frère Allan, auquel il rachète sa
 maison new yorkaise.
 1866 Publication de *Tableaux de bataille et Aspects de la guerre*,
 premier volume de poèmes de M., qui s'initie sans doute à
 l'écriture poétique depuis l'année 1859.
 En décembre, il est nommé inspecteur des douanes du port
 de New York.
 1867 Mort mystérieuse (suicide ? accident ?) de Malcolm.
 1876 Publication du long poème narratif *Clarel*, grâce à un don
 financier de l'oncle Peter Gansevoort.
 1885 M. démissionne de son poste aux douanes de New York.

- 1888 Tirage confidentiel d'un troisième recueil de poésie, *John Marr and Other Sailors*.
- 1891 Publication des 25 exemplaires de *Timoleon*.
H.M. meurt le 28 septembre.
La première édition de *Billy Budd*, texte maintes fois remanié au long de cinq années et sans doute laissé inachevé, sera assurée en 1924 par Raymond Weaver, le premier biographe de H.M.

j'ai voyagé sans carte

ce livre tout entier n'est qu'une esquisse, même pas,
l'esquisse d'une esquisse

si l'homme veut frapper,
qu'il frappe à
travers le masque
;

LE DÉSERT

est-elle trop lourde, cette couronne que
je porte ? cette couronne de métal

pourquoi quelqu'un
parce que
survécut a

un gros rouleau de vieilles cartes marines jaunies... il se mit à étudier
leurs lignes et leurs ombres et à tracer de nouvelles routes dans des
espaces encore vierges

roi captif portant patiemment
sur son front glacé les entable-
ments superposés des âges

over an endless sea

une île qui ne figure sur aucune carte, les endroits
vrais n'y sont jamais

je tournai et tournai, me rapprochant sans cesse du
centre de cette roue lentement tournoyante .

ET L'EMPIRE

plus coulait le fleuve de ses pensées,
plus il charriait vers lui de mystère

n s'avance-t-il ici ?
quelqu'un
u naufrage

pour admirer la mer magnanime qui ne garde aucune trace

jamais ne débrouillent leurs propres
écheveaux et jamais vraiment ne
s'achèvent

livres...

... deux livres sont en cours et le monde n'en
verra qu'un...

(Pierre)

Les deux livres

melville écrit loin de moi (1819-1891), parenthèses qui enferment peut-être une biographie mais sûrement pas une vie, celle de Melville n'en finit pas de devenir autre chose jusqu'à nous et au-delà, sa vie n'est pas visible, elle est ce qui rend visible comme la lumière, essayez donc de décrire la lumière sans parler de l'œil.

krisis : la décision.

New York, janvier 1849. Préface à *Mardi* :

Il y a peu, après avoir publié deux récits de voyages dans le Pacifique qui furent accueillis en maint endroit avec incrédulité, l'idée me vint d'écrire un roman d'aventures polynésiennes et de le publier comme tel, afin de voir s'il ne serait pas possible que la fiction passât pour une vérité ; à certains égards, le contraire de mon expérience précédente.

Cette idée fut le germe de bien d'autres, qui ont abouti à *Mardi*.

Dans une lettre datée du 28 janvier 1849, Melville demande à son éditeur londonien, John Murray, de ne pas publier *Mardi* dans la collection où ont paru *Typee* et *Omoo*. Il le prie courtoisement de ne pas faire figurer sur la page de titre de *Mardi*, au-dessous de son nom, la mention « Par l'auteur de *Typee* et *Omoo* ». Il insiste : « Je désire séparer [*separate*] *Mardi* le plus possible de ces livres. »

krinein : juger comme décisif, séparer. Discerner, juger, décider.

Mardi s'écrit comme une recherche, devient recherche, exploration de la valeur de la recherche. Les traducteurs français ont négligé la seconde partie du titre : *Mardi, And A Voyage Thither*. Il y a l'archipel, et le voyage dont il est le terme interminable. Mais, depuis *Typee* et *Omoo*, la nature du voyage a changé. Retournement de perspective : *Mardi* ou l'inversion. « Melville » quitte les rivages du récit documentaire romancé (vraisemblable) pour affronter l'infini d'une quête de fiction dans le langage, l'expérience du langage. Chercher, quête, question : commence l'écriture. Il appellera cela l'Échec.

qu'est-ce qu'une relation melville à paris 1985 novembre gris finissant comment se représenter ce 26 décembre 1841 où son nom s'inscrit sur le rôle d'équipage de l'*Acushnet* : « Age 21 / Taille 5 pieds 9 pouces 1/2 / Visage foncé / Cheveux bruns ».

Des documents de ce genre ont été retrouvés. Papiers, lettres, traces. Une relation ? Mais que reste-t-il encore à lier ou à réunir entre paris et new bedford *far away* invisibles baleines

Les deux livres. « Le roman est toujours l'horizon du critique : le critique est celui qui va écrire, et qui, semblable au Narrateur proustien, emplit cette attente d'une œuvre de surcroît, qui se fait en se cherchant et dont la fonction est d'accomplir son projet d'écrire tout en l'éludant. Le critique est un écrivain, mais un écrivain en sursis ; comme l'écrivain, il voudrait bien que l'on croie moins à ce qu'il écrit qu'à la décision qu'il a prise de l'écrire ; mais à l'inverse de l'écrivain, il ne peut *signer* ce souhait ; il reste condamné à l'erreur — à la vérité. » (R.B.)

Choisir un régime de navigation.

L'œuvre est un espace intermédiaire à constituer : entre distance et proximité, l'étrange et le familier. Tenter de penser et de parler avec ses mots pour rejoindre les nôtres. Il s'agit d'être extrêmement subjectif, de s'impliquer plutôt que d'expliquer. Il dit dans *Pierre* qu'il est « impossible de parler ou d'écrire sans s'exposer de la plus dangereuse façon. »

J'ai travaillé, rêvé sur un lexique, recueillant dans les fictions de Melville une brassée de hiéroglyphes (mots, images, idées), quelques signes encore assez actifs pour continuer à briller dans un imaginaire autre, malgré la distance et le temps. A leur lumière, j'ai relu les récits, patiemment. Va-et-vient. Je me suis demandé s'il était possible de citer et de disposer les textes de telle manière que l'analyse ne se fasse plus entendre que comme un accompagnement, au sens musical du terme.

A partir de *Mardi*, l'échec. L'amérique melvillienne est un voyage. On quitte la terre fixe : on laisse le territoire derrière soi, on s'enfonce dans l'espace, le monde en mouvement, le monde-mouvement, la réalité processionnelle. On devient mouvement, on devient devenir. Il y a des repères, mais sont-ce toujours les mêmes ?

L'amérique est une question d'est en ouest.

critique (gr. *kritikos*, de *krinein*), crise (gr. *krisis*)

L'histoire racontée est celle d'une conscience qui s'efforce de comprendre sa relation au monde, et que cette relation est interminable parce que le monde n'est pas devant moi comme un objet, c'est une expérience à faire, ce qui doit être tenté : nous sommes l'un dans l'autre.

Il écrit des fictions de la connaissance : il s'agit de la pensée, de la vie même.

des réponses silencieuses traînent parmi les étoiles, dit Hart Crane sur la tombe de Melville

Le Désert, l'Empire. C'est le cœur de ce monde de pensée : une opposition. Deux régimes du désir, deux modes de perception. Une opposition.

Le Désert dit le désir de continuer, l'espace, un cheminement peut-être interminable dans les phénomènes, la vérité et le sens toujours recommencés. Je parle ici de lecture : création, questionnement, promesse.

Le désir de Système organise l'espace en territoire, le territoire en Empire. Un centre d'autorité détermine les fonctions, définit des partages. Pouvoir, fixité : règne de l'interprétation.

Ou encore :

La logique explicative-systématique : clôture, frontière, hiérarchie, subordination, programmes et parcours immuables, murs.

La progression interrogative : mouvement, redécoupage incessant des lieux et des temps, orients provisoires, transformations, seuils mobiles, digression, dérive, tourbillon.

Achab, l'homme de loi de « Bartleby », le bon capitaine Delano, l'inventeur Bannadonna (dans « Le campanile »), Pierre ne parviennent pas à conjuguer savoir et vivre, l'idée et l'acte. Près d'eux, le déserteur errant de *Mardi*, le marin de *La Vareuse blanche*, Ismaël, le voyageur-rêveur de « La véranda », le témoin des « Iles Enchantées ».

Chercher : contre l'analyse systématique, les pratiques interprétatives, la folie taxinomique — qui éclairent, mais détruisent la fertilité de l'ombre ; ordonnent, mais en figeant le mouvement ; instituent des significations, mais en tuant le jaillissement du sens, appréhendent des vérités, mais gèlent la question de la Vérité ; exaltent la singularité du Moi, mais en rabaissant, enfermant ou effaçant l'Autre et sa différence.

L'opposition des deux termes est absolue. Mais les enjeux, ici et là, ne sont pas d'égale valeur. L'œuvre (l'écriture) choisit, ne peut commencer qu'à partir de ce choix.

Achab ou Ismaël : antithèse irréductible, non dialectique. Impossible d'imaginer un dépassement, une synthèse harmonieuse des contraires.

Mais surtout, il ne s'agit pas là de deux perspectives simplement juxtaposées : elles coexistent dans un rapport d'inclusion. L'histoire du désastre d'Achab se déroule à l'intérieur du discours ismaélien, se déployant dans cet espace contraire comme son risque essentiel. Le régime-Ismaël et le régime-Achab tirent leur valeur de cette relation singulière qui les fait exister solidairement et contradictoirement. De même, c'est dans la narration de l'homme de loi qu'existe Bartleby, tentation finalement écartée. Bartleby est un opérateur de recherche.

Achab sombre, Ismaël survit. J'ai dû partir de la fin, commencer à lire là où s'achève le roman, dans ce bouleversant épilogue, après le Désastre. Comment continuer ? Le témoin s'avance et va raconter.

Contre la biographie : un moment de pensée.

Pas de degré intermédiaire pour atténuer la terrible tension entre ces deux pôles. Il montre sans cesse qu'il faut distinguer valeur et non-valeur. Il y va du sens. C'est une exigence de l'écriture.

Un Témoin demeure : pour faire le procès de l'*Insubmersible*, narrer le naufrage d'Achab, contester la version officielle de la pendaison de Billy Budd. Un témoin : un rescapé, un narrateur.

Un lecteur. *Appelle-moi Ismaël* : celui qui parle se crée solidaire de celui qui commence à lire. Création simultanée, réciproque. Il m'invite au voyage, à la lecture. Je décide de lui faire confiance.

L'errance, l'échec.

En novembre 1856, Melville et Hawthorne se retrouvent à Southport, près de Liverpool. Hawthorne écrit dans son journal :

Il est étrange de voir comme il s'obstine — et n'a pas cessé de s'obstiner depuis que je le connais, et sans doute depuis plus longtemps encore — à errer dans ces déserts aussi monotones et sinistres que les dunes de sable parmi lesquelles nous étions assis. Il ne peut ni croire, ni se sentir à l'aise dans son incroyance ; et il est trop honnête et courageux pour ne pas essayer de faire l'un ou l'autre.

C'est à celui qui témoigne pour la Quête que Melville confie la responsabilité de la narration. Le sujet qui parle chemine avec un lecteur. Achab est un monologue.

Dans *L'Homme à la confiance*, au bout de la fiction, il s'interroge sur la parole, les conditions et les enjeux de la parole.

Si un étranger m'aborde et me dit : « Faites-moi confiance », que dire ? (Mais qu'est-ce qu'un étranger ?) Je décide qu'il dit vrai ? que je ne vais pas répondre ? que je vais mentir ? que je vais lui demander pourquoi il me parle pour me dire cela ? Je décide que je peux dissocier les mots et la pensée, et faire ce que je ne crois pas ?

« Faites-moi confiance » est une question, une question radicale, c'est-à-dire simplement une question ; toute réponse qu'on y fera, dit-il, ne pourra être que malheureuse. De la satisfaction facile de l'âme charitable qui dit *oui* à la jouissance intolérable du misanthrope qui dit *non*, en passant par les doutes bien tempérés du cynique et les hésitations de l'esprit raisonnable qui disent *peut-être* ou *oui-et-non*, toutes les réponses proposés (scrutées, fouillées dans leurs moindres replis) sont des promesses de désespoir ou des témoignages de misère.

Adieu à Bartleby. Bartleby, un jour d'été, paraît au seuil de l'étude de l'homme de loi. La porte est ouverte : il est là, silhouette « lividement propre, pitoyablement respectable, incurablement abandonnée ». Cet inconnu solitaire commence par copier. Tant qu'il copie, il ne parle pas. Il écrit, « lividement, silencieusement ». Du monde, et dans le monde de la reproduction et de la répétition, il n'a rien à dire. Plus tard, plus loin, il cesse de copier. S'engage alors entre l'avoué, le

copiste et le lecteur un jeu d'interrogation exemplaire où s'exprime notre dialogue avec la littérature.

Aux demandes de son patron, Bartleby répond invariablement : « Je préférerais ne pas le faire ». Jusqu'à la fin, il ne dira pratiquement rien d'autre : « *I would prefer not to* ». Mais s'agit-il bien d'une réponse ? Bartleby n'affirme pas, il ne nie pas. Il ne refuse pas (de copier, de partir, de changer), mais n'accepte pas non plus. Il propose une préférence négative : il s'avance et se retire dans cette avancée, il s'expose un peu dans un léger retrait de la parole. Il dit *presque* oui, *presque* non. Bartleby, c'est le merveilleux mystère d'une parole qui dit en même temps *presque* oui et *presque* non. Bartleby est presque immobile, presque silencieux, presque inutile, presque mort, presque incompréhensible. *Presque* est le mot de la limite mouvante, de la trace qui va s'effaçant, du signe qui va pâlisant. *Presque* ne désigne pas une approximation mais une approche, un rapprochement vers ce qu'on ne peut rejoindre qu'en s'en rapprochant. Ce mot-là ouvre au cœur de l'étude carcérale de l'homme de loi l'espace aventureux de la question qui jamais ne s'achève, jamais ne se referme : la question de la question. Devant le trouble de l'avoué, devant ses colères, ses menaces, ses raisonnements, ses efforts, sa pitié, ses résolutions et ses irrésolutions, Bartleby est, interminablement, le commencement et le recommencement d'une recherche. Non, il ne répond pas : il renvoie à qui l'interroge, avec une inflexible douceur, la question de la littérature : que désires-tu de moi ?

A la fin du conte, Bartleby meurt en prison. L'homme de loi est-il coupable ? On peut estimer qu'il a fait preuve de patience, qu'il a tout essayé. Il n'a pas touché à Bartleby : il a préféré déménager. Mais c'est pire, dira-t-on : il n'a pas osé commettre le crime, il a laissé à d'autres le soin de faire enfermer l'innocent.

Il ne faut pas condamner trop vite l'homme de loi. Certes, il sacrifie ce qui est pour lui un désordre étranger à la bonne gestion d'un ordre familial. Mais sa décision et ses raisons sont les nôtres. L'homme dans l'étude duquel un jour surgit l'improbable, c'est nous-même, c'est cette part de nous qui choisit de s'abriter dans la certitude des réponses plutôt que de s'exposer à l'inquiétude périlleuse de la question.

... Le mouvement de son discours est d'oscillation. C'est un va-et-vient affolé entre deux types de formules et d'interventions. D'une part, il réagit en gardien de l'ordre idéologique, économique et moral auquel il doit son statut et son pouvoir. Et ce sont menaces, mise en demeure, interrogatoire, fouille, enquête, renvoi. Mais tout à coup, entre deux injonctions ou deux tentatives de mise au pas du copiste récalcitrant, s'exprime autre chose. Par exemple, il décide de renoncer à toute manœuvre d'intimidation, à toute demande de justification, et il dit qu'il va laisser le copiste *être*, simplement, continuer à être, dans l'étude, ce qu'il désire être ou ne pas être. Il passe ainsi constamment d'un souci à l'autre : protection de son bien-être à lui, sauvegarde de l'intégrité de l'hôte fantomatique. Entre ces deux postures contraires et contradictoires, pas de résolution : c'est l'une ou l'autre, et c'est en même temps l'une et l'autre. L'opposition est indépassable. Et quand il s'enfuit de son étude et quitte New York, il est clair que cette fuite, ce refus de choisir (entre l'accueil et la dénonciation) est un choix.

... Savoir si nous pouvons vivre avec la littérature : avec ce qui, un beau jour d'été, apparaît — la porte est ouverte — sur le seuil : une ombre pâle que nous avons désirée, et dont nous nous apercevons bientôt qu'elle attend d'être sauvée ou chassée.

... « Bartleby », dit l'homme de loi au début de son récit, « était de ces individus dont on ne peut rien apprendre de certain ». Il a raison : Bartleby est incertain. Il dit : « Faites-moi confiance. » Il dit : « Je suis ici, ayez confiance en ce que je dis. » Il dit : « Commençons à parler. Je n'ai rien à répondre. »

Il s'agit de se faire question.

lisant comme on écrit, pour écrire, deux livres dont l'un est invisible, mais c'est ce qu'on ne voit pas qui rend le reste possible et réel peut-être

L'instant de la décision : partir

l'amérique s'éloigne, commence l'approche

Note

J'ai utilisé, dans ces études, les éditions françaises suivantes :

- *Mardi* (M), Gallimard, 1968 (traduction de Rose Celli).
- *Redburn* (R), Gallimard, 1968 (traduction d'Armel Guerne).
- *La Veuveuse blanche* (VB), Gallimard, 1967 (traduction de Jacqueline Villaret).
- *Pierre ou les ambiguïtés* (P), Gallimard, 1967 (traduction de Pierre Leyris).
- *Billy Budd, marin* (BB), Gallimard, 1980 (traduction de Pierre Leyris).

Contes et nouvelles : « La véranda », « Les Iles Enchantées », « Le marchand de paratonnerres », « Benito Cereno » et « Le campanile » sont cités dans le volume intitulé *Benito Cereno et autres contes de la véranda* (BC) (Gallimard, « L'Imaginaire », 1977 ; traduction de Pierre Leyris). Pour « Bartleby », j'ai utilisé la dernière version qu'a donné Pierre Leyris de ce texte (Delta, Montpellier, 1978). Dans *Cocorico ! et autres contes* (Co) (Gallimard, 1954 ; traduction de Pierre Leyris) sont regroupés : « Cocorico ! », « Les deux temples », « Le pudding du pauvre et les miettes du riche », « Le Paradis des célibataires et le Tartare des jeunes filles », « L'heureux échec », « Jimmy Rose », « Moi et ma cheminée », « La table de pommier ».

J'ai traduit les fragments de *Moby-Dick* cités, en utilisant le texte établi par Harrison Hayford et Herschel Parker (New York, Norton, 1967). Pour *L'Homme à la confiance* (*Le grand escroc* est un titre malheureux pour *The Confidence-Man*), je me suis servi de l'édition de Herschel Parker (New York, Norton, 1971).

Les passages bibliques sont tirés de la version de Louis Segond (Paris, 1898).

LE DÉSERT ET L'EMPIRE

Seule la miraculeuse vanité de l'homme peut lui donner à croire qu'il soit possible, fût-ce pour l'esprit le plus richement doué, de jamais connaître en ce monde une heure où l'on ait vraiment le droit de se dire : je suis parvenu au terme suprême de la spéculation humaine ; désormais j'en resterai là. De soudaines charges de vérité nouvelle l'assailliront et le balayeront comme les Tartares la Chine, car toutes les murailles de Chine que l'homme peut élever en son âme ne sauraient arrêter de façon permanente l'invasion de ces hordes barbares que la Vérité engendre sans cesse dans les entrailles de son Septentrion glacé mais fécond ; en sorte que l'Empire de la Connaissance Humaine est impuissant à maintenir une dynastie, puisque la Vérité donne toujours de nouveaux empereurs à la Terre.

Pierre, IX, i

LE LIVRE DES MASQUES

1

L'écriture et les masques

- *Départs : Système et Quête*

Il y a d'abord les départs :

la fuite du marin-narrateur de *Mardi*, quittant l'*Arcturion* pour un archipel presque interminable ;

le rêve de voyage de Wellingborough Redburn, l'embarquement sur le *Highlander*, destination Liverpool ;

le départ d'Ismaël abandonnant la terre américaine ;

la rupture de Pierre avec la sphère familiale, l'exil à New York.

Ce geste inaugural, l'arrachement à un sol, à un lieu ou à un milieu familiers, quelles qu'en soient les raisons et les composantes, psychologiques, sociales ou autres, — ce moment, amplement thématisé dans ce que l'on pourrait appeler les fictions du héros (celles où l'écriture se déploie en délimitant à mesure le champ d'expérience d'une conscience individuelle), — cette épreuve du franchissement d'un seuil ou d'une frontière peut se décrire comme le passage du monde du Système au désert de la Quête, de l'amour du Système au désir de Quête.

Système et Quête désignent deux modes de définition et de position de la conscience dans sa relation à la recherche du secret de la Vérité. Nous nous garderons d'enfermer cette formule dans le corset d'une description préalable, préférant laisser progressivement, au fil de l'analyse, apparaître, se constituer et se défaire les oppositions que ces deux termes recouvrent. On citera simplement, dans ce liminaire, quelques exemples de ces valeurs polaires, choisis pour leur clarté ou l'insistance avec laquelle elles s'expriment : du côté du Système, donc, le singulier, la signification, l'immobilité, le sérieux, le principe de subordination, le monde centré ; symétriquement et inversement, du côté de la Quête, le pluriel, le sens, le mouvement, la parodie, la règle de coordination, l'espace réticulaire. Le jeu de ces oppositions est complexe et subtil. Il s'affirme parfois dans une relation adversative entre deux personnages (Taji/Babbalanja à la fin de *Mardi* ; Ismaël/Achab dans *Moby-Dick*), mais on peut également en observer le déroulement contradictoire à l'intérieur d'une conscience (Pierre). En outre, ce partage se repère non seulement dans les commencements des fictions, mais souvent, comme on le verra, il se rejoue ici et là dans le corps du récit.

Quoi qu'il en soit, c'est le dialogue des valeurs du Système et des valeurs de la Quête qui détermine la structure du discours, la forme de la narration et le mouvement de l'écriture.

1. Variations sur la rupture

La fiction, dans *Mardi*, commence par une fuite, un désir de fuite.

Scène : un navire dans le Pacifique, lancé dans une vaine chasse à la baleine. L'*Arcturion* traverse et retraverse la Ligne, mais nulle trace du monstre porteur de lumière, « la baleine dont le cerveau illumine le monde » (I, 9).

Dégoût

A l'origine de ce désir d'évasion, un dégoût d'abord :

Ce fut durant cette fastidieuse période que je commençai à ressentir les premiers symptômes du dégoût que m'inspirait notre monotone bâtiment et qui devait aboutir aux aventures relatées ici. (I, 11)

Ennui, monotonie de la répétition des jours, du cycle interminable des moments vides :

O *Arcturion* ! je le dis sans méchanceté, mais tu étais suprêmement ennuyeux [*dull*]. (...) Les jours tournaient et tournaient, lents, longs, vides comme des cycles dans l'espace. Heures et horloges ! Combien de siècles indiquait mon hamac oscillant comme un pendule au morne roulis [*dull roll*] du bateau, marquant les minutes et les éternités ! (...)

Bon. Des semaines, chronologiquement parlant, s'écoulèrent. Les contes de Bill le conteur furent contés et racontés jusqu'à ce que le commencement et la fin se fussent emmortalisés l'un dans l'autre ; les chansons de Ned le chanteur furent chantées jusqu'à ce que les échos en retentissent dans les huniers et fissent leurs nids dans les fonds de voiles. Ma pauvre patience était à bout. (I, 11-12)

Rupture : il s'agit de briser une circularité, de mettre un terme à la ronde infernale du temps vacant, à la vacance du temps. Si le navire morne paraît voguer lourdement [*dull, plodding*] ou zigzaguer vainement en repassant sans cesse par les mêmes points, jour après jour, semaine après semaine (I, 10), il se tient en réalité immobile dans un temps vide. Mais il est aussi figé dans un non-lieu qui est la préfiguration du néant.

Terreur de l'effacement

Le chapitre II (« Calme plat ») décrit l'expérience de la bonace comme l'approche, le pressentiment d'un état d'existence « où l'existence elle-même semble suspendue » [*suspended*] (II, 16). Le navire encalminé, gelé dans l'absolu d'une attente sans lendemain, voilà l'image terrifiante, le gouffre dans lequel le narrateur risque de se voir basculer. L'imminence de ce glissement dans l'annihilation, dans la pureté du vide, se trahit d'abord par un doute quant à la réalité de ce que l'observateur a

devant ses yeux — l'étendue vitreuse de l'océan (II, 16) —, puis par la disparition des repères, la dérive du navire

aux confins de la création, dans cette région de calme éternel [*everlasting lull*], antichambre de la totale vacuité. (II, 16-17)

Le sentiment d'impuissance est total ; le corps est devenu inutile : un « meuble inerte » (I, 17). Quant à l'âme, enfin :

Des pensées d'éternité lui viennent en foule. Il [le terrien] se met à prendre peur pour son âme. (II, 17)

— Au chapitre XVI, nouvelle figure de cette même menace : le *Chamois* qui emporte les deux fugitifs, Jarl et le narrateur, est encalminé. Aspirant à s'arracher à cette monotonie engourdie [*dull*] qui préfigure le balancement de l'éternité [*lull*], la conscience éprouve à nouveau cette hantise de l'effacement de tout signe et repère visibles. Mais ici l'horreur cosmique de la situation est suggérée au moyen d'une image symétrique et inverse : non plus l'anticipation de la fin des temps, mais la prescience d'un retour à l'aube chaotique de la création :

(...) dans un calme sous les Tropiques, sous un ciel décoloré, l'océan n'offre aucun signe de vie. Le profond azur s'est effacé et la mer, figée par un enchantement [*tranced*], demeure vide et incolore comme le ciel.

(...) le *Chamois* allait à la dérive à travers cet élément hybride d'air et d'eau. Tout se confondait [*was fused*] dans le calme, l'eau, l'air, le ciel, tout. Pas un poisson. Le silence du néant [*a vacuum*]. Nul souffle de vie. On eût dit que dans ce gris et inerte mélange [*inert blending*] le chaos couvrait un monde. (XVI, 51)

Fuir, donc, c'est tenter d'échapper à la hantise de cette dissolution du vivant dans l'indistinct. Mais où se diriger ?

Justification

Aller chasser ailleurs ? Quand le capitaine de l'*Arcturion* exprime son intention de mettre le cap sur la Côte nord-ouest et la baie de Kamchatka, et son espoir de pouvoir, là, remplir d'huile la cale du navire, le narrateur refuse tout net. La raison qu'il donne ? Que la chasse à la baleine franche dans les brouillards glacés de l'Arctique est une entreprise dégradante, comparée à la noble chasse au cachalot dans les mers du Sud (I, 12). Mais surtout, ce projet d'expédition vers le monde septentrional équivalait, selon lui, à une rupture de contrat :

Notez que cette décision imprévue de mesurer le cercle arctique n'était de la part du capitaine ni plus ni moins qu'une tacite contravention à notre accord [*agreement*]. Inutile d'entrer dans les détails de cet accord. Disons seulement que je m'étais embarqué pour une seule campagne (...). Et voilà que — Dieu m'assiste ! — il voulait m'emporter jusqu'au pôle. Et en quête d'un objet aussi sordide ! (I, 13)

On voit s'inscrire ici, dans les circonstances du désir qui mène le récit, une première formule juridique. Et le ton plaisant de la protestation ne saurait masquer tout à fait la gravité de l'enjeu : il y a violation d'un accord :

Le capitaine savait bien qu'il s'apprêtait à me retenir illégalement [*unlawfully*], contre les termes de notre accord (...). (I, 14)

Toute idée de chasse à la baleine ayant été abandonnée et les torts du capitaine servant à justifier l'abandon du navire, monde figé dans une immobilité mortelle, le désir du narrateur se représente maintenant dans la vision d'un Ailleurs.

(Notons rapidement ceci : du sujet de la narration, du « personnage », que nous désignons pour l'instant par le terme « narrateur », presque rien n'est dit : « Nous quittons Ravavaï (...). A Ravavaï, j'avais touché terre quelques mois auparavant et maintenant je me trouvais embarqué pour chasser la baleine (...). » (I, 9) A peine l'esquisse d'une silhouette dans cette notation. Simplement : un marin, l'ennui, partir. Nous y reviendrons.)

Rêverie

Le voici, ce marin, qui grimpe un jour à la pomme de mât pour y prendre son tour de vigie. A l'ouest, dit-il,

s'étendaient de nombreux groupes d'îles, assez vaguement indiquées sur les cartes et investies de tous les charmes du pays des rêves [*dream-land*]. (I, 15)

Ce qu'il voit au loin à partir de cet appel du rêve (domaine de la découverte où l'imagination se joue des contraintes géographiques : repères, frontières, espaces — et le plaisir de la manipulation des limites n'a évidemment rien à voir avec la terreur de l'indistinct évoquée plus haut. Ou plutôt si : celle-ci est l'envers de celui-là), ce qui apparaît, dans l'illimité de l'espace océan, ce sont des visions :

Dans le lointain, quelles visions se déployaient ! Tout l'horizon occidental, sous un haut échafaudage de nuages d'or et d'écarlate, dômes et minarets aériens, comme si le soleil pareil à un éclatant roi maure se couchait derrière quelque immense Alhambra. De longues perspectives semblaient mener à des univers situés au-delà [*worlds beyond*]. Un peu partout et jusqu'au-dessus de cette Ninive céleste, des troupes d'oiseaux volaient. Tandis que je les observais longuement, l'un d'eux franchit le rayon de mon regard, vola à travers une arche surbaissée et se perdit à ma vue. Mon cœur dut prendre son vol à sa suite car bientôt, comme dans un ensorcellement [*trance*], me parvinrent la cadence des douces vagues caressant une plage de coquillages, le frémissement des palmes, la voix des vierges et les battements apaisés [*lulled beatings*] de mon propre cœur, le tout fondu et mêlé [*blended*]. (I, 15)

L'expérience décrite ici (posture, mise en œuvre de l'activité imaginante, expression) est séminale dans la quête de *Mardi*, et fondamentale dans l'œuvre tout entière (on en retrouvera les principaux termes modulés un peu partout, disséminés dans les romans et les contes). Dégageons les principales composantes de ce passage :

— la perspective (ouverture de l'espace-profondeur), saisie comme emboîtement de perspectives vers un pluriel sans limites [*vistas, worlds beyond*] ;

— verticalité et fluidité : le flux des images converge vers la métaphore architecturale : ici le Palais fabuleux et sa monumentale transparence. Ce pourra être ailleurs, avec d'autres valeurs, le Temple, la Pyramide, ou encore la Prison, la Tour, espaces emmurés, blocs de temps, huis-clos d'intérieurs concentriques ;

— la mobilité des références de la rêverie, qui s'oriente en se désorientant : cherchant idéalement, en direction de l'Ouest, la splendeur de l'Orient d'abord, puis les charmes du monde austral ;

— la dérive vers l'Ile bienheureuse (l'Ile est l'élément central, l'oxymore essentiel de l'imaginaire des fictions melvilliennes), où se combinent harmonieusement la musique de l'eau et le chant des créatures de la terre ;

— le pouvoir fascinant de l'image : le cortège de visions, surgi dans l'extrême solitude du guet au sommet du mât, alimente circulairement le désir par lui suscité, l'emportant vertigineusement : « Désormais mon désir de quitter l'*Arcturion* devint une espèce de frénésie » [*frenzy*] (I, 15) — menant à la dissolution de la conscience dans le spectacle évoqué ;

— enfin, dans ce paysage du désir vagabond, le jeu rythmique du mouvement et de la stase : l'envol, puis la halte, le repos dans la verdure d'un havre enchanteur et enchanté.

Le repos ? Pareille « conclusion » est impossible et nécessaire. Impossible parce qu'elle ne peut s'accomplir que dans la lumière chimérique de la vision. Les îles verdoyantes, outre qu'*en réalité* elles sont d'un accès fort périlleux — « elles sont pour la plupart si bien gardées de récifs et (...) environnées de tant de périls, que la prairie verte et fleurie qu'elles offrent aux yeux [*the green flowery field within*] repose comme une rose au milieu des épines ; et il est aussi difficile de l'atteindre que le cœur d'une vierge orgueilleuse » (XXV, 80) —, révèlent, sitôt qu'on y aborde, des trahisures insoupçonnées. Mais en même temps, la valeur cardinale de l'Ile est une hypothèse nécessaire : c'est un orient essentiel dans la quête, une postulation sans laquelle le réel et la vie risquent de retomber dans l'inerte, l'indistinct ou l'informe. Rien qu'une postulation, mais fondamentale.

Car *Mardi*, et plus généralement l'ensemble des fictions melvilliennes, disent clairement que, sitôt qu'est établi et reconnu l'enjeu de la recherche (voyage, quête, enquête, exploration, apprentissage), nul terme, nul état final ou définitif ne saurait être atteint. Pour la conscience en mouvement lancée dans le déchiffrement de sa relation à la réalité du monde, pour l'écriture qui ne tient sa nécessité et sa cohérence (son aventureuse incohérence) que de la mobilité de ce mouvement, il n'y a que des relais, des temps d'arrêt, des suspens provisoires, des étapes : il ne saurait être question de finir.

Vers l'archipel

Tout autant que le chant des sirènes polynésiennes, importe, dans cette rêverie du chapitre I, la promesse de perspectives indéfiniment renaissantes et renouvelées : l'oiseau du désir franchit une arche et s'enfuit vers un au-delà sans frontières. Cette déchirure du monde visible ne se refermera pas.

Quand, au chapitre III, le récit glisse de la vision à la visée, de la contemplation d'un projet à la définition d'un objet, il fixe pour but au narrateur nostalgique, là-bas au loin, à l'ouest

un archipel presque interminable [*almost endless*], çà et là habité mais peu connu (...). (III, 18)

Peu connu, *presque* interminable (le plus souvent, cet adverbe dans le texte melvillien marque moins une approximation qu'une illimitation : c'est moins l'aveu d'une impuissance à préciser, que la trace du mouvement nomade de l'écriture) : tel est ce monde d'îles, univers d'univers qui s'étend comme un futur à l'extrémité du visible : une simple étendue d'eau (III, 18), une surface vierge [*blankness*] (*ibid.*), dépourvue d'obstacles :

(...) aucune terre connue ne se trouvait entre nous et le lieu que nous voulions atteindre. (...) Si nous gardions toujours le cap à l'ouest nous devions arriver fatalement à destination. (IV, 25)

Les îles ensoleillées sous le vent (IV, 24) resteront l'orient du voyage, de la dérive des deux fugitifs (Jarl et le narrateur) avant et après la rencontre du *Parki*, et même après le meurtre du prêtre Aleema et l'enlèvement de Yillah :

Je (...) dis que notre destination était toujours les îles de l'Ouest (XLVI, 138).

Après un temps d'hésitation pendant lequel le narrateur, tout à son ivresse amoureuse, échafaude toutes sortes de plans sans pouvoir se décider à en adopter aucun (« Et le *Chamois* continua de flotter, comme un nuage errant [*vagrant*] dans le ciel, vers une destination de tous inconnue », XLVI, 139), l'embarcation finit par tourner sa proue en direction de l'ouest et parvient bientôt en vue des îles :

Innombrables, élevant leurs masses bleutées dans l'azur, on eût dit des meules de foin dans un lointain champ de brume. Presque au milieu de la chaîne et la dominant toute, un pic majestueux, avec un solitaire nuage neigeux qui glissait au sommet — une guirlande en haut d'une colonne. Au-delà, pareilles à la chaîne escarpée de vapeurs qu'empourpre dans le ciel le soleil couchant, des terres et des terres en perspectives infinies [*in infinite perspectives*]. (LII, 153)

Voici donc l'archipel verdoyant ceint d'eaux vertes : une « nouvelle constellation de la mer » (*ibid.*), un monde pluriel à explorer, découvert avec l'Aimée et où l'Aimée bientôt sera perdue, labyrinthe où elle sera vainement cherchée, où la quête se doublera d'une fuite, — mouvements, tourbillonnements, départs, arrachements, — l'Interminable.

● Du Voyage

On peut considérer que, des épopées antiques aux récits contemporains, les fictions appartenant à ce corpus qu'on pourrait appeler « la littérature du voyage maritime » se sont écrites à partir de l'un ou l'autre (ou d'une combinaison de l'un et l'autre) des deux schémas suivants :

— le voyage est un périple, au sens exact du terme, dont le navire est le moyen, le support ou le vecteur matériel ; il y a exploration d'un espace, de paysages, de mondes extérieurs au navire ;

— l'essentiel du voyage se déroule *sur* le navire, qui est le véritable lieu de l'action et du surgissement d'un sens ou d'une vérité.

Dans le premier cas, l'intérêt et la signification du voyage-circumnavigation se jouent hors de la nef, dans les étapes qui mènent à la découverte d'une *terra incognita*

objectivement matérialisée, qu'il s'agit de connaître ou de reconnaître. Le voyageur est témoin, spectateur. Il vaut par ce qu'il peut voir dans l'ordre de l'étrangeté, selon la qualité de son regard, son appréhension ou son refus des perspectives, sa cécité ou sa perception des différences.

Dans le second cas, tout se passe dans le huis-clos du navire-monde et le voyage est le moyen pratique, voire le prétexte d'un rassemblement qui favorise conflits, rapports et révélations. A bord du microcosme se dévoilent les vérités de la conscience. Les passagers-voyageurs constituent l'objet même du récit ; ils valent par ce qu'ils trahissent d'eux-mêmes. Le mouvement de la navigation est intérieur.

D'un côté Noé, qui demeure quarante jours dans l'Arche (où il ne se passe pas grand-chose) pour y attendre que cesse le Déluge et pouvoir découvrir enfin, dehors, le Monde ou plutôt redécouvrir un monde *autre*, changé par la promesse de l'Alliance divine.

De l'autre Jonas qui doit, sur le navire, au milieu des marins, avouer sa culpabilité et qui, dans les entrailles d'un monstre figurant les profondeurs de sa propre conscience (il ne serait pas livré ainsi à l'impératif de la Loi divine en lui s'il n'avait tenté de s'y dérober), fait l'expérience de la toute-puissance de Dieu, avant de renaître à sa vocation prophétique.

D'une part, donc, le récit d'exploration, la quête et la conquête du monde objectif, la fable du désir de connaissance, le rêve de science, l'imagination anthropologique, les paysages du savoir.

D'autre part, l'allégorie religieuse ou morale, le roman de l'âme ou de la conscience, la nef des fous, l'univers psychologique, la révélation subjective, les labyrinthes de l'être et de sa vérité.

Dans les fictions melvilliennes qui appartiennent à ce corpus, ces deux formules font l'objet de toutes sortes de combinaisons. *Mardi*, *Redburn*, *La Vareuse blanche*, *Moby-Dick*, *L'Homme à la confiance* (liste à laquelle il faudrait ajouter « Benito Cereno », « Les Iles enchantées » et *Billy Budd*) mêlent, dans des proportions chaque fois différentes, ces deux types de navigation : l'exploration d'outre-mondes et la plongée dans le huis-clos des consciences. Mais le navire-découvreur-de-mondes et le navire-microcosme ne sont pas seulement des cadres commodes empruntés à telle ou telle convention littéraire éprouvée. Le choix de l'une ou l'autre de ces formules détermine en outre directement les formes et les modes d'articulation des questions posées sur le moi, la connaissance, le sens. Quant au degré de tension provoqué par la mise en œuvre simultanée, alternée ou consécutive de ces deux schémas, il règle toute la dynamique des thèmes. Dans *Mardi*, par exemple :

Le navire-monde, dans ses avatars successifs (l'*Arcturion*, puis le *Chamois*, le *Parki* ensuite, et le *Chamois* à nouveau), donne forme et sens aux étapes par lesquelles se constitue progressivement, autour de la première personne de la narration, la question de l'identité et de la vérité du moi.

A partir de la disparition de Yillah, le périple de Taji (le voyage-exploration) dans l'archipel de Mardi, à bord du bateau royal de Media et en compagnie des trois commentateurs mardiens, associe deux trajectoires :

— une enquête tourbillonnante, de caractère quasiment anthropologique, sur la Communauté humaine (la Société dans tous ses états) ;

— une quête linéaire, orientée vers la recherche de l'objet perdu du désir (Yillah).

Dans les mouvements à la fois distincts et conjoints du reconnaître et du retrouver, sont emportés tous les thèmes liés à la pluralité du monde et à la position de la conscience dans l'évidence de ce pluriel.

2. Le livre des masques

Nous avons noté plus haut l'extrême ténuité des éléments permettant d'identifier le narrateur des premiers chapitres comme personnage au sens où l'entend le code romanesque classique, c'est-à-dire comme imitation fictive et vraisemblable du sujet d'une biographie. Il y a là simplement une *voix* qui lance le récit, doublée d'un répondant (le marin) dans l'intrigue relatée, qui lui-même se ramène à une fonction, qui est un projet : quitter le navire. La fiction de *Mardi* commence dans l'abrupt et le neutre d'une narration qui se dérobe à l'incarnation : il n'y a pas d'origine figurable au récit. Il suffit de lire au chapitre III (« Un roi pour camarade ») le « portrait » de Jarl, qui va devenir pour un temps le compagnon d'aventures du narrateur, pour mesurer tout ce qui sépare le « Je » chargé de narrer l'histoire d'un « personnage ».

Qu'est-ce que ce narrateur ? Que signifient cet anonymat, cette absence d'un Nom qui pourtant fait agir le discours, le règle, l'oriente avec la force d'une irrécusable présence ?

Ce problème est rien moins que technique. Il rayonne au cœur de l'écriture de *Mardi*, dont il constitue le centre ténébreux, et commande l'impossible unité du texte : c'est toute la question du réel et de l'identité qui est là posée, et qu'il faut examiner à présent dans son déploiement entre le début du roman et le chapitre LIV (« Un gentilhomme venu du soleil »), qui décrit l'arrivée dans l'archipel de Mardi.

Transparences

La vie à bord d'un navire oblige le marin ou le voyageur à la vérité. Proposition qui vaut pour la totalité des fictions maritimes de Melville : le monde marin — eau, ciel, vent, navire — est le lieu où peut se faire l'expérience de la vérité, la terrible épreuve du face à face avec le Visage de la vérité. Voici ce que dit le narrateur à ce sujet :

Il faut vous dire qu'en mer tout homme apparaît tel qu'il est. Pas de meilleure école qu'un bateau pour étudier la nature humaine. La promiscuité est trop grande et trop constante pour vous permettre de faire illusion [*to favor deceit*]. Vous portez votre caractère aussi aisément que vos pantalons flottants. Vain tout effort pour feindre des qualités qui ne sont pas vôtres, ou pour cacher celles que vous possédez. L'incognito, tout désirable qu'il soit parfois, est ici hors de question [*out of the question*]. (III, 21)

Impossible pour qui se livre, fût-ce pour un temps, à l'élément liquide, de se cacher ou de se cacher longtemps : le monde océanique est par excellence le monde de la visibilité du vrai, ce que confirme, par exemple, Jack Chase dans *La Vareuse blanche* :

« Une bouffée d'air marin, mon vieux, vous apporte l'inspiration, et le fait d'avoir, une fois dans son existence, perdu la terre de vue, a fait naître plus d'un vrai poète et a dégonflé bien des prétentions [*pretenders*] ; car, vois-tu, on ne peut tricher avec l'océan ; il arrache d'un seul coup la fausse quille hors des bossoirs d'un ignorant ! Il lui fait sentir ce qu'il est véritablement, et il le lui fait ressentir aussi... La vie d'un marin, je le répète, il n'y a rien de tel pour exposer notre nature au grand jour [*to bring us mortals out*]. » (VB, LXV, 338)

Ce thème constitue le sujet même de « Benito Cereno », qui met en scène un regard perdu dans le spectacle d'une mascarade, et le point de départ de *L'Homme à la confiance* où, aux yeux du lecteur, l'imposteur qui manigance à bord du *Fidèle* apparaît vite comme un opérateur de vérité. Dans *Billy Budd*, la question de la visibilité du vrai se pose différemment parce que le *Bellipotent*, à bord duquel se joue l'essentiel du drame, fait l'objet, dans le récit, d'une lecture qui s'avoue explicitement comme telle : la narration se double d'une glose explicative dont les principaux termes sont empruntés au mythe biblique : le navire-monde est donné à voir comme une allégorie du monde-d'après-la-Chute. Arraché au *Droits de l'homme*, Billy, quand il se trouve sur le navire de Vere, est plongé dans

[les] complexités de la vie factice, (...) [le] monde plus ample et plus averti [*more knowing*] : c'est le terme qui est utilisé dans la Bible pour désigner la « sagesse » du serpent] d'un grand vaisseau de guerre (...). (BB, 2, 39)

L'innocent quitte la sphère prélapsarienne de la simplicité et de la pureté (sa sphère d'origine), où l'être est coextensible au paraître, pour tomber dans le monde de Caïn, l'univers trop humain de la civilité. Le passage suivant, qui constitue un portrait oblique de Billy, orchestre très précisément cette opposition et définit du même coup toutes les caractéristiques de l'ordre qui règle les comportements et les relations à bord du navire : ambiguïté, duplicité, impureté, fausseté, jeu du masque, du mensonge et du secret :

Mentionnons ici un fait qui semble corroborer la doctrine de la Chute de l'homme, si peu populaire qu'elle soit aujourd'hui ; lorsque certaines vertus premières et non adultérées caractérisent particulièrement un individu sous l'uniforme extérieur de la civilisation [*the external uniform of civilization*], l'examen montre qu'elles ne dérivent pas de la coutume et de la convention, mais au contraire qu'elles leur sont étrangères, comme si elles s'étaient transmises exceptionnellement à partir d'une époque antérieure à la cité de Caïn et à l'homme de la cité [*Cain's city and citified man*]. L'individu marqué par de telles qualités a, pour un goût non vicié, une saveur comparable à celle des baies, alors que l'homme foncièrement civilisé, même si c'est un beau spécimen du genre, a pour le même palais moral le fumet douteux d'un vin composite. (BB, 2, 42-43)

Dans le monde caïnique du *Bellipotent*, le regard ne perçoit que des demi-vérités pratiques à hauteur d'homme, des silences incertains, des paroles énigmatiques, et l'ambiguïté des réalités morales et psychologiques demeure irrésolue, irréductible. La pureté du Vrai est reléguée dans le récit invérifiable de la vie de Billy avant sa Chute (c'est le commentaire du capitaine Graveling au chapitre 1), et la vérité de la Beauté exilée dans les cadences et les images du mythe (la ballade) qui consacre l'apothéose du héros après son Ascension et en perpétue le souvenir fabuleux.

Dans *Mardi*, en revanche, le mouvement de la pensée, cheminant sans recourir au modèle de lecture biblique, peut tout de suite se déployer à partir du postulat selon lequel l'identité de l'être est, dans le milieu océanique, éminemment visible. Qu'en est-il donc de celle du narrateur ?

La réponse se construit au fil des chapitres de façon allusive, au moyen de notations obliques, qu'il faut maintenant reprendre une à une.

Au chapitre IV, le narrateur, sur le point de confier à Jarl son intention de quitter le navire, craint de voir l'« honnête » Skyois (« honnête » est l'adjectif emblématique de ce descendant des Vikings, cf. chap. III, IV et *passim*) refuser de participer à ce qu'il appelle lui-même

une entreprise qui en apparence [*apparently*] fleurait la désertion morale [*moral dereliction*]. (IV, 23)

Il y aurait donc là, *apparemment*, un acte immoral ? Ce départ serait un abandon infâmant ? Mais *en réalité* ?

Plus loin, et avant même que soient décrites les circonstances de la fuite des deux compagnons (chapitre VIII), le récit inscrit sur la stèle funéraire qu'est le chapitre VII (« Une pause ») une épitaphe équivoque, dédiée au souvenir du navire — perdu, donc, avant même d'avoir été déserté. Où vogue-t-il à présent, ce « fantôme solitaire » [*thy lone ghost*], vers quel mystérieux destin ? Et quel lien existe-t-il entre le sort du navire et celui du déserteur ?

En quittant l'*Arcturion*, Jarl et moi, nous évitâmes inconsciemment la mort en mer. On nous parle parfois de salut providentiel. Fut-ce le cas pour nous ? (...) Pour moi, j'ai presque honte, certains jours, d'avoir échappé au sort de mes camarades (...).

Bien que je ne puisse réprimer un frisson quand je songe à la fin de ce vieux navire, il m'est pourtant impossible d'imaginer que notre désertion ait pu contribuer le moins du monde à sa perte [*loss*]. N'importe, je bénirais le Ciel si l'*Arcturion* flottait encore, s'il m'était donné de fouler une fois de plus ses ponts familiers. (VII, 31)

Au seuil de l'abandon du navire maternel [*maternal craft*] — échappée hors du corps de la mère haïe et regrettée, hors du ventre de la loi chrétienne (« ta coque chrétienne », VII, 30), matrice de la vérité —, ce qui déjà se dessine ici, dans l'enchevêtrement des doutes rétrospectifs, des dénégations et des ambiguïtés du désir et du remords, ce sont les linéaments d'une conscience coupable et les premières questions d'une culpabilité embarrassée. Pourquoi faut-il que l'ombre de la mort trouble déjà le récit, plane sur une entreprise dont l'exécution ne fait que commencer ? Et sur une entreprise qui est par ailleurs définie comme un effort d'arrachement vital à une circularité mortifère ?

Transparence ?

Mascarade

Au plus noir de la nuit, dans des ténèbres *presque* insondables [*the almost inscrutable darkness*], les deux compagnons se mettent à l'œuvre. Ils s'installent dans le canot

choisi et, au moment de se laisser glisser à la surface de l'eau, le narrateur lance un cri :

« Un homme à la mer ! » criai-je de toutes mes forces (...).

« Un homme à la mer ! » Le cri retentissait maintenant de la poupe à la proue de l'*Arcturion*. (VIII, 33)

Comme dans la confusion des piétinements et des clameurs, le second, puis le capitaine croient qu'une embarcation s'est déjà lancée à la rescousse de « l'homme tombé à la mer », les deux fugitifs ne seront pas inquiétés. L'angoisse vient d'ailleurs :

« Un homme à la mer ! Un homme à la mer ! » Mon cœur cognait tandis que ce cri d'horreur [*the human cry of horror*] jaillissait sous la sombre voûte de la nuit. (VIII, 34)

Et les deux s'enfoncent dans la nuit, s'éloignent de l'*Arcturion* qui n'est plus bientôt qu'une ombre spectrale [*the ship dimly showing like a ghost*]. Au matin, peu après le lever du jour, il ne restera du navire qu'un point, une tache sur la ligne d'horizon. Et le monde océanique s'étend alors devant eux (chapitre IX), dans la grisaille transparente [*the gray transparent light*].

● *L'étrangeté du gris*

Parmi les grises philosophies de l'homme, la vie éclate tout à coup à sa vue comme une aube.

Pierre, XXI, ii, 351

Le gris melvillien est l'entêtante couleur des aubes où les voiles se déchirent, commencent à se déchirer sur les révélations de l'inquiétude et de l'étrangeté. C'est la couleur de la conscience troublée, suspendue dans l'attente, dans l'indistinct de l'inchoatif au moment où le réel semble apparaître comme une gestation dont le devenir est peut-être indissociable de ce que le regard cherche à y discerner.

C'est la couleur du silence incertain du début de « Benito Cereno » :

Tout était calme et muet ; tout était gris. La mer, bien qu'ondulée de longs fuseaux de houle, paraissait figée, et sa surface lisse comme du plomb refroidi et durci dans le moule du fondeur. Le ciel semblait un manteau gris. Des essaims gris d'oiseaux inquiets, folâtrant avec les essaims gris de vapeurs inquiètes auxquelles ils se mêlaient, effleuraient les eaux d'un vol bas et capricieux, comme les hirondelles rasant les prairies avant l'orage. Ombres présentes, présageant des ombres plus profondes à venir. (« Benito Cereno » in *Benito Cereno et autres Contes de la Véranda*, p. 195)

Ou encore celle du « crépuscule double » dans lequel surgit, au troisième épisode des « Iles enchantées », le Roc Rodondo :

C'est au petit jour [*in the gray of the morning*] que je lui fis ma première visite. Nous avions mis trois chaloupes à la mer afin d'aller pêcher ; et, poussant à quelque deux milles de notre vaisseau, nous nous trouvâmes juste avant l'aube dans l'ombre lunaire de Rodondo. Son aspect était rehaussé et cependant adouci par l'étrange crépuscule double [*double twilight*] de l'heure. La grande pleine lune brûlait très

bas à l'ouest comme un feu de balise à demi consumé, jetant sur la mer une lueur douce et chaude pareille à celle que les braises expirantes jettent à minuit dans l'âtre, tandis que l'orient tout entier recevait du soleil invisible les pâles intimations de sa venue. Le vent était léger ; les vagues nonchalantes ; les étoiles scintillaient avec un faible éclat ; toute la nature semblait alanguie par la longue veille nocturne et comme suspendue dans l'attente lassée du soleil. C'était là l'instant critique pour surprendre Rodondo sous son meilleur aspect, le crépuscule suffisant juste à révéler chaque trait saillant sans rompre le charme confus qui l'enveloppait [*the dim investiture of wonder*]. (« Les Iles enchantées » in *Benito Cereno et autres Contes de la Véranda*, pp. 106-107)

A l'innocent Redburn arrivant en vue de Liverpool, il est également donné de faire l'expérience de ce chromatisme équivoque :

Je me tenais penché sur la lisse, tâchant d'apercevoir de mes yeux Liverpool et de voir dans quelle mesure cette image de la réalité répondrait à l'idée que je m'en étais faite. Et cependant que le brouillard et la brume grisâtre du petit jour [*gray dawn*] enveloppaient [*were investing*] toutes choses d'un exaltant mystère, le son lugubre et morne d'une grande cloche me fit frémir, son battement profond et lent semblant à l'unisson du solennel et lent roulis des vagues. Il me parut que jamais je n'avais entendu cloche si augurale, un son si lourd qui semblait vous parler du Jugement dernier et de la résurrection des Morts, comme la bouche d'airain du saint apôtre Paul de Tarse. (R, XXVII, 161)

Et Pierre, ébranlé par la lettre d'Isabelle : c'est tout son être-au-monde qui se trouve, littéralement, renversé : « (...) son être moral avait été bouleversé [*overturned*] et (...) il lui faudrait reconstruire la belle structure du monde (...) » (V, i, 108). A l'aube de la longue nuit de veille pendant laquelle il a tenté de prendre la mesure des conséquences du terrible secret du père brutalement révélé, la vitre de la petite fenêtre du cabinet où il s'est réfugié laisse voir, en sa transparence, l'intime correspondance du paysage extérieur et de la désolation intérieure. Voilement-dévoilement : le gris est la couleur dont se pare l'heuristique du réel :

La plus mélancolique de toutes les heures de la terre est cette longue heure grise que l'homme qui veille à la lueur de la lampe voit surgir entre la nuit et le jour ; cette heure où lampe et veilleur, surmenés l'un et l'autre, défont dans la lumière livide, et où le veilleur, ne voyant que rougeoiements criards dans cette aube dont il n'attend nulle joie, appelle la malédiction sur le jour indiscret qui envahit sa nuit de souffrances solitaires.

L'unique petite fenêtre du cabinet de Pierre donnait sur la prairie, sur la rivière et, par-delà, sur les cimes lointaines que les hauts faits des Glendinning avaient illustrées. Bien souvent Pierre s'était approché de cette fenêtre avant le lever du soleil pour voir l'aube rouge sang enrouler sa bannière à ces collines pourpres. Mais cette fois, le jour se leva dans le brouillard et la pluie et tomba sur son cœur comme une bruine. Lorsqu'il reconnut les traits accoutumés de sa chambre à la faveur de cette lumière naturelle qui, jusqu'à présent, ne l'avait éclairée que pour sa joie, lorsque son malheur eut pour témoin le jour et non plus la nuit, alors, pour la première fois, il ressentit tout le poids de l'horrible réalité. Un affreux sentiment d'abandon, de faiblesse, d'impuissance, de désolation éternelle et infinie s'empara de lui. (P, V, iii, 114-15)

Le seul texte de *Mardi* contient plusieurs notations relatives aux jeux et aux leurres de la perception hésitant devant la réalité de l'objet qui s'approche et s'éloigne, se montre et se dérobe :

(...) dans le gris de l'aube [*in sight at gray dawn*], le vaisseau qui approche semble reculer à mesure que le soleil monte. Cela dure jusqu'à ce qu'il soit assez proche pour entrer dans le champ normal de la vision. N'en est-il pas de même pour bien des objets lointains ? Plus vous y répandez de lumière, plus ils deviennent obscurs. Certaines vérités [*revelations*] ne se voient bien qu'au crépuscule [*in a twilight*]. (XIX, 57)

Le gris est la couleur du navire qui paraît :

Enfin, à l'orient plein d'ombre, l'Aube, comme une voile grise au loin devant le vent, se rapprocha, encore, encore, jusqu'au moment où brilla sa proue dorée. (CXXXVI, 398)

Et le navire-monde est un visage, l'énigme du visage humain :

Nous mîmes à la voile dans la fraîcheur de l'aube, à cette heure où l'on peut reconnaître le visage d'un homme [*when a man's face can be known*] ; et dans la lumière fantomale [*ghostly twilight*] nos pensées revinrent à ce spectre qui avait fait si brusquement se vider la plaine. (CXLII, 415)

In the gray transparent light : dans l'esprit du fugitif de *Mardi* surgit un doute, une appréhension :

Si je n'avais pas bien connu l'indifférence finale des marins devant une catastrophe comme celle dont l'équipage de l'*Arcturion* pensait avoir été témoin la nuit passée (...), j'aurais considéré cette petite tache avec maint scrupule de conscience. Je ne me sentais quand même pas d'humeur très sereine. Se dire qu'on vous croit mort, cela doit presque ressembler à la désagréable impression d'être mort pour de bon. On se sent comme son propre fantôme [*ghost*] hantant illégalement [*unlawfully*] une carcasse défunte. (IX, 35)

La mort, le mort

Nous y voilà : ce qui, dans la mise en œuvre du projet d'abandon du navire, huis-clos de la vérité des essences où la nécessité de la vérité rend tout incognito *hors de question*, toute dissimulation impossible, — ce qui, dans l'exécution de ce projet, structure la Voix du narrateur, c'est un principe de non-identité. Le geste inaugural de *Mardi*, qui est un refus de l'ordre qui règle l'organisation du monde de l'*Arcturion* — ordre monotone mais stable ; oppressant mais maternel ; désespérément circulaire, mais où l'immobilité garantit la saisie de la vérité des consciences —, ce geste équivaut dans ses effets à une chute, ou plutôt à une dérive vers l'expérience de la duplicité. A partir de la mascarade du cri déchirant au chapitre VIII [*the human cry of horror*] — cri d'horreur simulé qui déchire la nuit tranquille en même temps qu'il brise l'homogénéité du réel et l'identité du réel et du vrai —, conscience, réalité, perceptions, tout se renverse, s'inverse, se trouble, se déréalise, devient image, miroir ou reflet, fiction, jeu avec les questions et les fantômes de la fiction. Plus de transparence de la présence vraie, plus de plénitude de l'Un, plus de certitude de

l'Origine, mais un théâtre d'apparences, un cortège d'ombres. La mort est à l'œuvre : elle interdit désormais, et interdira jusqu'à la fin, à l'identité et à la vérité de pouvoir être appréhendées et nommées sinon obscurément, de manière fictive, par le moyen de substituts du Visage : les masques. Substituts d'ailleurs équivoques, car comment un discours voué à explorer le monde des incertitudes au moyen de ses propres manques peut-il s'assurer que derrière tel masque (déguisement du sujet de la perception, travestissement de l'objet perçu) ne se cache pas un autre masque ?

Si l'incognito était, sur le navire, hors de question [*out of the question*], à présent le Secret devient la question, la Question même — autre nom de celui qui, assumant la narration de *Mardi*, ne peut se désigner que par la recherche d'un impossible Nom.

L'absence, l'inexpiable absence : voilà ce qui tient lieu d'identité et de biographie au narrateur. Un « personnage » ? Non, mais les masques successifs de l'Imposture. Jusqu'à la fin (*L'Homme à la confiance*, mais aussi *Billy Budd*), les textes melvilliens ne cesseront d'interroger la réalité de l'Imposture. Questionnement qui, on le verra, constitue en même temps une réflexion sur les enjeux de l'écriture.

3. Sur l'eau

Entre le moment où les deux fugitifs se retrouvent seuls, à bord du *Chamois*, dans le gris du premier matin, et les îles qu'ils projettent de rejoindre, la narration dispose une immense étendue d'eau, une surface vierge, le désert de la mer : *merely an extension of water ; so much blankness to be sailed over.* (chap. III)

Horizontalité

La litanie des chapitres de la dérive — les chapitres IX à XVIII, puis, après l'intermède de la rencontre du *Parki*, les chapitres XXXII à XXXVIII — s'étire de façon purement linéaire et s'épuise dans la description de phénomènes marins ou ichtyologiques observés à la surface de l'eau ou à proximité immédiate de la surface.

La rêverie initiale du narrateur (à la fin du chapitre I) s'édifiait selon un schème ascensionnel en combinant une masse architecturale trouée de perspectives sur l'illimité et le mouvement d'envol de l'imagination vers les promesses du lointain. Rêverie d'idéaliste, indique le texte, qui reprend plus loin la métaphore initiale :

[Jarl] n'avait rien d'un idéaliste, d'un architecte d'édifices en l'air [*aerial architect*], d'un bâtisseur d'arcs-boutants. (XI, 40)

Dans le canot, au contraire, le regard se trouve ramené au niveau même de la mer (chap. XII, « Un mot encore sur les voyages en canot »). Le champ de vision, limité à l'horizontalité des surfaces, en est considérablement rétréci :

(...) votre sphère de visibilité est à peine plus grande qu'au fond d'un puits. (XII, 41)

Dans cette solitude sans rivages et pourtant confinée, l'univers se réduit à la double présence de l'esquif et du disque solaire. Rien en vue, absolument rien, sinon « la mer sempiternelle » (XII, 42).

Profondeurs ?

Tandis que l'embarcation glisse ainsi sur l'eau, on voit flotter des monstres étranges [*strange monsters*] (chap. XIII). Horreurs, paradoxes, mystères apparaissent et disparaissent. Certes le discours ici postule des profondeurs fabuleuses, un extrême-orient océanique, comme dans ce passage :

On a découvert l'Amérique mais les Nouveaux Mondes de l'abîme marin demeurent encore inconnus. (...) Il y a là plus de merveilles [*wonders*] que dans la légende et plus de mystères [*sights unrevealed*] que vous ou moi n'en avons jamais rêvés. (XIII, 42)

Ou encore, il évoque un fantôme [*phantom*], le poisson-diable ; ou suggère, plus loin, les inextricables emmêlements de la cruauté et de la tendresse, de la douceur et de la férocité qui s'incarnent de manière particulièrement terrifiante dans le sinistre requin blanc :

Ce poisson fantôme [*ghost of a fish*] ne se rencontre pas souvent et il s'aperçoit mieux la nuit que le jour. Comme Timon, il se promène toujours seul, juste à fleur d'eau : une longue et vague forme de teinte laiteuse, avec de temps à autre un bref aperçu d'un blanc puits sans fond pavé de dents splendides. (...) La nuit, quand il glissait furtivement comme un esprit dans l'eau, plein d'une horifique sérénité, le requin blanc nous fit passer plus d'un frisson. (XIII, 45)

Mais ces apparitions fantomatiques à fleur d'eau sont fugaces : « Lentement il plonge et disparaît » (XIII, 43). Si les prodiges et les merveilles [*marvels*] abondent, si l'on rencontre l'impénétrable (c'est l'insondable énigme [*inscrutable, unfathomable*] des relations qu'entretiennent le féroce requin au nez plat et ses guides, les petits poissons-pilotes — chap. XVIII), c'est comme autant de curiosités. Mais dans l'élément marin, dans la toute proche étrangeté des profondeurs ainsi évoquées, nulle plongée. La perception et ses objets s'organisent comme pour un divertissement, un spectacle changeant et varié, une rapide visite. Le support matériel de cette dérive, le canot, trahit ce rapport d'extériorité des fugitifs à l'expérience aventureuse du monde océanique : l'embarcation s'appelle le *Chamois*. Elle est en outre décrite comme un bon chien domestique (XXI, 66) et un peu plus loin comme un « chevreau de mer » (XXVII, 83).

Milieu des profondeurs de l'irrévélé, l'Océan, au moment où il se découvre au regard du fugitif, est évité — esquivé. (Il le sera, plus ou moins, de report en report, jusqu'à *Moby-Dick*). Reste, dans les hauteurs du ciel, l'œil solaire :

A part nous, le soleil et le *Chamois* semblaient tout ce qui restait de vie dans l'univers. Son disque réjouissant nous émouvait comme en pays étranger un visage du pays natal [*a face from home*] .(XIII, 41-42)

Et le canot, comme porté par un désir de solarité [*We yearned toward its jocund disc*], dérive, de léthargies en quasi-résurrections (après un terrible calme, le *Chamois*

« sembla ressusciter d'entre les morts », XVI, 53), vers l'espoir d'un bonheur solaire :

Quel changement de spectacle ! Au-dessus de notre tête, une brume d'azur tendre distillait des gouttes de soleil. Sur toute la création [*the visible creation*], aussi loin que s'étendaient nos regards, se déployait la robe bleue frissonnante de l'océan, pailletée de soleil [*sun-spangled*], bleue, bleue à l'infini, avec seulement les blanches queues d'hermine aux crêtes des vagues. (XVI, 53)

Cécité ? Duplicité ? Les apparences de ce spectacle en bleu et or sont trompeuses. Au moment où se confirme ce qu'on appellera la vocation solaire du narrateur (nous y reviendrons), l'Océan devient un vêtement pailleté qui recouvre entièrement le visible. Mais le visible, n'est-ce pas précisément ce que le fugitif, depuis qu'il a abandonné l'*Arcturion* grâce à une mascarade, n'a pas cessé de ne pas voir ?

4. Interlude : digression, éclats du texte : l'épisode du Parki

Un soir, les deux déserteurs aperçoivent au loin un navire dont les voiles sont dans un état lamentable. C'est une brigantine, qui avance par embardées. Le canot s'en approche. A la lumière des étoiles apparaît le pont, jonché d'ordures. Silence inquiétant. De féroces mutins se cachent-ils à bord ? Une épidémie a-t-elle décimé l'équipage ?

Exploration nocturne : la cabine, des détritiques, des armes. Le gaillard d'avant, désert. Pêle-mêle de vêtements, d'outils... Bruits étranges. Serait-ce une nef fantôme peuplée d'ombres et d'esprits ? Une illusion d'optique ?

A l'aube, dans le gris, se laisse voir l'étrange réalité du navire :

Dans la lumière grise de l'aube nous scrutons anxieusement tous les traits du vaisseau à mesure que, l'un après l'autre, ils devenaient distincts [*revealed*]. Tout paraissait maintenant plus étrange que dans les ténèbres de la nuit. (XXI, 66)

Jarl et le narrateur en découvrent enfin les deux occupants perchés dans le gréement : Samoa, pêcheur de perles, natif de l'archipel du Navigateur, et son épouse Annatoo. Leur histoire est narrée au fil des chapitres XXII à XXVII.

Ce couple d'insulaires se trouvait à bord du *Parki*, qui avait quitté une des îles Hawaï quatre mois plus tôt. La brigantine, une misérable carcasse transportant un équipage composé de quatre Blancs (dont le capitaine) et d'une trentaine d'indigènes, avait mis le cap sur le Sud à la recherche de perles et de nacre. Parvenu dans un groupe d'îles perlières, le *Parki* avait jeté l'ancre.

Dans l'archipel, deux Cholos, métis d'Espagnols, espèce fameuse pour sa fourberie, règnent en maîtres sur les insulaires. Avec des manifestations d'amitié, ils proposent un matin au capitaine de le conduire jusqu'à un bas-fond situé de l'autre côté de l'île. Après le départ du canot (où ont pris

place le capitaine et trois autres Blancs), la brigantine, ancrée dans le lagon, est traîtreusement attaquée par une nuée d'insulaires. L'équipage du *Parki* est massacré, à l'exception de Samoa et d'Annatoo qui réussissent à faire gagner la haute mer au navire. Les Cholos, qui ont tué le capitaine et les autres Blancs, apparaissent alors dans le canot et se lancent à la poursuite du *Parki*. Malgré son bras mutilé, Samoa parvient à décharger ses mousquets sur les poursuivants.

Une fois la brigantine hors de danger, les deux Polynésiens pillent la cabine du capitaine et se partagent le butin. Ils se costument : Annatoo devient une reine de tragédie et Samoa se pare « théâtralement » d'une espèce de kilt et d'un turban (XXI, 67). Puis Samoa s'ampute de son bras blessé.

Le navire dérive, évitant les rivages perfides. A bord, les scènes de ménage se succèdent, provoquées par l'insatiable cupidité d'Annatoo. Guerres, larcins, marchandages, trêves.

Le jour où ils aperçoivent l'embarcation des deux déserteurs de l'*Arcturion*, les insulaires prennent ses occupants pour les fantômes vengeurs des Cholos. Affolés, ils se cachent dans le gréement, d'où ils observeront les deux visiteurs toute la nuit avant de se faire connaître au petit matin.

Épisode inséré comme une parenthèse dans la dérive des fugitifs, la séquence consacrée à l'histoire du *Parki* et des deux Polynésiens n'a pas de fonction dramatique. Elle est sans incidence sur l'action, elle ne lui apporte rien, ne la trouble pas — au point que le chapitre XXXIX paraît s'enchaîner naturellement, sans le moindre hiatus, au chapitre XVIII : le *Parki* ayant sombré (la brigantine n'a d'existence que le temps de la relation des mésaventures des deux insulaires), on retrouve les deux compagnons derechef dans le *Chamois*, flanqués de Samoa (Annatoo ayant rendu l'âme pendant la tempête qui s'abat sur la brigantine), et il apparaît vite que le rôle de ce dernier sera, jusqu'à sa disparition, très mineur.

La substance de l'histoire narrée ne se laisse pas non plus décrire comme une expérience dont la valeur ou le sens pourraient être rapportés à un « apprentissage » du narrateur, comme un moment (épreuve, passage, prise de conscience) dans une suite d'initiations ou de découvertes. Car s'il y a un sujet de la narration — sujet d'ailleurs éminemment problématique —, il n'y a pas de héros dans *Mardi*, pas d'existence psychologique, pas de formation, pas de progrès de la connaissance ou de la conscience : tout se joue tout de suite et se rejoue sans cesse dans un commencement sans terme logique.

Cette séquence se rattache au reste des épisodes de *Mardi* comme un contrepoint à la mélodie principale, ou plutôt elle constitue, avant la rencontre de Yillah, une récapitulation et une anticipation (*Mardi* ou la répétition), sur le mode parodique, des principaux éléments thématiques qui forment le paysage intime de la question du narrateur, de la quête du Masque. Digression enchâssée dans une dérive, ce récit a pour effet de libérer un peu l'écriture des lois de la narration mimétique (la fiction soumise aux contraintes du vraisemblable). Le fil de l'histoire se casse un moment et l'hétérogénéité s'installe : discontinuité narrative (l'épisode est rapporté), chrono-

logique (il est rétrospectif) et fonctionnelle (c'est une excroissance). La lecture se trouve ainsi introduite dans un espace de réversibilité partielle où ne se laissent plus repérer que des échos du texte, des redoublements, des variations, des éclats. L'histoire de Samoa donne un début de forme à la liberté, au jeu — à la liberté joueuse d'une lecture vagabonde*, voyageant dans le texte fragmentaire qu'elle constitue sans souci des causes et des effets, de l'avant et de l'après, de l'antériorité ou de la priorité de l'objet réel sur son reflet ou son image.

Dans ces vingt chapitres vagabonds de *Mardi* (du chapitre XIX au chapitre XXXVIII), c'est tout ce théâtre de la Quête que nous évoquions il y a un instant qui se redéploie, rhapsodiquement, en lambeaux :

Fuite	Un voyage, d'abord, qui mène d'une île à un archipel (XXII, 69) où le <i>Parki</i> est pris en chasse par les indigènes (XXII, 71), puis par le canot des deux Cholos, et s'enfuit
Poursuite	« comme une mouette effarée poursuivie par l'épervier de mer » (XXII, 72). Une fois débarrassés de leurs poursuivants, les deux fugitifs se gardent d'abandonner les solitudes de la haute mer : « ils avaient résolu de rester en haute mer, évitant jusqu'à la moindre apparence de terre » (XXV, 80), et, jusqu'à la rencontre involontaire du <i>Chamois</i> , demeurent à distance des « perfides rivages verts » (XXVII, 82).
L'océan sans rivages	Voyage désorienté dans les dédales d'une réalité masquée, où l'on appréhende à chaque instant une trahison. Craintes de violences, d'actes sanglants. C'est, par exemple, la sinistre vision du narrateur lorsque, monté sur le pont désert du <i>Parki</i> , il contemple le désordre de détritrus dont il est jonché :
Trahison	
Duplicité	Cela vous évoquait l'idée de mécréants cachés en bas et méditant quelque trahison ; mutinés sans scrupules, Lascars ou Manillais qui, après avoir tué les Européens de l'équipage, ne se montreraient pas disposés à laisser partir des étrangers sans les molester. (XIX, 59-60)
	Duplicité et fourberie qui s'incarnent d'abord dans le couple de Cholos (ce sont d'ailleurs d'anciens déserteurs) qui règne sur les indigènes des îles perlières :
Fourberie	(...) l'un demi-sang, l'autre quarteron mêlé d'Indien et de diable, une espèce fameuse depuis la Bolivie jusqu'au Panama pour son ignoble canaillerie. (XXII, 69)

* Sur la séduction de la digression, c'est-à-dire le plaisir à la transgression, on pourra se reporter à *Billy Bud* (4, 49) : « En matière d'écriture, si résolu que l'on soit à rester sur la grand-route, certains chemins de traverse ont une séduction à laquelle il est difficile de résister. Je m'en vais vagabonder [err] dans l'un d'eux. Si le lecteur veut bien me tenir compagnie, j'en serai heureux. Du moins pouvons-nous nous promettre ce plaisir que l'on prête avec perversité au péché, car cette digression [divergence] sera un péché littéraire. »

Masques

Ils se montrent extrêmement amicaux envers le capitaine et les Blancs du *Parki* avant de les massacrer traîtreusement derrière l'île, à l'abri des regards. De même, les indigènes qui leur sont soumis s'approchent de la brigantine dans des canoës chargés de fruits... qui cachent les armes avec lesquelles ils tueront presque tout l'équipage — « avec la plus grande férocité » (XXII, 70).

Spectres

Aux figures des comparses, Jarl d'abord, puis Samoa et Annatoo, s'attache un ensemble de modulations, sur le mode plaisant ou caricatural, du thème de la réalité spectrale : c'est la croyance « superstitieuse » aux fantômes. Jarl, « mon superstitieux Jarl » (XIX, 59), craint que la brigantine ne soit un navire chasseur d'or « hanté » (*ibid.*), une illusion, une pure imposture peuplée de pirates fantômes et de farfadets (XX, 65). La même crédulité caractérise le couple héroï-comique des Polynésiens lorsqu'ils aperçoivent, du *Parki*, le canot des fugitifs :

Dans leurs superstitieux esprits de sauvages, le bateau d'un homme blanc tombant sur eux si brusquement, en pleine mer, et la nuit, ne pouvait être qu'un fantôme [*phantom*]. Comme nous étions deux dans le *Chamois* ils nous prirent pour les spectres [*ghosts*] des deux Cholos. (XXVII, 83)

Et toute la nuit, cachés dans le gréement, ils observeront les mouvements de ceux qu'ils prennent successivement pour des lutins, des esprits indiscrets, deux hommes tombés de la lune, ou encore pour les fantômes des deux métis assassins.

Au narrateur est dévolu un traitement plus noble et plus grave de cette problématique. Ainsi dans ce passage, où l'image de la maison hantée (elle-même métaphore du récit hanté) se superpose irrésistiblement à la réalité du navire qui porte encore les signes du massacre dont il a été le théâtre :

Chacun sait comme il est fascinant d'errer [*wandering*] de haut en bas d'une vieille bâtisse dans quelque douce et rêveuse contrée. Les grandes salles désertes semblent faire écho au silence et les portes craquent en s'ouvrant, comme le pas d'un étranger. Par toutes les fenêtres les arbres du vieux jardin passent leurs bras de voleurs de nuit (...). On se plaît, dans ces fantomales demeures [*specter houses*], à rôder [*wander*] de la cave au grenier, surtout si les lieux demeurent hantés par quelque sombre légende.

Dans le dormant silence de la mer des Tropiques ce sentiment [*fancy*] s'emparait de moi tandis que j'explorais la petite brigantine dont la coque tragique restait hantée par les souvenirs du massacre et en portait encore d'innombrables traces. (XXXI, 97)

Ou encore dans le dernier chapitre de cette séquence, avant la rencontre de Yillah, où, pendant la nuit qui suit le naufrage de la brigantine, se produit, comme pour de grandioses funérailles cosmiques, un phénomène de phosphorescence des eaux :

Fantoma-
tisation

Nous levant en sursaut nous vîmes l'océan d'une blancheur blafarde tout scintillant de minuscules paillettes d'or. La couleur de l'eau jetait sur le canot une lueur cadavéreuse qui nous donnait l'aspect de fantômes. (XXXVIII, 116)

Guerre

Même différenciation, à partir de la double opposition noble/ignoble et sérieux/comique, dans les variations sur le thème du couple. Avant l'apparition de Yillah (puis celle, tardive, de Hautia), s'agit le ménage (on dirait presque le duo) Samoa-Annato, dont les relations sont placées sous le signe de la belligérance. Le couple des Polynésiens est décrit parodiquement comme une copie vulgaire, une réplique dégradée de quelques grands modèles d'amoureux héroïques et tragiques : Antoine et Cléopâtre (XXII, 69), Sarah et Marlborough, Bélisaire et Antonina (XXIII, 75). Ces figures de référence constituent en même temps la matrice des métaphores guerrières et polémologiques qui sont associées aux deux personnages, et en particulier au comportement belliqueux de dame Annato : batailles, armistices, traités (XXIII, 75-76 ; XXV, 80-81). La guerre dans l'amour, la discorde qui sépare et réunit, la relation inéluctable et impossible, la Femme présente et absente. L'Amoureux célibataire (c'est Samoa qui, après un accord de séparation, est rendu à une chaste solitude, XXV, 79) — autant de motifs qui seront repris plus loin.

Vol

Le personnage d'Annato sert par ailleurs à exposer sur le mode comique le thème cryptologique. Cette mégère est aussi une infatigable kleptomane, passant une grande partie de son temps à s'approprier tout ce qui lui tombe sous la main et à abriter ses trésors dans des cachettes aussi nombreuses qu'insoupçonnables. Le narrateur, quant à lui, trouvera de bonnes raisons de dissimuler à ses compagnons sa découverte d'une bouteille d'Otard :

Dissimulation

M'avisant donc à temps du danger qu'il y aurait à publier ma découverte et du péril constant que pouvait nous faire courir dans ce voyage la nonchalance de mes compagnons, je pensai que la pire erreur dans ces circonstances serait de leur offrir de l'alcool et je décidai de garder le secret [*withhold it*]. (XXXIII, 104)

Secret

Mais n'a-t-il pas déjà des secrets autrement importants à cacher ?

Identité
Masque
Maîtrise

Quand il se trouve devant Samoa qui, ayant raconté sa propre histoire, l'interroge à son tour, il commence par ne pas répondre, ou plutôt par dissimuler la question de son identité derrière le masque d'une maîtrise et d'une supériorité qui n'admettent pas de réplique :

Il voulait savoir qui nous étions et d'où nous venions dans notre canot merveilleux. Sur ces points je jugeai préférable de lui celer la vérité [*withhold the truth*], me disant entre autres choses que si je la lui révélais elle affaiblirait son respect pour des hommes qu'il considérait comme supérieurs à lui. Je parlai donc de nos aventures d'une façon vague et pris l'air [*assumed*] décidé d'un chef — ce qui impressionna le frustre insulaire. Je saisis la première occasion pour faire bien sentir à Jarl l'importance qu'il y avait à ne jamais divulguer notre fuite de l'*Arcturion*... Pas un mot là-dessus ! Il le promit. (XXVIII, 87)

Imposture

La question du Secret dans *Mardi* se répète par soustractions successives [*withhold*]. Dans ce monde de toutes les dérives, il s'agit de maîtriser les apparences, de mimer la puissance de l'apparence, « d'affirmer une suprématie incontestée » (XXIX, 94) — *to assume the unquestioned supremacy*. Tout est affaire de distribution de rôles, ou plutôt d'appropriation du rôle principal, car c'est celui-là qui détermine la place des autres :

(...) en fait je me trouvais propriétaire aussi bien que commandant de mon bâtiment. (XXIX, 95)

Après les premiers enchevêtrements du masque et du mensonge, et avant la double imposture qui va permettre au Sans-Nom de se présenter devant Yillah, puis devant les habitants de Mardi, le Maître des illusions se déguise à nouveau :

Je dois noter ici que, grâce à la pacotille multicolore dont s'était pourvu le capitaine du *Parki*, j'avais apporté à mon costume des améliorations frappantes : il était maintenant d'un style lâche, flottant [*free, flowing*] et oriental. J'avais l'air d'un Émir. (XXXIX, 122)

L'identité
en
question

Enfin, cet épisode laisse affleurer, *scherzando*, quelques traces du principe d'incertitude généralisée qui règle l'appréhension de l'identité des phénomènes depuis que le narrateur a quitté la nef de la transparence. Samoa, par exemple, est comme rongé, jusque dans son intégrité, par la puissance du Trouble. Blessé, il pratique sur lui-même l'amputation de son bras, puis suspend le membre mort au grand mât de hune

après l'avoir enveloppé dans des bandelettes (XXIV, 77). Et la question d'être posée : qui était Samoa ?

Et maintenant, lequel des deux était Samoa ? Le bras mort qui se balançait là-haut comme le perfide Haman ou le tronc vivant en bas ? Le bras séparé du corps ou le corps séparé du bras ? Ce qui restait de Samoa vivait encore, nous dirons donc que c'était le vrai Samoa. Mais, à la vérité, des dix morceaux grouillants d'un ver coupé, lequel est le véritable ver ? (XXIV, 77)

Samoa, où que se trouve la vivante vérité de sa chair, est en outre l'un de ces indigènes à demi-civilisés (XXVIII, 85) qui peuplent les fictions melvilliennes : un hybride, un être composite qui a cessé d'appartenir au monde « sauvage » mais qui ne pourra jamais être assimilé à un Blanc. Samoa ou l'impossible unité : c'est à quoi renvoie l'effet produit par ses singuliers tatouages :

(...) son tatouage (...) n'embrassait qu'une moitié verticale de sa personne, de la tête aux pieds, l'autre moitié restant vierge de toute tache [*stain*]. On eût dit les parties dépareillées de deux êtres distincts et l'imagination se perdait en conjectures sur les lieux où pouvaient bien vagabonder les moitiés absentes. Quand il se tournait vers vous brusquement vous croyiez voir quelqu'un d'autre et non pas l'homme que vous regardiez un instant avant. (XXX, 95-96)

● De l'Amour

S'il y a de l'amour et des amoureux dans les fictions melvilliennes, il n'y a pourtant pas d'histoire d'amour dans le monde d'écriture de l'écrivain. Si l'Amour ne s'accomplit pas dans le texte melvillien, c'est que son expression est tout de suite contrariée par le puissant travail du Négatif, qui entraîne la relation amoureuse vers l'impossible jeu de ce qu'on appellera la relation érotique.

Propositions

Les yeux de l'Amour sont choses saintes ; là sont logés les mystères de la vie ; deux amants qui se regardent mutuellement dans les yeux voient l'ultime secret des mondes (...).

Pierre, II, iv, 46

« L'Amour lui-même est un secret et se nourrit de secrets, Pierre. Si je savais seulement de toi ce que tout le monde en sait, que serais-tu pour moi ? Tu dois m'être un secret entièrement révélé [*a disclosed secret*]. »

Pierre, II, v, 50-51

L'Amour est rhétorique du Sentiment, géométrie des Passions : commentaire dialogué (il y a toujours deux voix dans l'Amour) de la plénitude des Passions. Dans la modalité amoureuse du désir, l'absence même est une plénitude, la souffrance une affirmation, la jalousie un accord : ce désir est une mise en ordre, un désir d'ordre.

L'Érotique commence avec la disposition des Corps — avec des signifiants, donc, des formes actives, des forces — et obéit à une irrésistible dynamique de la rupture : affrontements, déplacements, dislocations, violence des désordres, discontinuité des articulations.

Allégorie

L'exposition la plus exemplaire, c'est-à-dire la plus radicale et la plus théâtrale du fonctionnement paradoxal et paroxystique de ces deux modes du désir, se trouve dans « Bartleby ». On nous permettra de faire un détour par ce conte, afin d'illustrer précisément notre propos.

« Bartleby » est l'histoire d'un homme amoureux, ou plutôt d'un homme qui tente vainement d'en entraîner un autre, qui lui fait face, dans la plénitude de l'Amour. L'autre, le copiste, après avoir paru trouver sa place dans cet ordre, préfère mettre un terme à l'arrangement. Non pas en prenant congé pour aller s'installer ailleurs, mais en restant là sans y être.

Le partage, dans cette mise en scène, est net. D'un côté (c'est, remarquons-le, le côté de la narration, de la maîtrise du discours), la possession, le pouvoir qui s'affirme et s'affiche par l'argent (les ressources) d'abord, puis par cet autre bien qu'est la disposition d'une « méthode » (grille d'analyse, modèles de comportement), enfin, à partir de l'apparition du copiste, par l'accumulation, la multiplication des raisonnements, explications, décisions et mesures susceptibles d'éclairer, comprendre, réduire la résistance de l'autre. Mais la dépense n'est que l'envers de la thésaurisation. Et s'il y a bien dépense (et celle-ci est considérable), le capital initial, un instant menacé, est, en fin de compte, à la fin du conte, entièrement récupéré. L'Amour est affaire de gestion, de bonne économie domestique, — et tout rentre dans l'ordre : fortune, prestige social, pertinence du discours explicatif, certitude du dernier mot : tout peut être dit, fût-ce de manière équivoque.

De l'autre côté, en face, le Visible : le copiste, après avoir semblé un moment jouer le jeu dans les règles (il copie à outrance, accumule le travail, produit), passe le seuil — ou plutôt s'installe sur le seuil qui sépare l'affirmation amoureuse de la proposition érotique, qui n'est ni assertion ni refus, mais disposition du corps dans la posture de la perte.

Le Maître de la narration (se) dépense — mais sans rien perdre. Bartleby perd, se perd : perdu, perdant. Mais pour apparaître de plus en plus visible : avec sa pâleur, immobile, de face, dos tourné, tranquille, souriant, dans une semi-nudité, debout, assis, allongé, recroquevillé en chien de fusil : rien d'autre que ce qu'on peut en voir : une suite d'accents, une pure ponctuation.

Le copiste n'a décidément *rien à cacher* : en cela aussi l'expression amoureuse se distingue de la pose érotique. L'Amour met en œuvre une rhétorique du Secret et le Secret implique une révélation, un déchiffrement, une solution (mais aussi des ruses, des stratagèmes de recherche et de découverte), tout un dispositif herméneutique. Dans le désert de l'Érotique, il n'y a que des objets visibles, des appréhensions immédiates, des effets de sens incertains.

La mort, enfin. Corps solitaire au bord du néant, le copiste est à prendre ou à abandonner dans son extrême esseulement. Il n'a rien ni personne à aimer. Sans interlocuteur (il est la non-communication même : voué non pas au dialogue ni à l'expression, mais à la répétition, à de *presque* répétitions monologiques, détruisant en outre les lettres, l'échange), l'accompagne seulement, d'un bout à l'autre, la mort. Métaphorique dans le discours amoureux, la mort est le seul partenaire du désir dans les figures érotiques.

5. La narration contre le texte : la rhétorique de l'Amour et l'Érotique des figures

Dans *Mardi*, et plus précisément dans l'épisode de la rencontre de Yillah, les partages sont beaucoup moins tranchés. Les deux modes du désir ne s'expriment pas de manière dramatiquement conflictualisée comme dans « *Bartleby* ». Ils sont ici constamment emmêlés et en outre rapportés à une problématique plus générale. Il est cependant possible de suivre, dans cette séquence, les moments essentiels du jeu de la narration et du texte.

Il y a bien en effet ici un discours amoureux, qui satisfait aux lois d'un thème littéraire éprouvé : l'Idylle malheureuse. Yillah (Illa — Elle) rencontrée, sauvée, aimée, célébrée, perdue enfin : reconnaissance, ivresse, désespoir : « Je fus un certain temps comme fou ». (LXIV, 184) Mais la narration qui dispose cette rhétorique ne suffit pas à rendre compte du travail et des effets du Négatif dans cet épisode. C'est dans le texte que s'avère le Négatif, principe qui règle, depuis le début, la question de l'Absence et du Masque. C'est dans le texte qu'est repérable également le jeu érotique, et non dans la narration qui est continuité, relation, présence, désir de déchiffrement. C'est dans le texte que Yillah rencontrée demeure invisible (l'Invisible) ; que, sauvée, elle est déjà perdue ; proche et aimée, déjà lointaine.

Cette séquence, qui s'ouvre au chapitre XXXIX (« Rencontre ») et se ferme — incomplètement — au chapitre LXIV (« Yillah disparaît »), constitue une exposition complexe de ce contrepoint : la narration contre le texte. C'est à ce titre qu'on en proposera un commentaire détaillé.

Dans cette idylle, on commencera par le crime et la culpabilité car, par un effet paradoxal du travail du Négatif, tout se joue ici dans un *presque* renversement : s'il n'est pas tout à fait vrai de prétendre que le meurtre du prêtre est le résultat ou la conséquence du sentiment amoureux du narrateur, il est peut-être moins faux d'affirmer qu'il en est la cause. Autrement dit : cet épisode est moins l'histoire d'un homme qui devient meurtrier par amour, que celle d'un homme qui devient amoureux parce qu'il a tué.

Autoportrait de l'assassin en héros

Le *Parki* a sombré dans une tempête. Sauvé d'un passé de désastre [*salvation from the past*, XXXIX], le Rescapé, flanqué de Samoa et de Jarl, aperçoit un jour une double embarcation : deux esquifs jumeaux, parallèles, joints par de solides traverses (XXXIX, 123). Sur la plate-forme à l'arrière, une sorte de cabine voûtée ou de tente :

Dans cette tente mystérieuse se trouvait cachée [*concealed*] une belle jeune fille. Selon une vieille coutume barbare, le prêtre Aleema l'avait emmenée de l'île d'Amma pour l'offrir en holocauste aux dieux de Tedaïdee. (XLI, 126)

Le narrateur, s'installant immédiatement dans le rôle du héros, décide de libérer la belle captive. Il saute, avec Jarl, sur la plate-forme. Discussion, présentation de cadeaux, regards obliques, simulation de gaieté (XLI, 127). Mouvements inquiétants parmi les insulaires — et tout se passe très vite : un geste menaçant du vieux prêtre, et le héros libérateur lance son coutelas :

Une malédiction dans la bouche du vieillard, du sang rouge à son côté... Il chancelle, l'œil fixe et hagard, et tombe comme un sapin noir du Canada dans la mer. Un chœur d'imprécations [*a yell of maledictions*] s'élève. (XLI, 128)

Deux indigènes, pris en otages au cours de la mêlée qui s'ensuit, sont finalement échangés contre la jeune fille. Et le *Chamois* s'enfuit, laissant loin derrière ses poursuivants.

La victime, le vieux prêtre, personnage d'allure martiale [*warlike*], est un curieux spectacle [*a curious sight*] :

(...) le vieux prêtre, pareil à un rouleau de parchemin tout couvert de signes hiéroglyphiques plus difficiles à interpréter, j'en jurerais, que n'importe quel manuscrit sanscrit ; sur son large front, en des rides profondément gravées, des caractères encore plus mystérieux, qu'aucun Champollion, aucune bohémienne n'auraient pu déchiffrer. Il semblait aussi vieux que les plus vieilles montagnes ; les yeux brillants mais très enfoncés et la tête blanche comme le sommet du Mont Blanc. (XL, 125)

Blancheur, antiquité, front couvert de caractères hiéroglyphiques — ce seront les traits de la baleine monstreuse. Mais ici ce corps fait texte n'est soumis à aucun questionnement. Ce n'est, après quelques phénomènes insondables aperçus à la surface de l'eau, qu'une figure de plus de l'Indéchiffrable obstinément présent et obstinément esquivé dans le discours et le voyage du narrateur, une curiosité. Aleema est en outre un personnage sacré : tel Aaron (XL, 125), il veille, avec un équipage entièrement composé de sa progéniture, sur le Mystère caché sous la tente (XLI, 126).

Celui-ci s'éclaircira plus tard. Mais d'abord se découvre une autre énigme, celle de l'identité de ces étrangers : car les insulaires s'efforcent de dissimuler [*conceal*] ce qu'ils sont et l'objet de leur expédition (XLI, 126). La révélation provoque une réaction d'horreur du narrateur (c'est une coutume barbare) et le désir immédiat de voler au secours de celle qui doit être immolée.

Le procès de ce genre de sacrifices se poursuit un peu plus loin, au chapitre XLIV, par des remarques virulentes sur le comportement de la caste sacerdotale « dans ces régions » :

Les prêtres de ces climats, pour des buts qui ont trait au maintien de leur suprématie, cachent [*secrete*] souvent dans leurs temples de tout petits enfants qu'ils privent jalousement du moindre contact avec le monde extérieur et nourrissent pendant des années des plus trompeuses, des plus extravagantes imaginations. L'esprit de leurs pupilles, constamment flatté d'illusions scraphiques, finit par perdre presque tout caractère humain ; souvent ils se croient inspirés et jouent le rôle d'oracles auprès des fidèles, tout en restant cachés [*screened from view*] au fond des temples. Mais leur fin est toujours certaine : abusés par quelque conte de fées qui leur promet le retour aux îles du Paradis, on les mène à des sacrifices secrets et ils périssent, à jamais inconnus de leur parenté. (XLIV, 133-34)

Sacrifices secrets, histoires trompeuses, oracles cachés, illusionnisme et mensonge — les pratiques bizarres [*strange arts*] (XLIV, 133) de cette classe de sorciers pour maintenir leur ascendant sur des esprits crédules (et n'est-ce pas d'ailleurs à une mascarade de ce genre qu'a procédé peu avant, avec Samoa et Annatoo, celui pour lequel la question de l'identité est affaire de pouvoir ?) constituent sans doute la cible de la dénonciation. Mais cet héroïsme généreux, même s'il s'accompagne du désir de ne pas verser le sang, se solde pourtant par la mort violente du prêtre. Et le meurtrier, maudit par les fils de la victime, est tout de suite la proie du remords :

En contemplant ce spectacle, quelle masse de fer tombait sur mon âme ! Quelle poignante malédiction retentissait à mon oreille ! C'était moi, moi, l'auteur de l'acte qui provoquait ces plaintes funèbres. Par cette main, le mort était mort. Le remords me frappa au cœur et, dans un éclair, je me demandai si ce meurtre [*death-deed*] que j'avais commis avait sa source dans un vertueux motif — le sauvetage d'une captive — ou si, sous ce prétexte, j'avais engagé la fatale querelle pour quelque autre raison plus égoïste : la compagnie [*companionship*] d'une belle jeune fille. Mais au diable les questions et les remords ! Ne suis-je pas en train de sauver la damoiselle ? Malheur à qui me résiste ! (XLII, 129-30)

Le doute sur la véritable raison de l'œuvre de mort accomplie — vertu ou orgueil ? —, le va-et-vient de la conscience entre remords et défi, hantise et cynisme, et, plus généralement, le hiatus apparu entre l'intention et le résultat, l'impossible coïncidence du projet, de l'exécution et de l'effet — l'ensemble des moments de l'Acte propose, dans son déroulement, une répétition de la structure de la scène première de *Mardi* : la fuite hors de l'*Arcturion*. Dans les deux épisodes, même refus d'une oppression (se libérer, libérer la captive) ; dans les moyens utilisés pour effectuer cette libération, la simulation et la mort (feinte ou donnée) ; à quoi on pourrait ajouter, au cœur des deux scènes, un cri : cri lancé par le fugitif et répété par les marins de l'*Arcturion* (VIII, 33-34) de la proue à la poupe, chœur d'imprécations des fils du prêtre et, simultanément, le cri affreux [*wild cry*] de Yillah sous sa tente (XLI, 128) ; enfin, pour ce qui est du résultat, la conscience troublée, déchirée. Où l'on voit que, comme nous l'avons indiqué plus haut, il n'y a pas, dans *Mardi*, de « progrès ».

Dans un premier temps, la culpabilité du sauveteur-assassin reste confinée dans le secret d'une image obsédante et flottante (un fantasme d'expiation), effet d'une identification du criminel à sa victime :

(...) pour le moment, comme la mort d'Aleema son tuteur pesait peu sur mon cœur ! Je me réjouissais de l'avoir renvoyé vers ses dieux et qu'il eût trouvé au fond de la mer, sous les algues marines, la place qu'il réservait à la douce Yillah.

Pourtant, si le vil prêtre avait sombré dans l'abîme, son fantôme n'avait pas sombré dans les eaux profondes de mon âme ; la joie brillait comme l'écume à la surface mais au fond le remords [*guilt*] couvait. Bien passées au crible, mes raisons ne justifiaient pas l'acte insensé que j'avais commis dans un transport de rage. Je les avais recouvertes d'un noble prétexte, pour me cacher de moi-même [*concealing myself from myself*]. Mais je rejetai bientôt loin de moi ces pensées. (XLIV, 134)

Mais la conscience est bientôt assiégée de toutes parts : précédée, menée, entraînée par la vision du cadavre d'Aleema, et poursuivie, traquée par les trois fils du prêtre, la lance au poing :

(...) ils gouvernèrent droit sur nous, dans notre sillage.

Tout à l'avant, trois d'entre eux, la javeline prête pour le jet, hurlaient par intervalles.

Avaient-ils vraiment l'intention de me poursuivre ? Ils s'avançaient en plein sur mon arrière, aboyant comme une meute après sa proie. (...) Le cadavre d'Aleema semblait flotter en avant de moi ... et derrière moi ses vengeurs faisaient rage.

Mais bientôt ces fantômes [*phantoms*] disparurent (...). (XLIV, 136)

Non, ces spectres trop réels ne disparaîtront plus jamais tout à fait. Alors que le « héros » est au comble de la plénitude amoureuse (« Nous vivions et aimions. La vie et l'amour ne faisaient qu'un », LI, 152), le fantôme du remords fait à nouveau irruption : l'image dérive :

J'eus un sursaut d'effroi. Je crus voir le cadavre raidi du prêtre s'en aller à la dérive [*drifting by*]. Encore ce fantôme ! Encore la main rouge du remords sur mon âme ! Mais je ris. Yillah n'était-elle pas à moi ? Sauvée par moi ? Pour elle j'avais mis ma vie en péril. Enfonce-toi, Aleema, tout au fond, tout au fond... (XLVI, 139)

Le souvenir du crime ne cessera dès lors d'accompagner le meurtrier : dérive de l'image [*in fancy*] du cadavre vert flottant à la surface de l'eau (« Je voyais souvent [*many visions I had*] le cadavre verdi du prêtre qui étendait ses bras dans l'eau », LI, 152 ; et aussi C, 284) et des apparitions des spectres vengeurs lancés à sa poursuite, le harcelant jusqu'à l'impossible dénouement de la fin du dernier chapitre :

Droit dans mon blanc sillage je vis bondir un canoë, trois spectres [*specters*] immobilisés penchés à la proue, trois flèches prêtes à siffler.

La chasse continuait [*pursuers and pursued flew on*] sur un océan sans fin. (CXCIV, 620)

Cette intervention de la Némésis ferait de la narration une allégorie assez conventionnelle si elle n'était la conséquence exacte, et exactement nécessaire, du geste initial du marin déserteur délaissant la tranquille sécurité de la Transparence pour un voyage aventureux dans l'Apparence. Car ce passage ne répète pas autre chose

que l'égaré de la conscience dans le dédale d'une réalité qui, à chaque instant, se trouble. Il est même, en fin de compte, le contraire d'une allégorie : une dérive dans une opacité essentielle. Questions sans réponses, oscillations et incertitudes de la raison, pièges et menaces, obsédante présence des figures de l'absence, cache-cache du moi avec lui-même, avec son ombre, ses images et ses leurres.

L'Absente

Yillah est d'abord un secret caché sous une tente mystérieuse — invisible beauté (beauté de l'invisible, aussi), invisible victime. Et l'attrait du merveilleux mystère tout proche (dont le dévoilement [*to unravel the wonder*] est, à ce moment, synonyme de transgression) est le plus fort :

Ils indiquèrent du doigt la tente, comme si elle eût contenu leurs mystères d'Eleusis et le vieux prêtre nous fit entendre qu'il serait sacrilège d'y pénétrer.

Mais tout cela ne fit qu'exciter ma curiosité.

Je parvins finalement à la satisfaire.

Dans cette tente mystérieuse se trouvait cachée une belle jeune fille (...).

A cette révélation, je n'hésitai plus. Ai-je besoin d'ajouter combien mon âme s'exaltait à la pensée de cette victime invisible ? (XLI, 126)

Invisible, je l'aime

On se souvient que celui qui narre ce récit, le Sans-Visage, l'infigurable maître de toutes les mascarades, s'est peu avant déguisé à l'aide d'un costume d'allure orientale. Dans la tente, nul bruit, nul appel, nul signe de détresse. Pour l'Invisible-déguisé, à présent installé dans la posture du Héros libérateur, le sentiment de l'Invisible devient une plénitude : « (...) toute mon âme pleine de la pensée de la captive » (XLI, 127). Il se tient au seuil de la tente, silencieuse comme une tombe. Il pénètre sous la tente : l'intérieur se révèle alors [*was revealed*] (XLIII, 131) à ses yeux.

6. Images de l'Enchantée

Approches

Le spectacle initial est celui d'une beauté blottie, tremblante, gémissante :

Devant moi se tenait blottie une merveilleuse jeune fille. Elle laissait pendre ses mains. Comme une sainte au fond d'un temple elle regardait tristement à travers ses longs cheveux blonds. Un sourd gémissement sortait de ses lèvres et elle tremblait comme vibre un son. Il y avait des larmes sur ses joues et sur son sein une perle rose.

Rêvais-je ? Une peau d'un blanc de neige ; des yeux d'un bleu de firmament ; des boucles de Golconde ! Un instant je demeurai comme ensorcelé [*spell-bound*]. (XLIII, 131)

L'élément central de ce rêve fascinant est la *blancheur* qui, dans ses effets, double le sentiment d'étrangeté du spectateur de la singulière intuition d'une reconnaissance :

Sur mon âme, quel rapport entre la mystérieuse créature et ses fauves gardiens ? Elle semblait d'une tout autre race. Je le sentais si fortement que sans m'en rendre compte je m'adressai à elle dans ma propre langue. Elle sursauta et, se penchant en avant, se mit à m'écouter attentivement, comme si elle eût perçu le premier et faible écho d'un souvenir confus. Je parlai de nouveau ; alors elle rejeta sa chevelure en arrière et leva sur moi un regard perçant et plein de trouble [*piercing, bewildered*]. (XLIII, 131-32)

Beauté paradoxale, étrangère et familière, peut-être ou presque divine (« Yillah [était] assez ravissante pour qu'on la crût vraiment divine », XLIV, 134), qui ne peut être appréhendée que figurativement, par le jeu d'une double métaphore liquide/sylvestre, qui en exprime les mystérieuses alternances et contradictions :

De sa beauté, que dire ? Un lac de cristal au fin fond des bois. Toute lumière et ombre. Pleine d'éclairs brefs et révélateurs [*fleeting revelations*]. Tantôt voilée et profonde, tantôt ensoleillée et rieuse mais toujours étincelante, chatoyante, diaprée. (XLIX, 145)

Mais la réalité de ce frémissement de limpidité est aussi un voile :

Son étrange beauté [*wild beauty*] cachait des choses plus étranges [*strange*] encore. Elle me regardait souvent dans les yeux, avec une ardente attention, comme un pur esprit qui eût sondé mon âme jusqu'au fond et y eût entrevu des visages levés ; alors je tressaillais et me demandais quelle vision magique ses yeux contemplaient dans les miens. (XLIX, 146)

Fictions de l'Amour

Il y a dans tout cet épisode un dialogue des regards, la recherche d'une appréhension réciproque, dans le tressaillement ou l'effroi, des visions lointainement aperçues, innommables, indéchiffrables au fond des yeux de l'Aimé(e), un irrépressible désir de communication et de transparence qui ne peut pourtant se satisfaire. L'Amoureux va tenter de tourner l'essentielle étrangeté de ce rapport et chercher (tel est l'Impossible auquel il est voué) du côté de la fiction. Ainsi, il revient sur la différence qu'il croit discerner dans la langue parlée par Yillah :

Son accent avait quelque chose de très différent de celui des insulaires à qui nous l'avions enlevée. En quoi consistait cette différence ? Je n'en savais rien ; mais cela lui permettait de prononcer avec facilité tous les mots que je lui apprenais, comme si elle se remémorait des sons depuis longtemps oubliés. (*ibid.*)

Dans son étonnement émerveillé [*wonder*], il imagine une origine raciale particulière à la jeune fille — rêverie qui lui permet de réduire son étrange différence (l'étrangeté de sa différence) :

Après plusieurs tentatives pour résoudre le problème, je finis par supposer que la damoiselle était une albinos (Tulla), comme il s'en trouve parfois parmi les races du Pacifique. Ces individus ont une peau blanche d'une délicatesse extrême, légèrement teintée de rose, comme les bords [*lips*] d'un coquillage. (*ibid.*)

Mais si les croyances et les légendes associées à cette race permettent d'expliquer que Yillah ait été choisie comme victime d'un sacrifice, l'élucidation se révèle, en fin de compte, peu convaincante :

Ces considérations, unies à d'autres, m'amènèrent donc à imaginer que tel avait été le cas pour Yillah. Toutefois, ce qu'elle me révélait de son passé me paraissait si mystérieux [*mystical*] que souvent je ne savais plus que croire. (*ibid.*)

L'Enchantée

Histoire merveilleuse, fantastique (*unearthly*, 43,137) que celle de Yillah, qui a toutes les apparences d'un conte de fées :

Encore enfant, Yillah est enlevée d'Amma, son île natale, et transportée par une puissance surnaturelle [*spirited*] à Oroolia, l'île des Délices. Là, elle est saisie [*snares*] par les vrilles d'une liane et transformée en bourgeon de fleur. Au moment d'éclore, le bourgeon se détache de sa tige et une douce brise le porte jusqu'à la mer. Il tombe dans la valve ouverte d'un coquillage qui est bientôt rejeté sur la plage de l'île d'Amma. Le prêtre Aleema, prévenu par un songe, ouvre la cassette de nacre [*the pearly casket*], libérant le bouton qui s'épanouit en un brouillard rosé. Le brouillard se condense et Yillah surgit :

Alors surgit la radieuse Yillah d'Oroolia, avec ses boucles tout humides et une perle couleur de rose à son sein. (XLIII, 133)

Elle vivra adorée comme une déesse, seule, prisonnière d'un temple secret de la vallée d'Ardair, sur l'île d'Amma, jusqu'à ce que le prêtre vienne la chercher pour la conduire dans une autre île où doit s'accomplir son destin, — et où coule une source enchantée

[qui] se déverse en bouillonnant dans la mer, y coule un moment entre des berges d'eau azurée puis, plongeant dans un tourbillon [*vortex*], descend à des profondeurs inconnues. C'était dans ce tourbillon [*whirlpool*] que Yillah devait descendre en canoë, pour rejaillir [*well up*] au jour dans une fontaine au cœur de l'île d'Oroolia. (*ibid.*)

Biographie féerique, mais cette féerie est tragique : Yillah-Elle, l'Aimée est apparaissante-disparaissante, proche-lointaine, visible-perdue, présente-irréelle dans ce labyrinthe d'images trompeuses qui lui tient lieu d'histoire et de mémoire, dont l'Amant héroïque va tenter de l'arracher. La damoiselle est enchantée : ravie : elle erre dans un dédale de mirages et de fictions : *rapt fancies* (XLIV), *wildest fancies* (*ibid.*), *her fancies all roving through mazes* (XLV), *imaginings* (XLIX) : « (...) ses folles imaginations l'avaient tellement détachée de la terre [*so etherealized had she become*] qu'elle était tout à fait persuadée qu'elle venait du pays des songes. » (LI, 151)

Le masque secret

Pour délivrer l'Enchantée de cet entrelacs de chimères qui constitue sa réalité et dissoudre les images (« Comment venir à bout de ces imaginations dangereuses ? Comment les chasser sans violence ? », XLV, 137), l'Amant se construit un nouveau visage, s'invente l'apparence d'une familiarité avec cette fabuleuse histoire :

J'élu dai ces questions [D'où venais-je ? Où allais-je ?] ; je voulais qu'elle me prît pour quelque demi-dieu bienveillant venu de sa chère et fabuleuse Oroolia. Et comment ne l'eût-elle pas cru ? Jamais encore ne lui était apparu un humain pareil à moi. Aussi me regardait-elle sans cesse avec une étrange fixité, toute son attention suspendue aux accents de ma voix. (XLIV, 134)

Je ne pouvais y réussir qu'en continuant à me donner pour un être qui avait son origine dans l'île bénie d'Oroolia (...). (XLV, 137)

Et c'est l'anamnèse imaginaire : derrière son nouveau masque, l'Amant, pour donner à l'Aimée une mémoire nouvelle, procède à la reconstitution légendaire d'un passé commun aux amants. Contre la fiction, contre une chimère, il en appelle à une autre chimère :

« Regardez-moi : Voyez ce teint, blanc comme le vôtre, et non pas sombre comme celui d'Aleema. Depuis mon départ d'Oroolia le soleil a bruni ma peau, mais je suis tout pareil à vous. Ils vous ont arrachée à votre île de la mer trop tôt pour que vous puissiez vous souvenir de moi. Mais moi je ne vous ai pas oubliée, chère Yillah ! Et quoi ! n'avons-nous pas ensemble secoué les palmiers et pourchassé les noix qui roulaient dans le vallon ? Ne nous sommes-nous pas ensemble enfoncés dans la grotte du rivage pour ressortir ensemble au jour dans la fraîche caverne de la colline ? Chez moi, à Oroolia, je garde une boucle de vos cheveux avant qu'ils ne fussent devenus dorés, une petite boucle pareille à un sombre anneau. Vos joues alors étaient en train de passer de la couleur de l'olive au blanc rosé. Et comment pourrais-je oublier le jour où je vous surpris endormie parmi les fleurs, avec un visage devenu de rose et de lys ! Vous ne vous rappelez toujours pas ? Vous ne reconnaissez pas ma voix ? Ces petits esprits dans vos yeux m'ont déjà vu ; ils me font des signes, en se jouant dans leurs lacs bleus. Alors, tout le passé, rien que du vide [*a dim blank*] ? Souvenez-vous du temps où nous courions d'un bout à l'autre de notre tonnelle faite des côtes d'une baleine échouée et tout enguirlandée de vertes lianes. Ah ! Yillah ! petite Yillah ! est-il possible ? Suis-je complètement oublié ? Moi, sur la vaste étendue des eaux je t'ai cherchée, d'île en île, de mer en mer. Et désormais nous ne nous séparerons plus. » (XLV, 137-38)

Si nous avons longuement cité ce passage, c'est pour y laisser apparaître le mouvement qui, dans la passion de la persuasion, mène irrésistiblement l'Éloquent de l'évocation des jeux partagés de l'enfance au quasi aveu de la nostalgie d'une plénitude androgyne perdue. N'est-ce pas jusqu'au bord de la tendre innocence de l'inceste du frère et de la sœur que le discours ici, de derrière son masque, remontant le cours de son imaginaire, entraîne, espère entraîner l'Aimée ?

● *Le Secret du texte*

Cet étrange moment où se trouvent mystérieusement mêlés, en une image complexe, le secret du Nom de la sœur et le spectacle verdoyant des vrilles de la vigne enlacées aux côtes de la baleine échouée, ce moment ne se retrouvera plus que dissocié en ses deux éléments thématiques, disséminés ici et là dans les fictions melvilliennes. Voici, décomposés, dans *Pierre* et *Moby-Dick*, les deux éléments de ce qui forme dans *Mardi* un tableau.

C'est d'abord, au début du premier Livre de *Pierre*, une remarque sur l'absence de la Sœur : manque douloureux dans le texte de la vie du héros, qui fait de lui un essentiel célibataire. (Notons à ce sujet l'importance du « célibat » dans l'expérience de la quête : le Voyageur melvillien ne saurait avoir d'autre partenaire — fidèle antagoniste — que le Monde.) Pierre dans l'incomplétude et le deuil :

Si parfait parut longtemps à Pierre le manuscrit enluminé de sa propre vie qu'il n'apercevait qu'une seule lacune dans ce texte suave : l'absence d'une sœur. Il déplorait qu'un sentiment aussi délicieux que celui de l'amour fraternel lui eût été refusé ; et l'appellation fictive qu'il prodiguait si souvent à sa mère n'y pouvait aucunement suppléer. Ce regret était fort naturel ; mais Pierre n'en saisissait point alors toute la portée ; car, en vérité, une douce sœur est après une épouse le plus grand don qu'un homme puisse recevoir ; c'est même le premier dans le temps. Quiconque n'a pas de sœur est comme un célibataire avant la lettre. Car les charmes de l'épouse résident déjà pour une grande part dans la sœur.

— Oh ! que mon père n'a-t-il eu une fille ! s'écriait Pierre ; une sœur que j'eusse aimée, protégée, pour laquelle j'eusse au besoin combattu. Ce doit être une chose magnifique que de livrer un combat mortel pour une douce sœur ! Ah ! plutôt au ciel que j'eusse une sœur ! (*Pierre*, I, ii, 14)

C'est ensuite ce passage du chapitre 102 de *Moby-Dick* (« Un berceau de verdure aux îles des Arsacides »), où Ismaël, qu'on voit alors tenter de déshabiller le cachalot jusqu'à l'absolue nudité de son squelette [*his unconditional skeleton*], explique l'origine de sa connaissance ostéologique du monstre au moyen du récit d'une visite qu'il fit jadis à un sien ami, roi d'une île des Arsacides. Là, dit-il, il put observer à loisir le squelette d'un cachalot échoué qui avait été transporté dans un temple de palmiers. Est-ce hasard si, ici encore, l'incessante mobilité du spectacle que constitue ce merveilleux berceau de verdure (c'est un travail de tissage — du texte ? — qui est en train de se faire) emporte la rêverie du spectateur fasciné vers un monde de secrètes pensées, tues mais toujours susceptibles d'être surprises ?

C'était un spectacle merveilleux. La forêt était verte comme les mousses de l'Icy Glen ; les arbres sentaient la sève vivante monter dans leurs troncs hauts et fiers ; à leur pied, la terre besognait comme un métier à tisser, tendue d'un tapis somptueux dont les vrilles de la vigne formaient la trame et la chaîne, et les fleurs vivantes les ramages. Tous les arbres aux branches lourdes, les buissons, les fougères, les herbes, l'air porteur de messages, tous manifestaient une activité incessante. A travers l'entrelacs des feuilles, le grand soleil semblait une navette ailée tissant la verdure inlassable. Oh, tisserand affairé ! Tisserand invisible ! Arrête-toi... écoute ! Où s'en va l'ouvrage ? Quel palais va-t-il orner ? Pourquoi ce labeur sans fin ? Parle, tisserand ! Arrête ta main ! Un mot, rien qu'un ! Non... la navette vole... les

ramages s'échappent du métier ; le tapis, dans un ruissellement, s'enfuit au loin. Il tisse, le divin tisserand ; le bruit de son travail l'assourdit et il n'entend pas la voix humaine ; et nous qui contemplons le métier à tisser, nous sommes assourdis nous aussi par son bourdonnement, et c'est seulement en nous écartant que nous entendons les mille voix qui parlent au travers. Car il en est ainsi dans toutes les fabriques de la terre. Les paroles que couvre le bruit des navettes actives, on les entend clairement à l'extérieur des murs, jaillissant des fenêtres ouvertes. C'est ainsi qu'ont été surprises des vilénies. Ah, mortel ! Prends donc garde, car, dans le brouhaha du grand métier à tisser du monde, tes pensées les plus subtiles peuvent être entendues de loin. (*Moby-Dick*, chap. 102)

Toujours, dans le travail du texte, un ultime secret semble pouvoir être saisi. Nouvel orient : laisser la langue du rêve dériver, glisser vers le trésor caché derrière l'horizon ou au plus profond de la mémoire, vers un lieu, un corps, un sens volé, un monde perdu. Devant, derrière : atteindre, retrouver. Qu'est-ce que cet arrière-monde ? Texte hanté : cachettes, paroles dérobées, élucidations refusées, révélations voilées, mystères *presque* inimmables. Mais le Secret, à la fin, quel est-il ?

— *Some revelations show best in a twilight. (Mardi, XIX, 57)*

On ne s'étonnera donc pas que, pour en revenir à *Mardi*, le secret fantasma de l'Amoureux (de l'Amour ?) se trahisse au moment où la confusion des rôles et des fictions atteint son paroxysme. On le voit d'ailleurs affleurer une seconde fois, un peu plus loin, dans un passage où son expression à demi-voilée s'autorise des troubles révélations du rêve :

(...) et je m'efforçais avec précaution de lui suggérer que tout ce que je lui avais dit de ce pays m'avait été révélé en songe, que dans ces songes toutefois ses traits m'avaient souri et inspiré le désir de me lancer sur la mer pour trouver [*roving after*] l'être qui incarnait cette image toute spirituelle.

Et c'était vrai, et j'avais raison de le lui jurer sur ses blanches mains croisées. Car n'avais-tu pas, ô Yillah ! l'apparence [*semblance*] terrestre de cette douce vision qui hanta mes pensées dès l'aube de ma vie ? (LI, 151)

La fleur et les eaux du rêve

Ailleurs, quand, par exemple, le monde a la douceur, la lumière et les parfums du plaisir de l'amour, les images du sentiment amoureux sont d'une autre nature :

Et qu'avais-je besoin de verts bosquets et de rivages heureux ? Yillah n'était-elle pas mon rivage et mon bosquet, ma prairie, mon herbe verte, mon suave berceau de lianes ? (XLVI, 139)

Pourtant, Yillah n'est pas de la terre. Lorsque l'Amant contemple dans la verdure du bosquet la promesse du bonheur, l'Aimée, elle, fixe les vertes profondeurs de l'océan :

Tandis que nous voguions, l'étrange Yillah regardait fixement dans la mer, comme si elle eût voulu m'y entraîner avec elle pour errer [*rove*] dans les profondeurs. (XLVI, 139)

Les regards ne se rencontrent pas, se croisent sans se rencontrer : le désir de l'Amant revient sans cesse à la première partie de l'histoire (du rêve) de l'Aimée — et il tend

la main pour cueillir encore une fois « le bouton de fleur sauvage » (XLVII, 141) —, tandis qu'Elle reste hantée par l'image du tourbillon qui doit, à la fin, l'aspirer dans sa grouillante vie spectrale, l'entraîner jusqu'aux eaux de la fontaine de l'oubli :

Elle avait parfois des accès de tristesse pendant lesquels elle contemplait longuement et fixement la mer. Elle ne voulait pas m'en dire la raison. A la longue elle céda et me répondit que si Aleema avait introduit dans son esprit bien des mensonges, elle était en tout cas certaine d'une chose : le tourbillon sur la côte de Tedaïdee lui prédisait son destin ; elle voyait dans les eaux des yeux brillants et des fantômes qui lui faisaient signe et d'étranges formes qui lui préparaient une couche parmi les mousses marines. (LI, 152)

D'autres yeux que ceux de son amant l'appellent.

7. Je suis Taji (LIV)

Et l'embarcation continue de dériver.

Quand les amoureux parviennent en vue de l'archipel de Mardi (chapitre LII), il semble qu'un terme puisse être mis au mouvement de l'errance : « Jamais plus nous ne désirerons errer [*roam*] sur les eaux » (LII, 153). A terre, Yillah est accueillie comme un objet sacré, et l'Amant profite au passage, de façon inespérée, des marques de respect et d'adoration prodiguées à la jeune fille (LIII).

Suit une nouvelle mascarade, dont les détails sont soufflés par les indigènes eux-mêmes :

Samoa me dit alors que, d'après tout ce qu'il avait pu apprendre, les insulaires me tenaient pour un être supérieur. Ils lui avaient demandé si je n'étais pas Taji le Blanc, une sorte de demi-dieu dont les avatars revenaient de temps à autre sur la terre et qui se rangeait de plein droit parmi leurs demi-dieux inférieurs. Samoa avait dit oui, en ajoutant tout ce qui pouvait les confirmer dans cette idée. (LIII, 157)

L'Étranger va donc se présenter [*announce myself*] comme le demi-dieu Taji devant les chefs indigènes qui arrivent dans la clairière :

Je redressai la crête et m'efforçai de ne pas perdre un pouce du rôle [*character*] que j'avais résolu de jouer [*assume*]. (LIV, 158)

Et aux potentats assemblés devant lui, il explique qu'il vient du soleil et que la douce Yillah est un séraphin du soleil (*ibid.*). Faute d'avoir pu étudier son rôle [*my part*], il esquive les questions qui lui sont posées au sujet du demi-dieu (qui est une divinité querelleuse) et répond hardiment :

« Écoute ! Taji, vieillard, vient parce qu'il lui plaît de venir. Et Taji s'en ira quand il le jugera bon. » (LIV, 159)

Apparaît le noble chef Media qui, ayant admis les prétentions [*my assumptions*] de l'Étranger à la divinité, lui propose d'être son hôte sur l'île d'Odo, où il lui a fait établir un autel. L'imposture du personnage ne sera pas un instant soupçonnée :

Quant à mon aspect étranger, à mon ignorance des coutumes de Mardi, au lieu de faire naître en lui un doute sur mes prétentions, ils ne faisaient à ses yeux qu'en renforcer la justesse. (LVII, 165-66)

Si la divinité de l'Étranger ne fait pas problème, c'est que, d'abord, le panthéon mardien est à ce point peuplé de chefs et de princes glorieux que l'immortel Taji ne saurait jouer que les utilités mythologiques :

A côté de ces puissants magnats, moi et ma divinité nous trouvions réduits à rien. (...)

En somme, les dieux vivants et respirants étaient si nombreux dans Mardi que ma propre divinité ne valait pas cher. (LVII, 167)

Mais c'est aussi parce que le monde de Mardi — autrement dit le Monde : l'Archipel se perçoit comme la totalité de l'univers connu : « (...) pour le peuple de l'archipel la carte de Mardi était la carte du monde » (LVII, 168) — a l'habitude de prodiges autrement plus extraordinaires que la visite d'un simple demi-dieu :

(...) ces Mardiens étaient familiarisés avec de bien plus grandes merveilles et croyaient en toutes sortes de prodiges auprès desquels les miens devenaient insignifiants. (LVII, 168)

De la présomption d'héroïsme au masque de dérision — le faux Taji, ou l'histoire d'un trompeur berné.

Qui suis-je ? Qui est Je ?

La vocation solaire de l'anonyme voyageur ne s'accomplit pas dans la chasse à la baleine — « la baleine dont le cerveau illumine le monde » (I,9) — mais, brièvement d'ailleurs, dans la conquête de Yillah. Si l'Amoureux renonce au projet, un instant caressé, de mettre, en compagnie de l'Aimée, le cap sur le Sud fabuleux — « (...) royaume des chants, du soleil et de la vigne » (XLVI, 139) —, c'est qu'il n'a nul besoin d'aller chercher au loin une source de lumière perpétuelle : un soleil, près de lui, chaque matin rayonne à nouveau :

Ainsi, chaque jour, Yillah naissait comme une aurore. Elle éclairait tout mon univers ; les teintes rosées de ses joues se faisaient plus roses et se jouaient comme des nuages d'été dans un ciel italien. (LVIII, 170)

Avec l'incarnation tadjienne, l'apothéose solaire est complète. Pourtant une autre lumière, nocturne celle-là, fascine tout autant le Vagabond.

(Le vagabond, ou son *Double* ? C'est peut-être à ce moment que l'écriture met en scène avec le plus de force la duplicité du Masque, double jeu qui va inéluctablement fracturer la narration dans la suite du récit, introduisant, dans la voix qui raconte l'exploration de Mardi à la recherche de la Disparue, un double sujet grammatical, Je/Il. On y reviendra.)

C'est le merveilleux clair d'étoiles [*magical starlight*] qui jette sur certaines questions d'inquiétantes lueurs :

De la terre au ciel ! Très haut au-dessus de moi le sombre berceau de la Nuit traversé par l'immense liane de la Voie Lactée, lourde de ses bouquets d'or. Ô étoiles ! Ô regards qui me voient où que je m'égare [*roam*] ! Sereins, attentifs, à jamais insondables [*inscrutable*]. Dites-moi, Sibylles, que suis-je ? Mondes sur mondes merveilleux ! Voyez, tout autour de moi, à l'infini, cette étincelante, cette redoutable magie : glorieuses et frémissantes constellations, diadème de Dieu !

C'est à vous, à vous étoiles, que l'homme doit ses plus subtils ravissements, ses pensées inexprimables mais pleines de foi.

Hélas ! Combien votre douce splendeur perce le cœur anxieux ! Suis-je un meurtrier, ô étoiles ? (LVIII, 169-70)

Cet enchantement stellaire [*starry trance*], révélation de l'innommable et insondable spectacle du monde — étagement des perspectives du rêve et de la beauté — est un envers, la version nocturne, l'ombre redoutable de l'aérienne vision diurne du premier chapitre (I, 15). Mais ici, le sujet de la perception devient objet, objet d'un regard à la fois attentif et impénétrable.

8. Histoire d'un Œil

Dans l'univers de pensée puritain ou, plus généralement, protestant, nourri et hanté d'images bibliques (et c'est dans la proximité et la distance de ce fonds-là qu'œuvre l'écriture melvillienne), l'histoire humaine, autrement dit l'histoire de la culpabilité, commence avec un regard :

Les yeux de l'un et de l'autre s'ouvrirent, ils connurent qu'ils étaient nus. (Gen. 3 : 1-7)

et un appel, lié à la peur et à la dissimulation, qui est tout ensemble une interrogation, une interpellation et déjà un procès :

Mais l'Éternel Dieu appela l'homme, et lui dit : Où es-tu ? Il répondit : J'ai entendu ta voix dans le jardin, et j'ai eu peur, parce que je suis nu, et je me suis caché. (Gen. 3 : 9-10)

Avec l'apparition, dans la nuit étoilée de l'inquiétude, de l'Œil spectral, évident et impénétrable opérateur de vérité, se redéploie à présent dans toute son ampleur la quête du Masque, au fil de trois chapitres (chapitre LXI, « Incognito », chapitre LXII, « Taji se retire du monde », et chapitre LXIV, « Yillah disparaît » [*Yillah a Phantom*]) qui constituent tout à la fois la fin de l'Idylle et le début de la Poursuite de Hautia, et le prologue et la conclusion de la quête de Yillah.

Trois jours après l'arrivée de Taji et Yillah dans l'île d'Odo, paraît une mystérieuse figure :

Le troisième jour on remarqua un personnage mystérieux qui faisait songer à l'une de ces figures qui passent parfois, inscrutables et dans le plus secret incognito, sur la place des Assignations à Lima, dans l'ombre de la tour. Il s'enveloppait d'une sombre cape de tapa, bien serrée autour de lui, et d'une main plaquait un voile sur son visage, si bien qu'on ne voyait de tout son corps qu'un œil. Mais cet œil était un monde. Il se fixait tantôt sur Yillah avec un regard sinistre, tantôt sur moi mais avec une expression différente. Quelque pressée et tumultueuse que fût la foule, cet œil insondable [*fathomless*] nous regardait toujours ; à la fin il me semblait être un esprit qui fouillait mon âme. J'essayai souvent d'en approcher, mais il m'échappait, pour réapparaître bientôt.

Je signalai l'apparition à Media et le priai de trouver le moyen de la fixer pour dissiper mes soupçons, car elle me semblait de nature incorporelle. Il me répondit qu'une tradition courtoise faisait de l'incognito un droit inviolable [*incognitos were*

sacred] : ce manteau bien serré, ce voile étaient aussi sûrs qu'une forteresse. Finalement le fantôme [*phantom*] disparut. (LXI, 176-77)

Le surgissement abrupt et insaisissable de l'Énigme a pour nom Hautia. Car c'est elle, bien sûr : sombre [*dark*], fixant les deux amants d'un regard équivoque et éloquent. Dès le lendemain elle enverra auprès de Taji ses trois messagères. Quant à la reconnaissance, elle ne se fera que vers la fin, au chapitre CXCI, dans l'île de Hautia :

Son œil était sans fond [*fathomless*].

Mais je le reconnus, le mystérieux, le sinistre regard qui longtemps auparavant, à Odo, m'avait hanté, quand Yillah ne s'était pas encore enfuie. L'inconnu masqué... La reine Hautia ! (CXCI, 611)

Mais pour l'instant, ce n'est pas encore l'Enchanteresse : un masque, ou pire : dans la foule, un œil sans visage.

Paroxysme ? Ce qui se passe là, pourtant, dans cette dérive au fil des apparences, est le lot quotidien du Voyageur. Car si, dans le huis-clos tranquille et monotone du navire, l'incognito est *hors de question*, en revanche dès que la conscience s'est lancée au-dehors, abandonnant le refuge de la vérité immobile, il devient la *Question même*. Et le fugitif voit son désir de fuite irrésistiblement renversé en une vocation de l'errance [*roam*] et du vagabondage dans un monde masqué, dédale de leurres incertains et d'ombres improbables : *this life/that we follow, this phantom unknown* (XLVIII). Ici, dans Mardi, l'incognito est franchement reconnu comme un droit inviolable. Mais de toute façon (c'est bien ce que trahit le nom de Yillah) la vérité des identités reste jusqu'au bout problématique : imaginable, trompeuse, rêvée, évanescence. Et de Yillah à Hautia, l'Imposteur sans visage ne rencontre que les deux masques d'une même absence :

D'un côté, l'Œil solitaire et insondable d'une apparition si insistante et fuyante qu'elle finit par sembler « incorporelle » : fantomatique. Cette présence devient absolument spectrale dans la nuit quand elle réapparaît et disparaît vaguement au bord de la retraite (« un petit îlot vert et touffu », LXII, 178) où s'est réfugié Taji, à quelque distance d'Odo, pour y abriter son amour :

Pourtant, certains soirs, quand l'ombre descendait épaisse et rapide, j'apercevais parfois un canoë errant çà et là comme un fantôme [*ghost*]. Une fois, dans le silence de la nuit, j'entendis tout près le clapotement de l'eau contre une quille. Je sortis, mais le fantôme avait disparu. (LXII, 179)

D'un autre côté, Yillah — histoire de deux regards qui ne se rencontrent pas, dialogue impossible entre un amateur de fictions et une fiction captive. Car Yillah demeure à jamais perdue dans ses images. L'Amant s'était un moment vanté d'avoir soustrait l'Enchantée à l'emprise de ses rêves :

Cependant, à mesure que notre intimité se resserrait, ces chimères semblaient lâcher prise. (...) De telles pensées commençaient à se dissiper. (LI, 151-52)

(Le titre du chapitre d'où est tirée cette citation, « Le rêve commence à s'évanouir », dit bien l'ambition de l'Amant — dissiper les trompeuses images de Yillah —, mais aussi, secrètement, les limites de cette ambition : parce que Yillah n'a

d'autre réalité que celle du Rêve, c'est en même temps la silhouette de l'Aimée qui commence à s'estomper.)

Mais Elle reste hantée, jusque dans son sommeil, par le tourbillon et les vertes mousses de son destin (LXII, LXIV), et son regard ne se détache plus guère des eaux du lagon. Et le secret de son irréalité (l'invisible vérité de son être) *enchante* de plus en plus l'Amant :

Mais à mesure que s'écoulaient les jours la jeune fille tissait autour de moi son charme magique ; tout ce qui se cachait de secret en elle m'était de plus en plus cher et étrange. Avais-je commerce avec un esprit ? Souvent je songeais que le Paradis m'avait visité sur la terre et que Yillah était bien réellement un ange, ce qui expliquait son auréole de mystère [*the mysteries that hallowed her*]. (LXIV, 183-84)

Quand Yillah disparaît

Un matin je trouvai la tonnelle vide. Partie ! Je rêvais ? Je fermai les yeux pour dissiper le mauvais songe. En vain. (LXIV, 184)

c'est bien un songe (la réalité d'un songe) qui se défait. « Je fus un certain temps comme fou, puis tombai dans un calme apparent, plein de mornes rêveries, les yeux grands ouverts jour et nuit et le regard fixe. » (LXIV, 185) Regard immobile sur un rêve, un rêve de regards. Reste à recommencer à trouver et à perdre l'Absente [*the missing Yillah*], à sillonner l'Archipel — *rove throughout all Mardi ; for Yillah might yet be found* (LXIV). Recherche qui, par définition, ne saurait avoir de fin.

2

Le discours en archipel

1. L'ordre de dispersion

A partir du moment où Yillah disparaît, le mouvement de la recherche se trouve relancé deux fois : d'une part, le faux Taji tente de repérer les traces de la Disparue, poursuivi par les trois fils du prêtre assassiné et harcelé par les trois messagères de Hautia ; d'autre part, cette quête se fond — sans se confondre tout à fait avec elle — dans une visite-exploration de l'archipel de Mardi, menée et commentée par un groupe de quatre voyageurs dont l'un au moins (on y reviendra) est également en quête d'une vérité perdue. La question de la connaissance se trouve donc dès lors rapportée non seulement à un sujet-objet individuel (l'Imposteur et ses masques), mais également à un sujet-objet collectif : la Société, dont les différents états sont exposés de façon quasi phénoménologique par un chœur à trois voix (Mohi, Babbalanja, Yoomi) dans la perspective de la saisie critique d'une totalité :

(...) pour le peuple de l'archipel, la carte de Mardi était la carte du monde.
(LVII, 168)

Se constitue donc une image, ou plutôt une encyclopédie du Monde de caractère anthropologique, incluant théories et observations, par exemple sur l'histoire (naissance et chute des empires), les sciences (savoir et mystère), la religion (représentations et pratiques du sacré), les formes de gouvernement, les relations du politique, du social et de l'éthique, la place et la signification de l'individu dans la communauté, les relations du pouvoir et de la liberté, la guerre, la mort, les rites alimentaires et vestimentaires.

L'ensemble se déchiffre en effet comme un Livre, et, plus précisément, comme le mystérieux chef-d'œuvre du poète Lombardo, intitulé *Kostanza*, qui fait l'objet de la longue discussion du chapitre CLXXX :

ABRAZZA. — (...) Mais, Babbalanja, le *Kostanza* manque de cohésion ; il est désordonné, sans liens [*wild, unconnected*] *, tout en épisodes.

* *Désordonné* ? « Il y a des entreprises pour lesquelles un désordre soigneux [*careful disorderliness*] est la vraie méthode. » (*Moby-Dick*, chap. 82)

BABBALANJA. — Comme Mardi lui-même, Majesté. Rien que des épisodes : vallées et montagnes ; rivières divaguant ; lianes qui se promènent partout ; galets et diamants ; épines et fleurs ; forêts et fourrés ; et, ça et là, marais et marécages. Le monde du Kostanza est pareil. (CLXXX, 561)

Ou encore comme la succession rhapsodique des *cantos* d'un long poème :

Comme si Mardi eût été un poème et chaque île un chant, le rivage que nous contemplions maintenant s'appelait Flozella-a-Nina, c'est-à-dire le Dernier Vers du Chant. (CXCI, 607)

Ces pages du Livre du Monde sont donc feuilletées, lues, commentées par un groupe de trois voyageurs :

— Mohi, le vénérable conteur de légendes et gardien des chroniques des rois de Mardi : c'est l'historien (« notre Hérodote », LXXXIX, 250) ;

— Babbalanja, le philosophe à l'allure « mystique » [*mystical aspect*] (LXV, 186), qui est à la recherche d'un mystérieux objet (LXV, 187) ;

— Yoomy, enfin, le ménestrel, poète lyrique aux humeurs changeantes.

On voit que ce trio de pèlerins (nous en excluons le roi Media, dont le rôle se réduit à susciter commentaires et éclaircissements) maîtrise une triple perspective du savoir humain : la chronique, la spéculation, le chant (CLV, 464), ou encore l'Histoire, la Morale et l'Imagination, ou encore trois formes ou trois modes de la vérité : celle du fait, garantie par la mémoire ; celle de l'argument, qui s'assure de l'exercice de la raison ; celle du poème, qui témoigne des pouvoirs du rêve.

Ce dispositif pluriel, que nous appellerons *exposition panoramique*, règle la variété des perceptions, des expressions et des interprétations des phénomènes. Du même coup, cette saisie perspectiviste de la réalité phénoménale interdit à la lecture de pouvoir s'arrêter à aucune formule conclusive, sauf à la rapporter à un point de vue particulier. Ce procédé narratif est donc bien autre chose qu'une commodité technique : c'est toute la question de l'exposition de la vérité (individuelle/collective, totale/fragmentaire, saisie dans l'instant ou par étapes successives, recomposée harmonieusement ou contradictoirement, dialectiquement ou par juxtapositions) qui est en jeu.

On notera que c'est ici, dans *Mardi*, qu'est mis en œuvre pour la première fois dans la fiction melvillienne ce dispositif. Le principe de l'exposition panoramique sera réutilisé avec une rigueur presque abstraite au chapitre 99 de *Moby-Dick* (« Le doublon ») et constituera la clé de la structure narrative de *Clarel*. Mais il fera aussi l'objet de diverses modulations ici et là. Dans le texte de *Moby-Dick*, par exemple, comme on le verra, se déploie sous le seul nom d'Ismaël une rhapsodie d'appréhensions et d'interprétations successives d'un phénomène à la fois unique et pluriel.

L'exploration de Mardi préfigure d'ailleurs, à cet égard, la chasse à la signification de l'insaisissable monstre marin, ainsi que les manœuvres cynégétiques de l'homme de loi de « Bartleby » pour comprendre — c'est-à-dire capturer, enfermer cet autre fantôme monstrueux qu'est le scribe, présence et absence, dans la certitude d'une signification : scandale, cette fois, non plus de l'éclat qui aveugle (la blancheur), mais de la matité (la pâleur) qui désarme.

Dans *Mardi*, le voyage de découverte du Monde en archipel se déploie comme un discours en archipel : c'est une représentation critique de caractère discontinu, non dialectique, globalisant et parcellaire, un enchaînement de propositions à la fois complémentaires et contradictoires, dont il serait vain de vouloir dégager une quelconque « théorie » de valeur générale, et plus futile encore d'espérer y démêler ce qui revient et renvoie à l'« auteur ». La pensée et l'écriture de *Mardi*, tout au contraire, s'orientent et se désorientent au fil du voyage en troublant, en brouillant le désir de référence, le rêve d'unité et la nostalgie de l'origine.

Le Monde, total et fragmentaire, défile donc, égrène ses images et ses épisodes, se doublant de commentaires, en particulier ceux du philosophe Babbalanja. On accordera à la figure du Sage (mais c'est un Sage « possédé », comme on le verra) un statut original au sein du chœur des commentateurs. D'abord parce que ses interventions sont, de très loin, les plus nombreuses et les plus longues. Ensuite, parce que ses thèses portent presque toujours sur des thèmes qui sont ceux que nous avons trouvés associés à la quête du narrateur masqué (en ce sens, le livre pourrait être considéré comme un dialogue entre le Sage et l'Imposteur). Enfin — et cette troisième raison est intimement liée à la seconde —, il représente dès le début, comme on l'a signalé, une conscience lancée dans une recherche, et une recherche qui, contrairement à celle de Taji, aboutira — s'achèvera avec la découverte de l'île merveilleuse, le havre : Serenia :

Babbalanja dit : « Mon voyage est fini. Non parce que nous avons trouvé ce que nous cherchions, mais parce que je possède maintenant tout ce qu'il est possible d'avoir de ce que je cherchais dans *Mardi*. Ici je veux demeurer, pour croître en sagesse (...). » (CLXXXIX, 604)

En contrepoint de ce dialogue entre les deux quêtes qui vont ainsi s'interrogeant l'une l'autre (comme, dans *Moby-Dick*, celles d'Achab et d'Ismaël), le périple de celui qui portera, jusqu'au dernier chapitre, le masque de Taji se marque par une ponctuation épisodique mais insistante. Si le paysage subjectif paraît en effet s'estomper dans les deux derniers tiers du roman (du chapitre LXVI au chapitre CLXXXVIII), l'interminable recherche du masque errant fait pourtant l'objet d'évocations obsédantes. Celles-ci sont de trois ordres.

Il y a d'abord la répétition monotone, le rappel intermittent de la situation de quête-poursuite créée par le meurtre du prêtre et la disparition de l'Aimée : Yillah n'est *jamais* là, le Meurtrier est *toujours* poursuivi par les spectres vengeurs, et le Héros *toujours* harcelé par les messages amoureux de Hautia. Ensuite, le *Je* de la narration intervient directement à plusieurs reprises sur la scène du récit, dans des monologues d'une grande ampleur. Enfin, apparaissent dans la trame narrative de cette seconde partie du Livre des déchirures dont on verra qu'elles constituent l'expression linguistique la plus extrême de la question de l'identité du sujet de l'écriture.

2. Le monde en Archipel (1) : Révolutions

Le Voyage du narrateur en-quête est la forme imagée de la dérive désertique de l'écriture vers un impossible terme. Par contraste, une autre aventure commence,

une autre recherche qui, celle-là, s'achèvera : c'est l'exploration questionnante de Babbalanja qui trouvera sa résolution dans l'île de la sagesse. (Il sera d'ailleurs imité par l'historien et le poète qui ne tarderont pas à le suivre à Serenia, tandis que Media, lui aussi touché par la révélation, reviendra chez lui avec le désir d'y faire régner un ordre meilleur, CLXXXVII et CLXXXIX). Ce second périple est donc, lui, linéaire et orienté : si le terme en est la découverte d'une société où s'accomplit réellement et harmonieusement la pratique de la vertu et l'exigence éthique, il commence par la visite d'îles en proie à une totale anarchie des valeurs.

Le kaléidoscope et le pendule

Valapee : le petit roi Peepi (chapitre LXVII), âgé de dix ans, règne sur l'île de Valapee. Il a, pour son malheur, hérité d'une multiplicité d'âmes qui lui ont été léguées par des générations de princes de caractère fort divers. Cette constellation d'âmes à l'incessante rotation [*these revolving souls in him*], qui prennent tour à tour l'ascendant sur son être, a pour effet de déposséder le jeune souverain de toute personnalité propre. Irresponsable, privé de conscience morale, il dirige — sans la diriger — une société vouée au chaos social et politique, installée dans un état de transition permanent.

Juam : dans l'île de Juam, l'anarchie est, en quelque sorte, organisée : elle obéit à un principe d'oscillation. A la suite d'événements sanglants (une guerre fratricide, conséquence d'une usurpation), un oracle sacré a déterminé que celui qui serait appelé à régner sur l'île, s'il acceptait la couronne, devrait se résigner à une captivité absolue dans la vallée de Willamilla. Donjalolo, ayant préféré le pouvoir à la liberté, se trouve donc maintenant souverain ... et prisonnier d'un cœur de verdure — « coupé en deux par les masses du jour et de la nuit » (LXXI, 205) — aussi hermétiquement clos qu'une cellule de pénitencier. Depuis qu'il a pris cette décision qui scelle son destin, le prince à la grâce féminine mène une existence tourmentée, hantée par la vision des spectres de ses aïeux, et qui oscille, avec la régularité d'un mouvement pendulaire, entre la débauche et le repentir, l'excès et la mortification, la recherche du plaisir et la consolation de la sagesse, la vertu et le vice (LXXIII, 211). Fuyant le soleil, il partage exactement son temps entre deux palais : la Maison du Matin, située à l'est du vallon (chapitre LXXVI), et la Maison de l'Après-midi, à l'ouest (chapitre LXXVII). Depuis sa prison ensoleillée au cœur de l'île (LXXXIII), il envoie des messagers vers le monde extérieur dans l'espoir de connaître, fût-ce par procuration, ce qu'il ne peut appréhender par lui-même (chapitre LXXXII). Mais ses observateurs, tout probes et intelligents qu'ils soient, lui rapportent des commentaires contradictoires sur des réalités pourtant identiques, si bien qu'il doit finalement renoncer à rien savoir sur ce qui se passe au-delà du verdoyant vallon :

« (...) Ah ! Oro ! qu'il est difficile de connaître la vérité par procuration ! (...) Vain pour moi l'espoir de jamais connaître Mardi ! (...) Mieux vaut ne rien savoir qu'être trompé. » (LXXXII, 233)

Trompé, il le sera pourtant — mieux, il l'est en permanence. Car sur des îlots tributaires rattachés à sa couronne règnent des vice-rois qui, devant leur suzerain, apparaissent comme des chefs humbles, honnêtes, soucieux du bien-être de leurs sujets, mais qui, une fois rentrés chez eux, loin du regard du prince, se conduisent en despotes.

Nulle trace...

A Valapee, les voyageurs ne trouveront pas Yillah :

N'ayant trouvé à Valapee nulle trace de celle que nous cherchions (...), nous quittâmes très vite l'île. (LXIX, 196)

Elle n'est pas non plus dans l'île de Juam : « Toujours à la recherche de Yillah, et toujours déçus » (LXXXIII, 234). Mais chaque fois, au constat de l'absence de l'Aimée répond, irrésistiblement, comme un écho fidèle et infidèle, l'apparition des trois damoiselles encapuchonnées immobiles à la proue d'un canoë, « les énigmatiques émissaires de la reine Hautia » (LXX, 203), dont le message floral est déchiffré par le poète Yoomy. Lorsqu'elles se présentent pour la seconde fois (chapitre LXXXVIII). Taji rejette la déclaration amoureuse avec violence :

« (...) Je n'irai pas vers Hautia. J'ignore qui est cette folle sorcière, mais je la méprise. » (LXXXVIII, 249)

3. De la connaissance (1) : Babbalanja

Si les premières îles rencontrées, reconnues par les pèlerins-chercheurs, offrent le spectacle du chaos, si l'anarchie constitue le paysage initial du voyage dans Mardi, les premières réflexions du philosophe brossent un tableau désolé de la condition humaine vouée aux ténèbres, à la confusion, au désordre. Ses toutes premières interventions tournent autour de l'absolue vanité de tout effort dans le domaine de la connaissance. Vérité, réalité — rien n'a de permanence. Ce sombre pessimisme a d'abord les accents de l'Ecclésiaste :

« Vanité, Yoomy, pure vanité que de chercher dans la nature la justification de nos espoirs humains. Dans toute l'étendue de son domaine, il semble que la nature promette l'immortalité à la vie mais la destruction aux êtres. » (LXIX, 198)

Plus loin, contemplant, dans la Maison de l'Après-midi de Donjalolo, le pavement dans lequel sont incrustés les squelettes des ancêtres du roi, il médite sur la poussière : « (...) on ne peut trouver les morts nulle part, pas même dans leur tombe » (LXXVIII, 222). La mort, l'au-delà sont inconnaisables — et la vie elle-même qui est flux, révolution, métamorphose perpétuelle, échappe à toute compréhension. Défile ici un paysage quasi héraclitéen :

« Rien ne demeure. La rivière d'hier n'est pas celle qui coule aujourd'hui ; le soleil qui se lève se couche pour d'autres mondes ; vivre, c'est mourir. Les montagnes elles-mêmes se dissolvent et tout est en perpétuelle révolution, les systèmes solaires et les astéroïdes ; le soleil tourne dans le zodiaque et le zodiaque accomplit aussi

sa ronde. Ah ! dieux ! dans ce mouvement universel, comment me croire l'unique chose stable ? » (LXXVIII, 223)

Un peu plus loin encore, alors que Yoomy vient de raconter une légende féerique (chapitre XCIII) dont l'historien Mohi conteste la véracité, Babbalanja explique que la vérité réside dans les choses, non dans les mots ; mais comme les choses sont muettes... Le visible et l'imaginaire [*things visible, things imaginative*] auraient donc autant de réalité l'un que l'autre — ou aussi peu ? Mais alors, demande Mohi :

— (...) Si tout nous trompe, dis-nous ce qu'est la vérité ?

— L'éternelle question ! Ne l'a-t-on pas posée dès le commencement du monde ? Comme l'a dit le vieux Bardianna, cette question, plus que toute réponse, est un point final. (XCIII, 263)

4. De la connaissance (2) : l'écriture...

En même temps que se construit, sans rien construire, à coup de paradoxes et d'esquives, le questionnement nihiliste du philosophe, l'écriture continue à voyager dans ses chimères qui — on ne s'en étonnera pas, étant donné le contexte que nous venons d'évoquer — sont autant d'images suscitées par le thème « Temps et temples », titre du chapitre LXXV qui constitue, à l'orée de l'exploration de l'Archipel, la première intervention directe du narrateur masqué (le faux Taji). Il y a dans ce chapitre monumental à la gloire du Temps constructeur et destructeur, dans cette célébration à la fois digressive et absolument centrale dans toute la problématique de l'écriture melvillienne, un enchaînement de figures et de formules d'une telle densité qu'on n'hésitera pas à s'attarder un peu dans ce dédale, dont certaines allées nous mèneront irrésistiblement jusqu'à d'autres lieux de l'œuvre.

... *les avatars du Temps et les révolutions de l'Imaginaire*

Pyramide, soleil, copie

Pour l'idéaliste — celui que le texte de *Mardi* définit très tôt comme un architecte du rêve [*an aerial architect*] (XI) — le Temps s'évoque et se figure par des constructions, des élévations monumentales dans l'espace, qui sont de gigantesques concrétions de l'espace. L'une de ces Formes domine toutes les autres : la Pyramide, archi-métaphore ou métaphore archétypale, idéale et paradoxale de l'interminable mouvement de la quête d'Origine :

old as the sun

(...) Si l'on construit aujourd'hui un monument solide, il ne dure que par ses blocs vieux comme le soleil. Ce n'est pas la pyramide qui est ancienne, mais le granit éternel dont elle est faite (...). (LXXV, 215)

Ou encore :

*which outrun
all chronologies*

(...) On a trouvé, incrustées dans les murs des pyramides, qui excèdent toutes les chronologies, des pierres sculptées appartenant à des structures encore plus anciennes. (CLXI, 485)

Il y aurait donc un Soleil originel (d'où viendrait, par exemple, le faux demi-dieu Taji ?), matriciel ? Mais non :

*we
Prometheuses*

(...) les soleils même doivent à leur source prendre leur feu ; et nous autres Prométhées devons aller chercher notre feu au leur ; et quand nous l'avons, il nous faut le surveiller perpétuellement pour le garder vivant. (LXXV, 215)

L'homme ainsi relégué, et doublement, voleur et gardien du feu solaire lui-même asservi, n'a donc jamais accès au secret de l'Origine :

*not gods
and
creators*

Car nous ne sommes pas des dieux ni des créateurs ; et les polémiqueurs discutent toujours pour savoir si le Tout-Puisant Plasticien lui-même peut faire autre chose que façonner. (*ibid.*)

et se trouve voué, à l'instar du fugitif de *Mardi* qui cache les traits de l'imposture derrière un masque de lumière, à fabriquer des images, à ne connaître que des imitations, des copies d'un innommable Original.

Tunnel, faucon, circularité

Connaître ? Mais la connaissance est elle-même un méandreux voyage, un aventureux vol nocturne dans l'architecture monstrueuse du Temps :

*like a
night-hawk
wend her
wild way*

S'enfonçant de plus en plus profondément dans le tunnel sans fin du temps, l'âme ailée, tel un oiseau nocturne, se fraie un aventureux chemin ; en avant, en arrière, elle trouve des éternités, et sa dernière limite est son éternel commencement. (LXXV, 216-17)

MD, chap. 185 :
*a sky-hawk,
the bird
of heaven*

(Dans *Moby-Dick*, à la fin du troisième jour de chasse, lorsque, dans un naufrage apocalyptique, sombre le Voyage et le Temps, l'Oiseau du ciel, regard du divin sur la Quête satanique d'Achab, est cloué au mât du navire qui s'enfonce dans les flots.)

Exploration sinieuse et circulaire en même temps : la circularité de l'existence itinérante est la forme de son avenir et de son passé. Pourtant, le recommencement n'est pas simple répétition mais principe de différence, qui permet à son tour tous les renversements :

Le Temps, le plus destructeur des Alarics, est aussi le maçon le plus puissant. (LXXV, 217)

— toutes les métamorphoses, le libre enchaînement des métaphores.

Oiseau, ruisseau, méandre

Le flux pareil et changeant peut se pétrifier, se dresser, devenir forme verticale, s'ériger en une architecture de pierre (immobilité monumentale de murs granitiques) avant de reprendre son apparence liquide et vagabonde, et de laisser courir le mouvement de ses transparences légères.

Oiseau ou ruisseau, l'âme est, dans sa liberté folâtre, visible et invisible :

*night, sun,
darkness,
emerge*

Ruisseaux vagabonds et sinueux qui flânaient [*wending their loitering path*] tout le long du jour, pour finalement disparaître par des issues souterraines. Flânerie bien compréhensible dans de si ravissants paysages ! Ainsi de la vie : l'homme jaillit de la nuit, court et babille au soleil, puis retourne à ses ténèbres. Qui sait ? pour en émerger peut-être à nouveau. (LXXVII, 219)

Fouilles : vers le silence des profondeurs

Tunnel, souterrains, grottes, cavernes : quand elle est emportée dans l'aventure de la recherche, la conscience est un vol d'oiseau perdu dans le gouffre du Temps ; lorsqu'elle devient objet d'exploration ou lieu de la quête, elle apparaît à son tour comme une architecture. Le regard interrogateur descend sinueusement dans l'espace pétrifié de la conscience, tel un archéologue dans une construction étagée, jusqu'à la crypte fondamentale, jusqu'au secret tombeau où se rêve la découverte de l'ultime vérité :

La profondeur
est
recherche de la
profondeur

winding

fouille
jusqu'à la glaise ori-
ginelle, érigée en
majesté :
le Roi captif

frozen
et muet :

*young
exiled
royalties*

le Père

(...) Pourtant, ce qu'il y a de plus grand, de plus sombre et de plus profond chez Achab n'a pas encore été évoqué. Mais il est vain de vouloir vulgariser les profondeurs, et toute vérité est profonde. Détournez-vous du cœur de l'Hôtel de Cluny, tout hérissé de pointes, où nous nous trouvons — si magnifique, si merveilleux soit-il, éloignez-vous à présent, âmes nobles et mélancoliques, et descendez par le chemin sinueux qui mène aux vastes thermes romains où, enfouie très loin au-dessous des tours fantastiques érigées par l'homme sur la croûte terrestre, gît la racine de sa grandeur, sa terrible essence dans sa majesté patriarcale : un antique enseveli sous des antiquités et régnant sur des torses ! Et avec un trône en ruine, les grands dieux se rient de ce roi captif ; et lui, telle une cariatide, porte patiemment sur son front glacé les entablements superposés des âges. Suivez les méandres qui s'enfoncent jusque-là, ô vous, âmes fières et mélancoliques ! Questionnez ce roi fier et mélancolique ! Un air de famille ? Oui, il vous a engendrés, jeunes princes en exil, et lui seul, l'aïeul sévère, pourra vous révéler le vieux secret du Royaume. (MD, chap. XLI)

● *Exil : l'écriture orpheline*

L'écriture, dans la narration, mime ce mouvement sinueux, spirale de la connaissance. Ainsi, dans ces trois remarques en miroir du narrateur de *Pierre* (roman dédié à la monumentale majesté d'une montagne, le Mont Greylock) :

Vanité de la recherche ?

Il serait donc vain de chercher à pénétrer par quelque voie sinieuse [*winding way*] dans le cœur, la mémoire, la vie intime et la nature même de Pierre (...), il serait vain, dis-je, de chercher à montrer pourquoi, dans le cas de Pierre, cette révélation envahit son âme comme une coulée de lave en fusion et y laissa une couche de désolation si profonde que tous ses efforts subséquents ne purent restaurer ses temples dilapidés ni ressusciter l'éclat premier de ses cultures ensevelies. (P, IV, i, 85-86)

Exigence, pourtant :

Mais je suivrai le chemin sinueux et sans fin [*endless, winding way*], la rivière qui coule dans la caverne de l'homme, où qu'elle me mène, en quelque lieu que je doive aborder. (P, V, vii, 131-32)

Profond, profond et toujours plus profond devons-nous descendre, si nous voulons découvrir le cœur humain : oui, il nous faut descendre comme dans l'escalier tournant [*a spiral stair*] d'un puits sans fin, et là même où cette infinitude [*endlessness*] est cachée au regard par la spire et par les ténèbres. (P, XXI, ii, 350-51)

Et si l'on évoque *Pierre* ici, livre du minéral et de la pétrification, c'est qu'il y a, au cœur insituable de cette recherche de l'écriture, une histoire de famille. Faut-il rappeler qu'au centre du drame de la paternité, ou plutôt de la filialité, qu'est *Pierre*, se trouve une conscience d'écrivain : un désir d'écriture ? Le passage suivant pourra servir d'illustration à cette relation d'implication réciproque du secret de famille (la « chose sinistre ») et du secret de l'écriture (la lecture de l'énigme) :

Ah ! pères et mères du monde entier, soyez prudents, prenez garde ! Peut-être vos enfants ne comprennent-ils point encore la signification des mots et des signes sous lesquels vous pensez déguiser en leur innocente présence la chose sinistre à laquelle vous faites allusion. Pour l'instant, ils ne comprennent point ; la plupart des choses extérieures leur échappent ; mais si, plus tard, le Destin place entre leurs mains la clef chimique de l'énigme [*cipher*], avec quelle merveilleuse facilité ils liront les inscriptions les plus obscures et les plus oblitérées de leur mémoire ; avec quelle ardeur ils fouilleront en eux-mêmes pour y trouver de nouveaux graffiti [*hidden writings*]. Oh ! les plus sombres leçons de la vie ont été lues ainsi ; alors toute foi en la vertu est anéantie, et la jeunesse s'abandonne au dédain impie. (P, IV, ii, 88-89)

Cheminement de l'écriture : dans le pèlerinage vers la terrible royauté du Père (image idéale et inutile dans *Redburn* ; grandeur fracassée dans *Pierre*), le fils orphelin, exilé, erre en quête des traces de son origine royale — origine perdue, introuvable, silencieuse. Ainsi Pierre, au début du livre IV, adore la figure paternelle dans un sanctuaire niché au cœur de la verdure :

Mais, bien enfoui sous ces guirlandes nombreuses, ce sanctuaire était de marbre ; il avait la forme d'un pilier creusé d'une niche, d'un pilier qu'on eût pu croire d'une solidité éternelle, et du sommet duquel rayonnaient les arches, les branches et les nervures innombrables qui soutenaient tout le temple de la vie morale de Pierre : ainsi voit-on, dans certains oratoires gothiques, un pilier central pareil à un tronc supporter la voûte à lui seul. Dans ce sanctuaire, dans la niche de ce pilier se dressait la parfaite statue de marbre du père défunt ; sans tache, sans nuage, blanche comme neige et sereine ; tendre personnification de la bonté et de la vertu parfaite. (P, IV, i, 86)

Quand la rafale dévaste le sanctuaire sacré et fracasse l'image immaculée, elle ensevelit la statue sous les ruines du temple de l'âme du Fils : *the prostrated ruins of the soul's temple*. (P, IV, i, 87)

Tel est le point de départ : moment paradoxal de la filiation cherchée et brisée. L'irréversible séparation d'avec le principe d'origine est un éloignement qui contient et préfigure la certitude de l'éloignement absolu de tout terme :

Où se trouve le port ultime dont nous ne lèverons plus l'ancre ? Dans quel éther enchanté vogue le monde dont les plus las jamais ne se lasseront ? Où se cache le père de l'enfant trouvé ? Notre âme est pareille à l'orphelin dont la mère célibataire est morte en lui donnant naissance : le secret de notre paternité gît dans sa tombe, et c'est là qu'il nous faut aller pour l'apprendre. (MD, chap. 114, « Le doreur »)

Ou encore, pour revenir une dernière fois à la métaphore de la fouille archéologique dans la grande pyramide de l'origine, au moment où Pierre se trouve encore au seuil de la découverte des prodiges du monde :

La vieille momie est enfouie sous de multiples bandelettes ; il faut du temps pour démailloter ce roi égyptien. Parce que Pierre commençait à percer du regard la première couche superficielle du monde, il s'imaginait dans sa folie qu'il avait atteint à la substance non stratifiée [*unlayered*]. * Mais, si loin que les géologues soient descendus dans les profondeurs de la Terre, ils n'ont trouvé que strates sur strates. Car, jusqu'à son axe, le monde n'est que surfaces superposées [*superinduced superficies*]. Au prix d'immenses efforts, nous nous frayons une voie souterraine dans la pyramide ; au prix d'horribles tâtonnements nous parvenons à la chambre centrale ; à notre grande joie, nous découvrons le sarcophage ; nous levons le couvercle et... il n'y a personne. (P, XXI, i, 346)

Ismaël

Ainsi, dans la mise en scène de la Quête et des enjeux de l'écriture, la figure majeure apparaîtra vite comme celle du marin solitaire et vagabond (« Les matelots sont, pour la plupart, des enfants trouvés et des réprouvés », M, XXIX, 92), personnage errant, exilé dans la proximité d'un univers sans frontières (« Nous autres navigateurs » [*ocean-wanderers*], dit le narrateur de *La Vareuse blanche*, « nous nous expatrions pour devenir des citoyens de l'univers » [*to nationalize with the universe*],

* Achab à Starbuck : « Approche, Starbuck ; il te faut atteindre à une couche [*layer*] un peu plus profonde. (...) Écoute à nouveau... une couche plus profonde encore. » (MD, chap. 36, « Le gaillard d'arrière »)

VB, XIX, 102), naviguant entre surface et profondeur. Et ce marin est à son tour un avatar moderne de l'archétype biblique du nomade désertique : Ismaël.

Né d'Abraham et de la servante égyptienne Agar (Gen. 16 : 1-4), Ismaël, après la naissance du fils de Sarah, Isaac, est exilé au désert avec sa mère, abandonné au destin du solitaire qu'une mystérieuse décision divine éloigne de son origine. Il devient étranger à ses semblables [*and he will be a wild man*] (Gen. 16 : 12). Pourtant, il reste lié à une figure maternelle : dans l'épisode du désert, Agar est bien là, aimante et nourricière. S'il est auprès de l'Orphelin une présence secourable, au moins pendant un temps, c'est bien la Mère, ainsi qu'on le voit dans cette remarque de *Mardi* (où d'ailleurs apparaît pour la première fois dans la fiction melvillienne le nom d'Ismaël) :

Dans la jungle [*wilderness*], une mère léopard caresse son petit, comme Agar Ismaël.
(M, XIII, 44)

Redburn, qui est un Ismaël lui aussi (« (...) je me trouvais à bord comme une sorte d'Ismaël, sans ami ni compagnon », R, XII, 85), n'est pas tout à fait privé de la réalité de la présence maternelle. Non plus que Pierre, d'une certaine manière : « (...) chassé dans un désert [*desert*] comme l'enfant Ismaël, sans maternelle Agar pour l'accompagner et le réconforter » (P, V, i, 111). Car si, au moment où il découvre la faute secrète de son père, il se sent « doublement orphelin » (« comme si mon père et ma mère étaient partis tous deux pour de lointains voyages et fussent morts en des mers inconnues », V, i, 112), c'est pour trouver presque immédiatement, se substituant à la fiction de la mère-qui-serait-une-sœur, la fiction de la sœur-qui-serait-une-épouse. L'image de la Mère demeure sur le visage d'Isabelle comme la trace de l'obsédant fantasme sororal du fils-frère-époux. Quant à l'Ismaël de *Moby-Dick*, on sait qu'il sera récupéré par la *Rachel* errante (MD, *Épilogue*).

Ce qui fait problème et question, ce qui est à l'origine de la question de l'écriture, qui est elle-même la question de l'origine, c'est l'absence du Père : « Abraham se leva de bon matin ; il prit du pain et une outre d'eau, qu'il donna à Agar et plaça sur son épaule ; il lui remit aussi l'enfant, et le renvoya. » (Gen. 21 : 14)

Le Désert, la Prison : de l'exil à l'enfermement

Yillah — pour en revenir à *Mardi*, que nous n'avons jamais vraiment quitté — est elle aussi vagabonde et captive, errante et enfermée (et, pour un temps encore, elle aussi sans origine). Et l'épisode de la rencontre et de la recherche de Yillah est une version de la vocation désertique * de l'écriture acharnée à rejoindre des valeurs et des vérités qui, sitôt capturées, s'échappent. La beauté et l'amour de Yillah sont à jamais prisonniers du verdoyant vallon d'Ardair où le prêtre Aleema a relégué sa victime, à l'abri de tout regard :

* Désertique/océanique : sur cette équivalence, on se reportera, par exemple, à *La Vareuse blanche* : « les chameaux, ces vaisseaux du désert » (VIII, 51), « un Sahara océanique » (LI, 268), et *passim*.

Au cœur de l'île d'Amma, dans le silence du verdoyant vallon d'Ardair ceinturé de falaises vénérables, vivait la vierge Yillah.

Ce vallon était si étroit et si profond, entouré de tous côtés par des hauteurs si abruptes, sa verdure était d'un vert si intense et les ombres qui s'y jouaient étaient si trompeuses que, vu de haut, il semblait moins un vallon qu'un lac d'air frais et embaumé, avec ses feuillages et ses hautes herbes luisant dans la pénombre comme des buissons d'algues et des mousses sous-marines au fond de l'eau tranquille.

(...)

Vers l'extrémité la plus basse du vallon, ses hautes murailles [*walls*] s'avançaient en surplomb et se touchaient presque par le sommet. (L, 147-48)

La description de l'île de Juam, au cœur de laquelle s'est emmuré le roi Donjalolo, offre un exemple voisin de cette imagination du monumental, architecture qui est à la fois prison et labyrinthe :

(...) L'aspect de Juam était imposant. Un entassement de rocs à pic d'un vert sombre, culminant à quelque cent toises ; (...) une chaîne de sommets abrupts, qui semblait façonnée par le marteau et le ciseau d'un Titan. (LXXI, 204)

C'est au centre de ce dédale verdoyant, troué de grottes, doublé de lacs souterrains, qui vit le prisonnier :

Tout autour, sur une circonférence de quelque trois lieues, se dressaient des hauteurs inaccessibles ; elles formaient de loin en loin des sortes d'arcs-boutants qui abritaient entre eux de profondes retraites. L'intérieur du cirque [*the bosom of the place*] éclatait de verdure. (LXXI, 205)

Au centre de la Pyramide

Le lieu de réclusion du prince est une cellule inextricable, un emboîtement de prisons gigognes concentriquement disposées. En traversant la galerie centrale de la Maison du Matin, l'une des deux demeures du souverain, on parvient non pas à l'air libre, mais dans « la retraite la plus privée du prince : une construction carrée, simple comme une pyramide et, du dehors, tout aussi insondable [*inscrutable*] » (LXXIX, 224). De passage en couloir, on tourne — et l'on parvient enfin « dans la citadelle même, le sanctuaire le plus intérieur » (*ibid.*). C'est là, dans cette salle nucléaire [*the heart of the place*], que le monarque passe ses nuits, allongé sur des nattes « comme au sommet de sa pyramide » (*ibid.*), centre vivant de maintes circonférences :

C'était dans cette impénétrable retraite que dormait, entouré par l'univers, ceinturé par le zodiaque, environné par l'horizon, enveloppé par l'océan, enclos dans le récif, emprisonné dans les montagnes, niché dans sa chambre, ceint de l'insigne royal, serré entre des bras, replié sur lui-même, l'indivisible Donjalolo, monarque absolu de Juam : l'amande dans sa triple écorce, l'étincelle secrète au cœur du rubis, le pépin blotti dans la pulpe juteuse d'une orange dorée, le royal noyau pourpre dans la pêche efféminée, la sphère des sphères au centre des sphères. (LXXIX, 224-25)

Depuis le cœur secret de la Pyramide, le Moi royal, en son intimité nucléaire, règne comme un centre [*centrally*] sur le Monde. (Achab aussi sera captif dans l'empire

carcéral du Moi, enfermé entre quatre murs couverts de signes trop clairs). Telle est l'image dans laquelle se rêve et se love la certitude de la conscience ramassée dans la dureté de sa propre concentration, durcie, durant et perdurant dans sa maîtrise des limites et des partages. Mais on ne saisit jamais le cœur de l'être, la « substance non stratifiée » [*the unlayered substance*] évoquée au livre XXI de *Pierre*. Sitôt les termes de l'opposition intérieur/extérieur mis en place, commence une infernale dialectique : il y a toujours, à l'intérieur de l'intérieur, une nouvelle enveloppe, une autre strate, une profondeur insoupçonnée — à moins de cesser, par une décision tranchante... Achab, encore. On y reviendra.

Le contre-exemple est fourni un peu plus loin dans *Mardi*, très précisément dans le second aparté du narrateur (chapitre XCVII).

5. Autoparodie d'un Masque

Cette nouvelle intervention du Masque commence par une série de propositions d'allure souvent paradoxale sur la foi et la connaissance (c'est le titre du chapitre, « Foi et connaissance », dont l'ensemble est censé servir de préambule à une histoire « incroyable » de Samoa rapportée au chapitre suivant (XCVIII, 298-99). La logique rocailleuse de ces formules mène d'abord à quelques considérations sur les vérités premières : « (...) les vérités premières sont les dernières que nous atteindrons. Les objets les plus proches sont les plus éloignés ». (XCVII, 275) Et, comme sous l'effet d'une irrésistible aimantation, l'illustration de l'axiome (il s'agit de montrer que la vérité se mesure à la foi et non à la crédulité) prend la forme d'une confession... de foi et de soi sur le mode burlesque de la fanfaronnade :

Origines	Croyez-vous que vous avez vécu il y a trois mille ans ? Que vous avez assisté à la prise de Tyr ? Que vous avez péri à Gomorrhe ? Non. Mais moi, j'ai assisté au reflux du Déluge et j'ai aidé à assécher la terre et à bâtir la première maison.
Déluge/désert	J'ai langui avec les Israélites dans le Désert ; j'ai vu Salomon surpasser tous les juges qui l'avaient précédé. C'est moi qui ai supprimé cet ouvrage perdu de Manetho sur la théologie égyptienne parce qu'il contenait des mystères qu'il ne fallait pas révéler à la postérité et des choses en contradiction avec les écrits canoniques ; moi qui ai fomenté la conspiration contre ce rouge meurtrier, Domitien ; moi qui, au Sénat, ai proposé de donner la pourpre impériale au grand et bon Aurélien. J'ai provoqué l'abdication de Dioclétien et celle de Charles-Quint ; j'ai touché le cœur d'Isabelle afin qu'elle donnât audience à Colomb. J'ai dérobé la Charte aux mignons du Roi pour la cacher dans le vieux chêne de Hartford ; j'ai hébergé Goffe et Whalley ; je conduisais les hommes déguisés en Indiens Mohawks qui, dans le port de Boston, jetèrent par-dessus bord le thé de la Compagnie des Indes orientales.
Épreuves	
Jugement	
Mystères	
Hérésie	
Complot	
Sacre/ Abdication	
Exploration	
Texte caché	
Masques	

Voile
Énigme

C'est moi le Prophète persan voilé, moi l'homme au Masque
de Fer, moi Junius ! (XCVII, 275-76)

Aveu autoparodique d'un Masque : la litanie grandiloquente des avatars du Sans-Visage, qui réfléchit avec précision les thèmes qui s'attachent au périple de l'Impos-teur, définit une posture du sujet complètement opposée à celle que nous avons décrite comme une involution du Moi, un repli silencieux, une concentration régres-sive, un recueillement de la durée dans la dureté de l'empire nucléaire. Ici, la conscience vagabonde librement, s'enivrant de son expansivité, hors de toute contrainte spatiale et temporelle, dans un carnaval d'identités d'emprunt, de poses imitatives emportées dans le tourbillon du discours. Achab, souverain immobile de son désir de Système, et Ismaël, nomade aux mille voix arpentant le désert de la Quête, ne sont pas loin.

● *L'écriture : présence et absence*

Les récits de Melville mettent et remettent obstinément en scène et en images l'histoire d'une conscience qui s'efforce de comprendre sa connaissance du monde, travaille à se comprendre dans cet effort. Chercher. Découvrir.

— Chercher le chemin ?

— Mais, Seigneur ! nous voici dans le noir. Pouah ! Et quelle odeur aussi !

— Ah, mon chemin, maintenant, cria le vieillard en fouillant les ténèbres devant lui, où est le chemin [*my way*] de ma cabine ?

— J'ai d'assez bons yeux et je vais vous le montrer. Mais tout d'abord, pour la santé de tous les poumons, laissez-moi éteindre cette lampe.

L'instant d'après, la faible lumière expirait. (...) Dans l'obscurité qui s'ensuivit, le cosmopolite entraîna doucement le vieillard. (*L'Homme à la confiance*, chap. 45)

— Dans la nuit lumineuse : non pas dire-clair, mais poser la question du dire-vrai dans le clair-obscur d'une recherche tâtonnante, sinueuse. L'écriture est cette langue radicale de l'interrogation...

— ... le monde du Désert, voyage du témoin qui trouve et ne trouve pas : désirant une totalité et dégageant des fragments, aspirant à une connaissance mais ne cernant que des perceptions particulières, dénonçant les leurres mais en soupçonnant toutes les vérités, œuvrant dans les recommencements sans pourtant renoncer à finir.

— L'écriture, le jeu de la pensée questionnante. Melville écrit des fictions *contre* le Roman. Le faisant, le défaisant. Imitant dans la fiction le réel et transformant le réel pour qu'advienne un surcroît de réel — *more reality*, ainsi qu'il est dit au chapitre 33 de *L'Homme à la confiance*. Pour que paraisse l'étrange, un autre monde : *another world, and yet one to which we feel the tie*. Plus-réel, pluriel, accroissement de profondeur, augmentation des distances, mais sans que jamais le lien ne se brise. Une fiction où toujours le lecteur pourrait trouver sa place, errante. Car il y a plus, plus-réel à chercher qu'à trouver.

— Entre présence et absence : le Roman contre l'écriture, la convention contre l'improbable, la maîtrise narrative contre les hasards de l'aventure, la rhétorique de l'édification contre la force d'ébranlement du langage.

— Et contre le Personnage, l'Étranger : *He was, in the extremist sense of the word, a stranger (L'Homme à la confiance, chap. 1)* : venu du plus extrême Dehors — et pourtant, étrangeté avec laquelle nous ne sommes pas sans avoir un lien, un certain rapport.

— On voit ce qu'il y a de commun entre le narrateur de *Mardi* et celui qui monte seul (*unaccompanied by friends*) à bord du *Fidèle*, « sans malle, ni valise, ni sac de voyage, ni paquet ».

— Mais Bartleby également : *In the same moment with his advent... (L'Homme à la confiance, chap. 1), At the period just preceding the advent of Bartleby...* Advient, survient l'Étranger : commence alors, et recommence la recherche, la découverte qui, sans trouver, découvre son propre mouvement, se découvre relation.

— Absence et présence : ce qui est là doit être cherché, ce qui est cherché — perdu. Les ambiguïtés melvilliennes ne sont pas des objets de révélation surgissant au terme d'un parcours ; elles sont dans le parcours, elles sont le parcours lui-même — équivoque, contradictoire peut-être, jamais déterminé une fois pour toutes.

— Dans *Mardi*, par exemple : la quête de Babbalanja s'achève dans l'île de l'Idéal ; en contrepoint, celle du narrateur masqué continue à continuer sur l'océan du plus-réel. A Serenia, les yeux du philosophe se dessilleront : certitude. Taji, lui — mais qu'est-ce que Taji ? Jusqu'où défaire le bel ordre du monde connu et reconnaissable, pour faire advenir l'extrême étrangeté de l'autre, le plus-réel ?

6. Les deux personnes du singulier

Dans la partie du roman qui nous occupe, se produit un événement qui est comme la conclusion exaspérée des pratiques de simulation qui composent la seule identité nommable de la première personne de la narration : la voix du Masque, brutalement, à la fin du chapitre XCV, se déchire :

A plusieurs reprises au cours du banquet, notre hôte pria *Taji* de permettre à son écuyer de demeurer dans l'île après que les autres membres de *notre* compagnie en seraient partis. Et il promettait de rendre loyalement Jarl chaque fois que *nous* viendrions le lui réclamer.

Mais bien que *je* ne doutasse pas des intentions amicales de Borabolla, *je* ne pouvais consentir aussi facilement à sa requête. N'avais-je pas enduré, avec Jarl pour unique compagnon, les jours de famine et les jours fastes ? N'était-il pas le seul lien qui *me* rattachait au passé ? (XCV, 272. C'est nous qui soulignons)

Il n'est pas sans intérêt de remarquer que ce dédoublement du sujet grammatical (Je/Il) se trahit au voisinage de passages où sont proposées, sur le mode comique, deux variations sur le thème de la fausse résurrection et de l'impossible changement d'identité (chapitres XCVI et XCVIII). C'est d'abord l'histoire de Samoa trépanant un plongeur, dont il remplace quelques fragments du crâne fracassé par des morceaux d'une coupelle de noix de coco (XCVI). Puis le récit des circonstances dans lesquelles le même Samoa substitua autrefois au cerveau d'un sien ami, grièvement blessé dans un combat à la fronde, celui d'un jeune cochon. L'opéré survécut un an, mais devint

« un individu pervers et ignoble, dont maintes caractéristiques rappelaient la greffe porcine » (XCVII, 277).

Cortège de masques que la nature de ses aventures (désertion, dérive, capture, recherche, fuite) l'oblige à inventer, l'anonyme sujet de la narration trahit ici son essentielle duplicité. Celle-ci se marque à nouveau clairement dans sa relation au temps, qui est elle-même, ainsi qu'il apparaît dans un autre passage, indissociable de l'expression de sa culpabilité (et l'on rappellera que cette culpabilité est à la fois le moteur de sa quête et le motif de son inaboutissement) :

Ce récit frappa *Taji* d'horreur.

Qui pouvaient-ils être, ces vengeurs, sinon les fils de celui que j'avais tué ? *Je* les avais crus bien loin, et *moi-même* oublié ; et maintenant, comme des vipères, ils se dressaient sur *mon* chemin, alors que *je* cherchais toujours Yillah !

Pourtant, *je dissimulai mes pensées*. (C, 283. C'est nous qui soulignons).

Et quand, pour la dernière fois avant que *Taji* ne cède au chant des sirènes (chapitre CXC), apparaissent dans les brouillards de la nuit les trois spectres vengeurs, inévitablement suivis par les messagères de *Hautia*, se rejoue une fois encore, comme un lointain écho de la mascarade imaginée pour abandonner l'*Arcturion* (le cri, le plongeon, la noyade feinte, la fuite), la scène de la rupture du moi d'avec lui-même :

Bientôt, comme une nonne enveloppée de ses voiles sombres, la nuit approche (...).

Silencieusement les heures s'écoulaient. Soudain, un cri se fait entendre. *Taji* sursaute, se dresse et quelque chose cliquette à ses pieds. Puis un brusque éclaboussement d'eau : une forme sombre venait de bondir dans le lagon.

Le guetteur, qui somnolait, avait appelé à temps et l'assassin tout prêt à frapper avait laissé tomber son poignard et plongé.

A travers les brumes traîtresses, *nous* pûmes voir deux ombres dans un canoë ; elles en tiraient à elles une autre, toute ruisselante d'eau.

« Leur coup a raté et ratera toujours. Ils n'ont pas encore fait de *moi* un cadavre. »

Sous *nos* yeux, l'embarcation s'avançait rapidement dans l'obscurité avant que la *notre* eût pu faire demi-tour pour la poursuivre.

Alors, de l'autre côté de l'ombre s'avança un second canoë, et, sous le halo irisé de la lune, un autre iris brilla : l'étendard fleuri de *Hautia*.

(...).

Une fois de plus, le dard caché *me* déchirait le cœur ; une fois de plus, j'invoquai Yillah, mais ce fut *Hautia* qui me répondit. (CLXXIII, 528-29. C'est nous qui soulignons)

Il rêvait d'un Ailleurs magique : ayant abandonné la présence vivante, il a dérivé dans l'absence, la répétition, les tourments de l'imposture, les dédales des masques de la mort. Du passé au présent, de l'ombre à la lumière, du voile à la révélation, de la Disparue à l'Indésirée, du Je au Il, errent les deux personnes du singulier, se poursuit le sujet, irréconcilié.

7. Le Monde en Archipel (2) : le Mystère de la vérité centrale

Quand ils réapparaissent au chapitre C, les trois fils d'Aleema sont des figures à l'apparence spectrale [*specter-like men*], des fantômes blêmes [*wan, pale specters*], des allégories de la mort [*their faces looked like skulls*]. Ils apportent avec eux la malédiction par le blanc :

« Assassin ! La peste blanche sur toi ! Ton âme pâlisce sous notre haine ! »

Leur retour réactive le souvenir du rêve de Yillah, doux et terrible à la fois. Mais surtout, les fils du prêtre assassiné, geôlier de Yillah, proposent une nouvelle version — ce serait l'histoire vraie — des origines de l'Enchantée :

Fille d'un Blanc « haut comme une tour » et d'une femme aux joues couleur de « corail rose » (C, 285), Yillah aurait été recueillie par Aleema après que ses parents eurent été massacrés par les indigènes d'Amma, qui se seraient ainsi vengés de l'exécution par les Blancs de trois insulaires soupçonnés de vol.

Si cette biographie est exacte, tout, ou presque, s'éclaire :

(...) En récapitulant tout ce que les hommes d'Amma m'avaient raconté de l'histoire de Yillah, je démêlai un à un les mystères jadis si obscurs. Maintenant, tout était clair ; plus rien ne demeurerait énigmatique, sinon la dernière disparition de Yillah. (CIII, 288-89)

Mais la solution de l'énigme vient trop tard, ce que semble confirmer presque immédiatement le nouveau message des envoyées de Hautia, tel que Yoomy l'interprète : « Taji, (...) le lys que vous cherchez est détruit ». (CI, 286)

L'Amoureux jure pourtant, une fois encore, de ne jamais rechercher l'appel de la mystérieuse Hautia (CI, 287), tout en avouant presque aussitôt que les présages, les menaces et les gages de l'invisible Reine commencent à l'emplir d'une terreur sans nom [*a nameless dread*] (CIII, 289).

Plus loin, au moment de quitter l'île de Maramma, on lui apprendra que les trois spectres vengeurs ont tué Jarl (CVIII, 332-33) — après avoir criblé Samoa de leurs flèches (CII, 287) — et qu'ils sont toujours sur ses traces. Ici encore, les ombres du désir d'Amour (les messagères [*three shadows*], CXIII, 333) surgissent dans le sillage des spectres du désir de Mort. Et bien qu'il n'ait pas trouvé Yillah à Maramma, Taji refuse toujours d'écouter le chant des sirènes.

• La Chaîne et l'Érotique des enchaînements

Dans ce livre de la Mort amoureuse qu'est *Mardi*, les apparitions des fils du prêtre et des messagères de la Reine — les uns et les autres symétriquement et paradoxalement décrits comme des formes obsédantes et évanescents, des présences fantomatiques — sont d'autant d'affleurements ou de marques, à la surface du texte, du dynamisme des opérations de l'Érotique dans l'écriture. L'écriture progresse par annulations et substitutions incomplètes, créant des zones de chevauchement, de recouvrement partiel, des espaces feuilletés. Hautia est un autre nom de

Yillah : celle-ci disparue (mais pas encore tout à fait), celle-là apparaît (tout en demeurant encore invisible). Elles sont toutes deux présentes et absentes, représentées, au masculin et au féminin, par deux trios de figures substitutives presque semblables et presque différentes. Ainsi s'enchaînent le désir au désir, le nouveau à l'ancien, l'anticipation au souvenir. Mais Hautia la noire n'annule pas, n'annulera pas Yillah la blonde, parce que la Reine est également le châtiment vers lequel *fuit*, en tâchant de s'y dérober le plus longtemps possible, la conscience coupable : enchaînement de la faute et de la peine, — de la seule peine capitale concevable : non pas la mort puisque, le meurtrier amoureux étant un Masque, il ne saurait tomber dans un état d'inexistence plus radical que celui auquel le voue la modalité de son errance, mais le voyage vers Hautia pour *oublier* Yillah : trahir, en l'effaçant à jamais, la mémoire de l'Aimée. Pourtant, il se rendra à Flozella, l'île de la Reine, pour trouver le secret *de ne pas oublier* la Disparue...

Dans tout cet épisode, les mouvements du ballet que font les figures du texte ne sont pas tant réglés par une grammaire de l'Amour que par un principe de jeu désordonné : ce sont les ébauches brouillées, complexes, hasardeuses, fragmentaires d'une mascarade érotique : danse d'ombres muettes.

Voici un autre exemple de *chaîne*, emprunté à *Moby-Dick*. Il s'agit d'un passage du chapitre 94, « Une étreinte de la main ». Ismaël, avec quelques autres marins, pétrit le spermaceti pour le rendre à sa fluidité : « tâche douce, onctueuse ». Sous ses doigts spiralés, serpentins, pareils à des anguilles, les mottes fondent, deviennent des grappes de raisin qui libèrent le vin comme des grappes mûres. Il presse, pétrit jusqu'à se surprendre, étrange folie, serrant les mains de ses camarades. Spermaceti — grappes — mains. La rêverie indolente et active est une fluidification, un bain inexprimable, une eau lustrale. Son expansivité se joue des limites : ductilité, enthousiasme, jubilation, exubérance volubile, ivresse lucide. Mains serrées, corps étreints — ronde des corps confondus : « Serrons-nous tous les mains, pressons-les, pressons-nous jusqu'à nous fondre les uns dans les autres, jusqu'à nous perdre universellement dans le lait et le spermaceti de la bonté. » Mains — corps voisins — corps universel — bonté androgyne du liquide spermatique et lacté.

La scène érotique est un théâtre de la confusion : la rêverie est tout ensemble réalité d'un fantasme, geste concret et fantasme d'un geste ; l'expansivité de l'image inexprimable équivaut à la réduction purifiante au chiffre de la formule ; le trouble des identifications devient un moyen de discernement ; les opérations métaphoriques du rêveur solitaire-solidaire ne se distinguent plus des métamorphoses qu'elles libèrent. Ainsi s'enchaîne l'innommable au visible.

Maramma : le désir de Système

L'organisation du sacré

Maramma est la description systématique des formes institutionnelles du phénomène religieux dans Mardi. C'est un véritable traité d'orthodoxie qui se laisse lire dans les chapitres consacrés à la visite de cette île. On ajoutera à ce qui est dit dans cette séquence quelques interventions plus tardives du chœur des visiteurs, en

particulier de Babbalanja, à propos du dieu Oro et du prophète Alma, afin de compléter le tableau.

Alma

C'est le grand prophète mardien (CV, 296), une autorité souveraine, un maître divin (CXIII, 318) dont les enseignements font l'objet d'interprétations souvent divergentes, voire contradictoires (CV, 296). Alma emprunte la plupart de ses traits au Christ :

(...) d'où la croyance qu'il venait pour racheter les Mardiens et les tirer du péché, pour leur enseigner les voies de la vérité, de la vertu et du bonheur, les attirer au bien par la promesse d'une béatitude éternelle et les détourner du mal en les menaçant du châtement. (CXIII, 318)

« (...) Le prophète Alma affirme que le Paradis est presque exclusivement réservé aux pauvres et aux méprisés (...). » (CLI, 448)

« La parole attribuée à Alma (...) : au dernier jour, tout homme ressuscitera dans la chair. » (CLV, 467)

Après avoir été témoin des applications pratiques qui sont faites à Maramma de la doctrine d'Alma, Babbalanja rejette le prophète — « à cause de tout ce qui apparaît clairement et indéniablement autour de nous et qui, à mon sens, est incompatible avec une foi sans réserve dans ses doctrines telles qu'on les enseigne ici, à Maramma » (CXIII, 319). C'est le procès classique que fait la raison humaniste au dogme religieux, au nom de l'écart ou de la contradiction constatés entre le contenu de la prophétie, le désir de valeur ou d'éthique, et la réalité des opérations du Mal dans le monde (CXIII, 319-20).

Divinités

Il y a dans Mardi un panthéon, une multiplicité, un grouillement de divinités, ainsi que l'explique l'historien Mohi :

« Ces dieux de bois et de pierre que nous venons de voir (...) ne sont rien à côté du nombre infini des dieux qui vivent dans l'air. Vous aspirez des esprits à chaque respiration ; vous en frôlez chaque fois que vous touchez une feuille. Il y a les dieux du ciel et les dieux de la terre, les dieux de la mer et ceux de la terre ferme, les dieux de la paix et de la guerre, des rochers et des collines, les dieux des fantômes et les dieux des voleurs, des chanteurs et des danseurs ; les dieux des gens maigres et les dieux des couvreurs de chaume. Des dieux vous regardent dans les yeux de l'oiseau et étincellent à la crête des vagues ; des dieux se balancent gaiement aux branches des arbres et chantent gaiement dans les ruisseaux. Les dieux sont ici, là, partout.... Grâce à eux, vous n'êtes jamais seul. » (CX, 310-11)

Et si tous les Mardiens s'accordent à reconnaître la suprême souveraineté d'Oro, ces divinités inférieures, en revanche, sont loin de faire l'unanimité :

D'une manière ou d'une autre, tous les Mardiens s'inclinaient devant la suprématie d'Oro, mais leur foi dans les divinités inférieures (...) était loin d'être unanime.

Certaines nations sacrifiaient à un dieu, d'autres à un autre dieu, chacune soutenant que le sien était le plus puissant. (CXI, 315)

Multiplicité, variété, cultes rivaux — tourbillon des idoles : sur l'île de Dolzono, où se trouve un sanctuaire important, une armée de gardiens s'emploie à changer constamment les statues de place :

Des foules de serviteurs rangeaient les statues dans un nouvel ordre. (...)

— Monseigneur, la dernière fois j'ai vu Mujo en tête de cette rangée ; mais ils ont dû la changer de place. Je ne la vois plus.

— Ainsi donc, dit Babbalanja, on change si souvent l'ordre des idoles qu'en visitant la galerie aujourd'hui, vous ne vous y retrouvez plus demain ?

— Exactement, dit Barbe-Tressée. (CXI, 313-14)

Ces statues sont d'ailleurs toutes plus ou moins gravement mutilées : c'est par le vandalisme que les dévots d'un culte affirment l'excellence de leur foi, leurs adversaires répliquant de même.

Commerce de la piété

Un certain Hevaneva exerce à Maramma le métier lucratif de fabricant d'idoles (seules les statues qu'il produit sont consacrées par le Pontife). A la question de savoir s'il considère que les images qu'il fabrique à la chaîne dans son atelier sont authentiques ou fausses [*genuine or spurious*] (CXIV), il répond que tant qu'il coupe l'arbre et travaille le bois dont elles sont faites, ce ne sont que des bûches ; mais une fois terminées — « quand je palpe l'argent versé, ce sont des dieux de première qualité, les meilleurs qu'on ait jamais fabriqués à Maramma » (CXIV, 324).

Le Pontife

Un important prélat, du nom de Hivohitee, vit et règne à Maramma, « prince, prêtre et dieu en une seule et unique personne » (CV, 295). Il est souvent invisible. Au moment où les voyageurs abordent à l'île, il reçoit privément la visite de divinités incorporelles qui appartiennent à la troisième classe des Immortels (CVIII).

L'un des voyageurs aura pourtant l'insigne honneur de le contempler, malheureusement sans le savoir. Le groupe, en effet, après avoir traversé un paysage infernal (chap. CXVI), parvient devant un haut édifice de bambou :

Comme une pagode hindoue, cet édifice élevait étage sur étage, avec beaucoup d'angles et de pointes ornés de coquilles perlières enfilées sur des cordes. Le dernier étage, à quelque dix toises du sol, et auquel on accédait par toute une série d'escaliers, était hermétiquement couvert de chaume, du faite au plancher. (CXVI, 329)

Le poète Yoomy grimpe jusqu'au dernier étage de la pagode, curieux de voir quelle sorte d'ermite s'y cache. Là, dans les ténèbres de cet antre perché dans les airs [*aerial den*], a lieu un bref dialogue entre le poète et l'apparition aperçue à travers le chaume du toit :

— Que vois-tu, mortel ?

— Surtout du noir, dit Yoomy (...).

- J'habite dans le noir. Mais que vois-tu d'autre, mortel ?
- La sombre lueur de ton collier.
- Mais cela, ce n'est pas moi. Que vois-tu d'autre ? Dis-le.
- Rien.
- Alors, tu as vu ce que je suis. Tu as tout vu. Descends. (CXVI, 330)

Cocasse parodie de maïeutique socratique, où l'on voit (si l'on peut dire) le maître enseigner à l'élève l'aveuglant mystère de l'essence de son pouvoir. Mais Yoomy ne comprend pas. Il prend le mystérieux étranger [*the inscrutable stranger*] pour un vieil anachorète ou un magicien équivoque. Mohi lui apprendra après coup qu'il a contemplé le grand Pontife sans le reconnaître. Commentaire de Babbalanja :

« Ainsi, (...) tout aveugle que soit Mardi en tant de choses, il voit collectivement des merveilles qu'une seule paire d'yeux ne voit pas. » (CXVII, 332)

Dévots et pèlerins

Au centre de Maramma se dresse le haut pic d'Ofo, dont l'ombre s'étend sur l'archipel de Mardi tout entier (CV). Cette montagne, bien qu'inaccessible aux mortels, est cependant un but de pèlerinage (on raconte que le prophète Alma en aurait fait l'ascension le premier) :

« Pris d'une étrange folie, beaucoup n'en tentent pas moins le pèlerinage ; péniblement ils grimpent, grimpent, jusqu'au moment où, glissant des rochers, ils tombent la tête la première et bien souvent périssent au pied de la montagne. » (CV, 295)

Le guide et l'hérétique

Un vieillard aveugle, Pani, se charge, moyennant une exorbitante rémunération, de faire visiter l'île labyrinthique [*the labyrinthine wilds of Maramma*] aux pèlerins et de leur montrer en particulier le meilleur chemin pour atteindre les hauteurs du pic d'Ofo (CVI). Pani est fier et jaloux de sa fonction de guide officiel et des avantages divers que lui procure sa charge.

Apparaît un groupe de pèlerins. Tous se laissent mener par le guide (après s'être plus ou moins dépouillés pour satisfaire aux exigences du cupide Pani), à l'exception d'un jeune homme à l'air ouvert et candide [*open, ingenuous*], qui refuse le concours du cicerone et de sa vérité, préférant chercher par lui-même :

« Il y a beaucoup de chemins ; je dois chercher le bon moi-même. (...) Il me faut suivre l'instinct divin qui parle en moi. » (CVI, 301)

Dans le grand Moraï, lieu de sépulture des pontifes de Maramma (CIX, 305), l'aveugle Pani montre aux pèlerins crédules un arbre sacré, qui est en réalité une idole de pierre. Le jeune homme solitaire ose assurer que ce que Pani affirme être un arbre est l'image de pierre du dieu Doleema. Le vieillard colérique accuse son contradicteur d'impiété et de blasphème (CIX, 308), tandis que le jeune homme oppose aux imprécations du gardien de l'orthodoxie du dogme la simplicité humble et obstinée d'une démarche personnelle qui associe les vertus du doute et la force de l'espérance :

« Je vais tenter l'ascension d'Ofo avec l'espérance, non avec la foi. (...) Pour tous, Oro est l'inconnu. (...) J'ai peu de choses à mettre à la place de ce que je ne puis concevoir. Je sens Oro en moi, c'est tout. Mais je ne puis en exprimer l'idée. (...) Croire est un acte d'orgueil. Mon doute même prouve mon humilité. Je pleure et je doute. Il se peut que tout Mardi ait raison et que je sois trop simple pour m'en rendre compte. (...) J'irai par mon chemin (...). Mais Oro seul donnera un sens à son terme. (CIX, 308-309)

Les pèlerins s'étant éloignés, le guide aveugle, dans un monologue tourmenté, arrache son masque de certitude, découvrant un chaos de ténèbres et d'angoisse — les interrogations que l'esprit d'orthodoxie, en les cachant systématiquement, secrète et nourrit : le désir de Quête. Ces ratiocinations spéculatives, ces sentences inquiètes, ces questions douloureuses et exaspérées ont déjà le caractère à la fois rocailleux et emphatique des sombres ruminations d'Achab :

« Ce garçon, ce fol, ce sage garçon [*wild, wise*]... il m'a poignardé jusqu'au cœur. Ses pensées, ce sont mes soupçons. Mais lui est honnête. Pourtant, je ne fais de mal à personne... Il y en a des foules, comme moi, qui doivent se livrer à des réflexions silencieuses [*unspoken meditations*]. Nous trompons-nous mutuellement ? Bas les masques, tous, que je sache jusqu'à quel point mes pensées sont sœurs de vos pensées ! Pourquoi sur cet unique sujet, ô Oro, tous doivent-ils feindre [*dissemble*] ? Nos pensées ne nous appartiennent pas. Toute pensée sincère doit avoir un germe de vérité. Mais il nous faut suivre le courant général. Je suis le courant en aveugle là où j'ai l'air de guider ; la foule des pèlerins est si grande ! Ils ne voient pas qu'il n'y a personne pour guider. Tout dépend de ceci : avons-nous des esprits immortels ? Mais en vain, en vain, ô Oro, j'essaie d'oublier ce pauvre corps aveugle, digne demeure pour mon âme aveugle [*sightless*]. La mort, la mort... Aveugle, suis-je mort ? Car la cécité ressemble à la mort. Ma tombe sera-t-elle plus obscure que ce qui m'entoure maintenant ? Aller de ténèbres en ténèbres ! Ah ! ce subtil je-ne-sais-quoi qui est en moi et m'échappe ! N'aura-t-il pas de fin ? Quand, alors, a-t-il commencé ? Tout, tout est chaos ! Et cette brillante lumière dans le ciel ? Ce soleil dont on me parle ? Ou bien me ment-on ? Il me semble que ce soleil pourrait m'enflammer de certitude. Mais je rumine et tâtonne dans le noir, écrasé de doute. Non, pas de doute... pis : je doute de mon doute ! O esprits omniscients du ciel, comment pouvez-vous contempler toute cette angoisse et ne pas me donner un signe ! Ah ! que n'ai-je un doute bien ferme, comme ce fol enfant qui, sans avoir la foi, en paraît comblé ! Celui qui doute vraiment, indubitablement, est le plus croyant. Oh ! que ne douté-je ainsi ! Il me semble que ce garçon audacieux porte Alma en lui, dans sa lutte pour devenir libre. Mais ces pèlerins, cette jeune fille confiante ? S'ils me voyaient tel que je suis ! Paix, paix, mon âme ! Remets le masque. » (CIX, 309-310)

Dénouement inévitable de cette mascarade : dans le grand temple d'Oro, les fidèles se prosternent devant la divinité suprême qui leur est d'ailleurs cachée... par la foule des prêtres qui s'interposent avec leurs encensoirs d'où s'échappent d'épaisses fumées. Mais le jeune homme têtu veut *voir* l'invisible majesté du dieu : non pas se prosterner, mais se tenir debout devant Oro [*stand erect before him*] et le contempler ainsi. Sacrilège ! Pani joint vite sa voix au chœur des prêtres qui déclarent le jeune homme impie et se saisissent de lui pour le sacrifier « au nom d'Alma » (CXII, 316-17).

Telle est la loi à Maramma, la loi du dogme.

Tel est le désir de Système, dans ses effets : fixité du discours interprétatif ; hiérarchisation des rôles, des fonctions et des pouvoirs ; assujettissement du libre-arbitre et de l'expression subjective ; cécité volontaire ou réglée des perceptions. Savoir et signification sont ordonnés, selon une économie purement quantitative, autour d'un centre de vérité absolument inviolable et tyrannique.

Certains masques sont des prisons.

Babbalanja ou l'ambiguïté

Le philosophe, à ce moment du voyage, peut et sait récapituler contradictoirement les implications du désir de Système et les interrogations du désir de Quête, opposer au singulier le pluriel, à la certitude la recherche, à la limpidité des apparences l'opacité incertaine du réel. Ainsi, dans cette profession de foi :

« Je cherche l'essence des choses, le mystère qui git au-delà, les éléments qui composent la larme quand on rit aux larmes, ce qui est derrière l'apparence, la perle précieuse dans la rugueuse coquille. Je sonde le centre du cercle, j'essaie de dégager l'impénétrable [*the inscrutable*]. (...) Croyez-moi, (...) il y a plus à penser qu'à voir. Il y a un monde de merveilles englobé dans la conscience spontanée ou, comme dit le vieux Bardianna, un mystère dans l'évidence et une évidence dans le mystère. » (CXIV, 322)

Trouver l'essence des choses ? Parvenir au centre du cercle ? Mais celui qui se voue à cette tâche, celui-là même raconte à ses auditeurs, quelques pages plus loin (chapitre CXV), le petit conte suivant : *A Nursery-Tale* :

Neuf aveugles sont placés devant un immense banyan sauvage, dont les mille branches retombent dans le sol et s'y fixent comme autant de troncs géants. On leur demande de dire lequel de ces troncs est le tronc original, le seul vrai. Chaque aveugle se précipite vers une branche et déclare triomphalement qu'il tient là le tronc d'origine. Une querelle générale s'ensuit, aucun des aveugles ne voulant reconnaître qu'il a pu se tromper. Comme on leur ordonne de remettre la main sur le tronc qu'ils viennent de désigner, les neuf aveugles reprennent ce qu'ils croient être leur position précédente. Ils ne se sont pas rendus compte qu'ils ont changé de place. (CXV, 325-27)

8. Autres révolutions : un bateau ivre

Si les interventions de Babbalanja (formules, fables) forment un contrepoint critique et ironique à l'évidence du Système de la vérité qui est la loi de Mardi, la troisième entrée de la voix narrative sur la scène du récit au chapitre CXIX (« Rêves ») constitue, à son tour, un commentaire lyrique, ou plutôt une théâtralisation d'une partie des propos du philosophe. C'est un autoportrait halluciné de l'écrivain en rêve protéen, flux puissant et constamment changeant, océan et navire, monde massif et marqueterie, monodie et polyphonie, constellation spirale tourbillonnant autour d'une vérité solaire. Ce point fixe n'est cependant pas un centre tyrannique : c'est la référence provisoire (soleil, havre, phare, orient) que, dans le

désir de Quête, le voyageur doit postuler pour que la réalité ne devienne pas un glissement dans l'indistinct et le chaos. — Pas de Quête, pas d'écriture sans l'exigence d'un repère. Mais il existe d'autres centres que celui, magnétique, d'Achab : des centres mobiles, par exemple, comme on peut le lire dans *Pierre* : « Centre mouvant, ta circonférence doit être élastique. » (P, III, iii, 70)

Il n'y a pas, dans tout *Mardi*, de description plus exacte ni plus complète du rêve de l'écriture : ambition prométhéenne et ivresse dionysiaque d'embrasser la variété du Monde et les paysages du Temps dans une fusion intime du regard, de la voix et du phénomène, qui serait en même temps une vision panoramique entièrement mobile — une reconstitution, depuis la petite cellule campagnarde où travaille, dans une dérisoire majesté, la plume de l'écrivain. Il faudrait citer cet éblouissant chapitre dans son intégralité. Nous nous contenterons pourtant d'une évocation fragmentaire qui respecte malgré tout, croyons-nous, l'essentiel du mouvement du discours :

Rêves ! Rêves ! Rêves dorés ! Infinis et dorés comme les prairies en fleurs du rio Sacramento où tomba la pluie dorée de Danaë ; prairies infinies et arrondies comme des éternités, jonquilles aux pétales d'or battu, et le troupeau de mes rêves paissant comme des buffles à l'horizon, paissant tout autour et jusqu'aux confins du monde, et je bondis avec ma lance pour en transpercer un avant que tout le troupeau ne s'enfuie.

Rêves ! Rêves ! qui passent et s'évanouissent comme des empires d'Orient sur les prairies sans fin de l'Histoire. (...) Et loin, dans les fonds de brume et d'azur, prodigieux escalier céleste, s'entassent Andes sur Andes, et Alpes sur Alpes ; et tout autour de moi, les flots impétueux des Amazones et des Orénoques. (...)

Mais loin vers le sud, passé mes soleils de Sicile et mes vignes, s'étend la barrière des glaces antarctiques, une muraille de Chine surgie de la mer (...). Au-delà, qu'y a-t-il ? Le pays des Tartares ? La Sibérie ? Royaumes de la mort et de la désolation. (...) A la dérive s'en vont les vastes champs de glace, cimetières pleins d'ossements. Les ours blancs emportées loin de leurs petits hurlent et les îles mouvantes écrasent la tête des phoques étonnés.

Mais au-dessous de moi, à l'équateur, la terre frémit et bat comme un cœur de guerrier. Ou bien est-ce mon propre cœur ? Mon âme plonge dans les profondeurs et s'élance jusqu'aux cieux, et comme une comète roule à travers des espaces sans bornes, et je crie à mes frères les mondes de s'arrêter dans leur course. Cependant, comme un puissant vaisseau à trois ponts qui remorque une longue file de cargos, je tremble et j'ahane et je veux rompre le câble qui m'entrave.

Frégate chargée d'un millier d'âmes, je cours devant le vent. (...)

Oui, mille et mille âmes sont en moi. Dans mes grands calmes tropicaux, quand mon navire repose immobile, ensorcelé, sur l'abîme de l'éternité, elles parlent. Une voix solitaire. Puis une autre. Puis toutes en chœur. (...)

En moi, maints hommes célèbres se reposent et conversent. J'écoute saint Paul discuter des doutes de Montaigne ; Julien l'Apostat interroge saint Augustin (...). Je parcours un univers qui est mien, et je pénètre parmi les nations comme Mungo Park dans les cases africaines (...).

Comme le puissant Mississippi rassemble le peuple de ses eaux (...), ainsi avec tout le passé et tout le présent qui affluent en moi, je roule au loin mes flots.

Pourtant ce n'est pas moi, mais un autre. Dieu est mon seigneur. Une foule de satellites tournent autour de moi, mais moi et les miens tournons autour de la grande

Vérité centrale, solaire, immuable et lumineuse à jamais dans un firmament que rien ne soutient.

(...)

Tandis que j'écris, je pâlis, je tressaille au grincement de ma plume, ma couvée d'aigles fous me dévore et je voudrais renier mon audace : mais un gantelet de fer serre ma main dans un étau et trace chaque lettre malgré moi. Je voudrais jeter bas ce Dionysos qui chevauche mes reins ; mes pensées m'écrasent et je gémis. Des champs lointains m'arrive la chanson du moissonneur tandis que je défaille, prisonnier dans cette cellule. La fièvre court en moi comme une lave, mon cerveau est un charbon ardent et, comme tant de rois, je suis plus à plaindre que le dernier des paysans. (CXIX, 333-36)

9. Le Monde en Archipel (3) : jeux de doubles

Autres versions du monde masqué : l'artifice, le mensonge et la magie : autres mascarades du réel, ponctuées, en archipel, par les appels de la Quête.

Le comble de l'artifice

Règne sur l'île de Pimminee une caste de dandys. Mœurs vestimentaires et, plus généralement, règles du bon goût y font l'objet d'une codification tyrannique et ridicule. Dans la société des Tappariens (société d'ailleurs éminemment aristocratique et intolérante : aux yeux des Tappariens, le reste du monde est peuplé de « barbares »), le mode de vie est, jusque dans ses moindres détails (comportements sociaux, manières de parler, alimentation, parures), d'une sophistication extrême. On y voit, par exemple, des jeunes gens au chef couronné d'une énorme chevelure aux couleurs variées, et vêtus de tuniques parfumées. Il est de bon ton de cacher son origine derrière des noms d'emprunt, qui n'ont de valeur que s'ils sont fort longs ou fort courts ; ainsi, trois jeunes filles de la bonne société se nomment A, I et O (chapitre CXXIX). Après une réception particulièrement extravagante donnée en l'honneur des visiteurs, Babbalanja résume ainsi l'impression des voyageurs : « Ils ne sont que camelote, poudre aux yeux et faux-semblant » (CXXXI, 379). Ces maîtres de l'artifice ne sont que des outres vides : « Plein de lui-même jusqu'au bord, le Taparien est pour cette raison le plus vide des mortels. » (CXXXI, 377)

Rien d'étonnant, donc, qu'en pareil lieu Yillah ne soit point (CXXVIII, 369). Quant à Taji, toujours harcelé par les flèches des trois spectres vengeurs et les appels des messagères de Hautia (chapitre CXXXIV, « Derrière et devant »), il continue à défier les uns et les autres :

« Laissez-la rire, la sorcière ! Elle ne me trouble pas. Rien ne m'épouvante, ni le sifflement des flèches, ni les fleurs de Circé. (...) Dites à votre Hautia que je ne la connais pas et ne veux pas la connaître. Je brave ses sorcelleries ; c'est en vain qu'elle cherche à me séduire. Yillah ! Yillah ! J'espère toujours ! » (CXXXIV, 389)

L'art de la guerre

Deux seigneurs, Hello et Piko, se partagent la souveraineté sur l'île de Diranda. De concert et sous n'importe quel prétexte, ils organisent des réjouissances et des festivités au cours desquelles ont lieu des joutes guerrières dont le but est d'empêcher l'accroissement de la population de menacer, à terme, le pouvoir des princes. Ainsi, les valeureux sujets des deux rois complices s'entretenant-ils paisiblement dans des combats féroces dont ils ignorent, bien sûr, la finalité réelle (CXXXVIII). Les blessés et les mutilés en tous genres ne se comptent plus :

Nous débarquâmes à Diranda comme nous eussions débarqué à Greenwich parmi les vétérans de Waterloo. Les gens se pressaient autour de nous, les uns sans bras, d'autres sans jambes, tous sans queue. Mais jusqu'au dernier, ils avaient une tête, dans un triste état à vrai dire, couverte de plaies et de bosses. (CXXXIX, 408)

Lorsque les trois fils du prêtre assassiné réapparaissent, Taji est, cette fois, blessé par la troisième flèche (CXLI, 414).

Ensorcelés et ensorcelés

Mohi raconte qu'à Minda, autrefois, une confrérie de sorciers s'entremettait pour régler les différends et aider à assouvir les haines entre particuliers. Mais comme chaque partie en cause payait les services d'un sorcier et que tous les sorciers étaient à peu près d'égale force, les charmes et les contre-charmes finissaient par se neutraliser. Qui, dans ces affrontements secrets, interminables, était le plus coupable ? Les employeurs ou les magiciens « mercenaires » ? Les sorciers ne faisaient pas que du mal, tant s'en faut : leur connaissance des arcanes du cœur et de l'esprit [*the arcana of mind*] (CXLIV) les amena à faire d'importantes découvertes psychologiques.

Réversibilité et circularité du discours ensorcelé : chaque proposition du récit de Mohi concernant le rôle et la responsabilité des sorciers et des Mindariens peut être retournée en son contraire tout en demeurant vraie.

10. Le philosophe hanté

« Tous les hommes sont possédés par des démons »

Bardianna, cité par Babbalanja

Mardi, CIV, 292

Tous les hommes, dit Babbalanja, développant une théorie du vieux Bardianna, le sage dont il ne cesse de citer et de commenter admirativement la pensée — tous les hommes sont possédés par un démon. Celui qui habite Babbalanja se nomme Azzageddi (CXXXIII, 386). Le phénomène de possession que décrit le mythe emblématique du philosophe est donc l'expression d'une irréductible dualité de la condition humaine. Babbalanja opère toutes sortes de variations sur ce thème.

La conscience, par exemple, est partagée entre la mise en œuvre d'un doute systématique, d'une force de négation capable de dénoncer la folie [*insanity*] et des

orthodoxies et des hérésies religieuses (CXXXV), et d'autre part l'affirmation d'une foi morale :

« (...) Dégoûté de la folie des hommes et assailli de doutes, je ne vois parfois que deux choses à croire dans Mardi : que j'existe, moi, et que je puis être plus heureux, ou moins misérable, en pratiquant la justice. Tout le reste est dans les nuages (...). Mais, hélas ! trop souvent je m'éloigne de ces amarres. » (CXXXV, 394-95)

Ou encore : le sage, qui devrait être un exemple vivant, vivre selon les principes qu'il énonce, ce sage parle deux langages, ainsi que le dit Media : « Vous avez la langue fourchue, vous parlez deux langages » (CXXXV, 395). Il démonte le mensonge des théories, mais sans proposer de vérité en leur lieu et place ; encourage les hommes dans leur aspiration à la raison, mais se comporte lui-même comme un sot.

C'est que la conscience humaine est un essentiel mystère, une chimie, une alchimie d'éléments contradictoires, irréconciliables et pourtant inséparablement solidaires :

« Sommes-nous des anges, ou des chiens ? Ô Homme ! Homme ! Homme ! plus difficile à résoudre que le calcul intégral, et pourtant simple comme un livre d'enfant ; plus difficile à découvrir que la pierre philosophale, et toujours à la portée de la main ; un composé plus subtil que celui de l'alchimiste, et seulement quelque cent livres de chair pour deux sous d'esprit ; âme et corps collés ensemble comme l'atome à l'atome, ne faisant qu'un ; manteau sans couture, sans chaîne ni trame, et pourtant l'esprit et la chair séparés par un abîme ! (...) Je renonce à te comprendre, ô homme ! Tu es double, et pourtant indivisible ; tu es tout, et pourtant rien d'autre, au mieux, qu'une pauvre petite unité ! » (CXXXVI, 399)

Lui-même, Babbalanja, docteur ès vertus, ne se reconnaît ni dans ce qu'il est, ni dans ce qu'il fait : son moi est hanté par un mystérieux étranger [*inscrutable stranger*], une force autre que lui, qui agit en lui et sur lui, et qui pourtant se confond avec ce qu'il est :

« (...) Vous me voyez encore incapable de décider qui je suis, ou ce que je suis. Pour vous, peut-être, j'ai l'air d'être Babbalanja, mais pour moi, je n'ai pas l'air d'être moi. Tout ce dont je puis témoigner avec certitude, c'est d'une espèce de sensation de fourmillement dans tout mon être, ce qu'on appelle la vie. Et, à l'occasion, un mal de tête ou une idée bizarre m'avertit qu'il y a quelque chose qui bouge dans mon crâne. Mais comment identifier ces sensations avec moi ? Pour ce que j'en sais, je pourrais aussi bien être quelqu'un d'autre. En tout cas, je m'observe comme j'observerais un étranger. (...) Aveugle poussé par-derrière, en vain je me retourne pour voir ce qui me pousse. (...) Cet étranger incompréhensible, c'est lui que je tiens pour responsable de mes folles actions, du moins de celles qui, après coup, m'apparaissent d'une folie si insigne que je suis bien sûr de ne pas les avoir commises, moi, Babbalanja qui vous parle. Néanmoins (...), aujourd'hui même, il se pourrait que je commette un acte qui me paraîtrait tout aussi absurde d'ici quelque temps ; car, dans l'espace d'une vie, nous vivons cent vies. Oui, j'affirme que l'étrange visiteur a loué mon corps des dizaines de fois, à l'exception, toujours, d'une chambre sombre qu'habite le mystère des mystères.

(...)

Il est en moi, enfermé à clé. Il porte un masque et m'évite. Il rôde en moi, ça et là, il guette. Moi, j'ouvre de grands yeux et ne vois rien. C'est lui qui parle dans mon sommeil et livre mes secrets, et qui m'emmène dans des royaumes inconnus

au-delà des cieux de Mardi. Il est si présent, toujours, que je suis moins moi que la simple attente, la simple inquiétude de l'être inexplicable qui est en moi. Pourtant, tout le temps, cet être est moi, moi-même. » (CXLIII, 418-20)

Les cent vies d'une existence...

Soumise à un irrépressible éloignement d'avec elle-même, l'identité se déploie en une série de postures provisoires, une succession de moments où elle s'éprouve puis se dissipe, un cortège d'états de transition [*state of transition*] (CXLIII, 422) dont l'orientation générale demeure incompréhensible, à moins qu'elle ne soit tout simplement cyclique. « Vous décrivez éternellement un cercle » suggère Media : le moi processionnel vagabonderait circulairement dans les ténèbres, à l'instar, dit le philosophe, de l'univers :

Comme le soleil (...). Comme moi, il tourne en rond et donne sa lumière en passant. Le vieux Bardianna lui aussi tournait en rond. Lui-même le dit. Dans son chapitre sur les Cycles et les Épicycles, avec des Notes sur l'Ecliptique, il écrit : “ Toute chose accomplit sa révolution autour d'un centre déterminé, car le centrifuge n'est pas de force à lutter avec le centripète ; aussi tournons-nous en rond toujours sans jamais avancer, que nous le voulions ou non ; s'arrêter, ce serait sombrer dans l'espace [*sink into space*], il nous faut continuer à tourner, tourner sans fin, et sur notre axe et autour du soleil. ” » (CXLIII, 423)

... dans l'errance, l'exil, l'étrangeté, le chant des morts.

Et il conclut :

« (...) Il n'existe pas d'autre lieu que l'univers, pas d'autre limite que l'illimité, pas d'autre fond que l'insondable. » (CXLIII, 424)

Dans ce non-lieu qu'est, pour la conscience, l'univers, il ne saurait y avoir que du mouvement :

— Voilà qui vous ressemble bien, Babbalanja ! Vous ne vous arrêtez nulle part.

— Eh oui ! Être toujours en mouvement [*keep moving*], voilà ma devise. (CLV, 464-65)

— un mouvement qui est d'errance, de nomadisme dans le lointain infini de la connaissance des choses [*the infinite remoteness of things*] (CLI, 451), une solitude qui est d'exil :

« Nous ne sommes pas chez nous [*home*] dans ce Mardi. Nous errons [*wander*] ça et là comme des exilés transportés sur une planète lointaine. » (CLXXXV, 584)

ou encore d'étrangeté : conscience nomade croisant d'étranges monades :

« L'univers tourne autour d'un *Je* et chacun de nous tourne sur soi-même, car nous sommes à nos propres yeux un univers. Tous les autres hommes nous apparaissent comme des gens venus de pays étrangers : lointains, bizarres, vêtus de peaux de bêtes. » (CLXX, 519)

Au dernier tour de la révolution spiralée qu'elles dessinent, les spéculations de Babbalanja, avant que les voyageurs n'abordent à Serenia, reviennent, mais différemment, à leur point de départ, au thème initial : la mort. Le moi est rendu à sa plénitude funèbre, catacombe monumentale et grouillante où s'engendre la perspective des générations, et la conscience est métamorphosée en anatomiste de sa propre condition de carcasse :

« Nous sommes pleins d'ombres et de fantômes ; nous sommes comme des cimetières pleins de morts qui se relèvent soudain devant nous. Tous nos pères morts sont en nous, réellement ; c'est cela leur immortalité. De père en fils, nous multiplions en nous des cadavres, et pour tous vient la résurrection. Chaque pensée est l'âme de quelque poète, ou héros, ou sage du passé ; nous sommes plus peuplés qu'une cité. » (CLXXX, 556)

« (...) Il y a beaucoup à apprendre d'un mort, plus que d'un vivant, et moi je suis mort, bien que je vive ; autant me disséquer moi-même que disséquer un autre ; je me fouille au plus secret de moi, je tâtonne sous mes côtes. J'ai découvert que le cœur n'était pas un organe simple, mais double (...). C'est ainsi, Monseigneur, que je ne cesse de courir, d'un pôle à l'autre, de ceci à cela. Mais l'univers comme moi tourne et tourne, et dans une seule culbute le soleil déploie vingt-cinq mille milles de paysage. » (CLXXXIII, 579-80)

La course de Babbalanja s'arrêtera à Serenia, le dernier pôle.

11. Le Voyageur

La Quête s'achève, et se poursuit.

Récapitulons, reprenons encore une fois, comme nous y invite la pulsation du discours de celui qui, ayant rompu les amarres, se trouve lancé dans l'aventure d'une recherche incompréhensible qui doit s'orienter, se désorienter et se réorienter sans cesse selon le désir d'un phare inaccessible (toujours là devant, toujours ailleurs), mais dont la postulation est une nécessité de tous les instants.

A ce moment du voyage (« Décrivant un cercle concentrique au récif de Mardi, ils laissent leur sillage autour du monde », titre du chapitre CLXVIII), le tourbillon fait une nouvelle spire autour et en direction de ce point qui s'est déplacé sans bouger : l'Ouest. Ici, une fois encore, cet extrême centre occidental s'appelle... l'Orient : l'embarcation des voyageurs vient de quitter la côte dorée qui borde, à l'Ouest, Vivenza-l'Amérique, et se dirige vers la vieille Orienda, mère de Mardi, origine et modèle de tous les empires (CLXVIII, 551-52) :

Ouest, Ouest ! Ouest, Ouest ! C'est toi que montrent l'Espérance et le doigt des prophètes. Vers l'ouest, au soleil couchant, s'agenouillent tous les adorateurs du feu. Vers l'ouest, en plein océan, les baleines se tournent pour mourir. Face à l'ouest, reposent dans leurs tombes tous les Musulmans de la Perse. A l'ouest, le Paradis et l'Enfer. Ouest, Ouest ! C'est vers l'ouest que vont les hommes et les empires — troupeaux, caravanes, armées, flottes, mondes, étoiles et soleils. Ouest, ouest ! Ô limite sans limites ! But éternel ! Vers toi s'élancent, en mille mondes, dix mille vaisseaux. Phare qui attire tout l'univers, étoile plus magnétique que la Polaire ! A jamais hors d'atteinte, mais tirant vers toi à jamais de grandes choses.

Ruche de tous les soleils couchants, les ailes de Gabriel ne sauraient voler jusqu'à toi. (CLXVIII, 512)

Mais, le seul lieu de la connaissance et de l'expérience, comme l'a rappelé Babbanja, le seul non-lieu désertique qu'explore la conscience en-quête, c'est l'illimité : l'océan : l'univers :

Nous parcourûmes cette mer sans marées, débarquant tantôt à droite, tantôt à gauche, mais sans trouver la jeune fille ; à la fin, nous en atteignîmes l'extrémité [*limit*], et nous vîmes dans l'intérieur du pays de grandes masses aux pointes aiguës et couronnées d'auréoles.

(...)

Comme, après avoir sillonné en tout sens quelque vallon ombreux, le chasseur déçu s'élance à travers une prairie sans fin, puis, perdant espoir, regagne le large des plaines, de même, après avoir longtemps cherché, nous fîmes demi-tour et sortîmes de cette mer intérieure. L'univers de nouveau s'ouvrait devant nous, offrant son immensité à notre quête [*quest*]. (CLXVIII, 516)

Ou encore — le temps de la quête se contracte, se resserre, s'accélère, en même temps que le tourbillon de la recherche se complique de zones de turbulence secondaires — cette autre description :

Les soleils se levaient et se couchaient ; les lunes croissaient et décroissaient ; de sorte qu'à la fin l'étoile annonciatrice de l'aurore était devenue la messagère du soir ; triste présage pour nous, tandis qu'au plus profond du cœur de la circonférence de Mardi, nous voguions de mer en mer ; et d'île en île ; et d'archipel en archipel ; de vastes empires explorés, et des vallées profondes, sur toute leur longueur ; et autant de rois rencontrés qu'il y a de rayons dans le ciel.

Inutile de détailler nos aventures ; les tribus que nous vîmes et les caravanes ; les vastes horizons ; les plaines sans bornes ; les chaînes de montagnes avec, dans chaque creux, une nation nichée.

Il suffit de savoir que nous errions [*roamed*] toujours.

C'était le soir. Et au moment où le soleil pourpre dans son plus bel éclat plongeait dans les flots, nos trois canoës, une fois de plus, s'éloignaient d'une côte sauvage. (CLXXIII, 528)

(On aura remarqué, dans ce cortège de paysages, supplément quasiment abstrait à des voyages à l'intérieur d'un voyage, l'importance du point-virgule : c'est, dans la recherche, avec le tiret — voir plus loin le début de la citation du chapitre CLXXXIX, p. 605 —, l'élément de ponctuation fondamental, la trace du suspens précaire de l'effort dans le mouvement.)

Sans carte — vierge — le monde de l'esprit

Le seul espace de découverte, donc, qu'explore l'esprit vagabond sans boussole et sans sonde, c'est la surface vierge des mers : le Monde total réfracté, absorbé dans la conscience, le désert de la conscience faite monde. Et là, au plus secret de cette ambition, l'enjeu est clair : c'est tout ou rien :

Et de même que le soleil, par divine influence, roule dans l'écliptique (...), de même une mystérieuse impulsion [*some mystic impulse*] me lance dans cette course à travers les archipels que cerne le blanc récif de Mardi.

Ô lecteur, écoute ! J'ai voyagé sans carte [*chartless voyaged*]. Ce n'est pas avec la boussole et la sonde que nous avons découvert ces îles mardiennes. Ceux qui s'élançant hardiment à l'aventure rompent toutes les amarres et, se détournant des brises banales, propices à tous, gonflent leurs voiles de leur propre souffle. En serrant la côte, on ne découvre rien que de connu ; mais si l'on cherche un nouveau monde, alors éclate bientôt le cri victorieux : Terre !

Ce voyageur-là conduit sa barque sur des mers encore vierges [*untracked*] et creuse sa route à lui, poursuivi de rires moqueurs ; souvent, certes, son cœur s'alourdit à la pensée que son courage n'est que témérité, et que peut-être sa route aveugle ne le mènera nulle part.

Ainsi de moi.

(...)

Mais ce nouveau monde dont je parle est bien plus étrange que celui de l'homme qui partit de Palos avec sa caravelle. C'est le monde de l'esprit [*the world of mind*] ; il offre plus de merveilles que les jardins d'or des Aztèques n'en offrirent à l'aventureuse troupe de Balboa.

Le désir ardent crée le fantôme de son avenir [*phantom-future*] et le croit présent. Si donc, après tant d'angoisses cruelles, on devait nous condamner en déclarant que nous n'avons pas atteint le havre d'or [*golden haven*], qu'importe ! Pour le voyageur hardi, mieux vaut sombrer dans l'abîme insondable que flotter sur les bas-fonds vulgaires. Ô dieux ! si je dois naufrager, que mon naufrage soit total [*an utter wreck*] ! (CLXIX, 517-18)

Et, porté par le feu solaire de son désir [*fiery yearnings*] vers l'or du havre qui toujours se dérobe, Taji continue donc :

Nous avons poursuivi notre quête à travers des myriades d'îles. Nulle plume — la mienne moins que toute autre — n'en pourrait décrire tout le détail. Et toujours pas trace de Yillah.

Mon espoir ne renaissait pas de ses cendres, et pourtant nous avons fouillé une si grande partie de Mardi que nos longues recherches [*pursuit*] me semblaient devoir prendre bientôt fin. Une fin heureuse ou pas ? La réponse parfois importait peu à mon âme fiévreuse. (CLXXXV, 582)

— continue encore un peu :

Où nous diriger ? Nous n'en savions rien, ni quel port [*haven*] gagner, tant les ténèbres étaient épaisses. (CLXXXVI, 587)

12. Terre promise ?

« Dans ce grand voyage autour de Mardi, nous avons trouvé peu de choses propres à apaiser nos cœurs, mais beaucoup qui laissent nos espoirs anéantis. »

Babalanja, *Mardi*, CLXXXV, 586.

Cette paix, Babalanja et ses deux compagnons mardiens vont la trouver à Serenia où ils abordent après une terrible tempête. L'île est d'ailleurs l'ultime refuge, le lieu

d'accueil des voyageurs [rovers] usés par les orages (CLXXXVI, 588). Dans cette Patrie de l'Amour (« the land of Love ! », CLXXXVI, 623) sont mis en pratique, dans leur authenticité originelle, les enseignements du prophète Alma :

« Serenia... (...) c'est là le pays (...) où des gens prétendent unir paradoxalement la Révélation et la raison ; où Alma (...) retrouve sa figure divine ; où, d'après les mêmes principes qui inspirent les persécutions de Maramma, des hommes s'efforceraient de vivre ensemble dans les doux liens de la paix et de la charité... » (CLXXXVI, 588)

Dans l'île merveilleuse [*this wondrous isle*], explique aux visiteurs le guide vénérable qui les y introduit, tout individu, quelle que soit sa condition, a droit au respect ; on ne s'attache pas tant aux paroles dites qu'aux croyances en acte (CLXXXVII, 591). Là, pas de roi, pas d'injustice sociale, pas de clergé. La vie des habitants de Serenia est tout ensemble une célébration et une réalisation permanentes du principe d'amour, qui est en même temps le principe de raison (CLXXXVII, 595). La recherche individuelle et collective du bonheur s'y effectue selon la loi du cœur. Le philosophe découvre enfin ce qu'il cherchait :

« Il semble qu'un noir nuage se dissipe. Je commence à voir. La lumière grandit, la cruelle morsure lâche prise. Les flammes fourchues de l'enfer pâlisent. (...) N'ai-je pas été fou ? (...) Alma ! roi divin ! (...) En toi, enfin, je trouve le repos. (...) Finis, finis tous les doutes qui m'égarèrent. L'Amour et Alma règnent seuls à présent. Je vois avec d'autres yeux. (...) Quels rêves insensés furent les miens ! J'ai été fou. » (CLXXXVII, 595-97)

Et saisis d'une semblable révélation, Yoomy, Mohi et Media s'agenouillent dévotement avec Babbalanja.

Pour le philosophe, donc, s'achève la quête :

« Voici (...) ce que j'ai appris : dans les choses mystérieuses, ne plus chercher, mais se tenir en paix et content, sans autre science que l'Amour. » (CLXXXVIII, 599)

Commence alors ce qu'on pourrait appeler l'humble et immobile contemplation de la vérité du cœur :

Babbalanja dit : « Mon voyage est fini. Non parce que nous avons trouvé ce que nous cherchions, mais parce que je possède maintenant tout ce qu'il est possible d'avoir de ce que je cherchais dans Mardi. Ici je veux demeurer, pour croître en sagesse ; alors, j'appartiendrai à Alma et à l'Univers. (...) Dans notre cœur est tout ce que nous cherchons ; mais encore, beaucoup ont-ils besoin d'un guide. Pour moi, je l'ai trouvé dans le divin Alma. » (CLXXXIX, 604)

Et avant de quitter définitivement ses amis, il donne d'ultimes conseils à Taji : c'est à Serenia que Yillah, selon lui, peut être retrouvée :

« Taji ! C'est en vain que tu poursuis Yillah. Elle n'est qu'un fantôme [*phantom*] qui ne fait que te leurrer ; et tandis que tu t'acharnes à la retrouver, ton crime crie vers le ciel et les vengeurs te suivront toujours. (...) N'erre donc plus [*rove*]. (...) Tu ne trouveras jamais ta Yillah. Ou, si tu la trouves, il ne t'en viendra aucun bien. Cependant cherche, si tu veux. Il y a encore des îles, dis-tu, que tu n'as pas explorées. Quand tu auras tout vu, reviens ici. Tu y trouveras Yillah. » (CLXXXIX, 604-605)

13. Le Chasseur

Pendant quelques pages encore vont s'affronter les aspirations et les appels antinomiques du désir de Système et du désir de Quête et, d'avertissement en refus, d'objurgation en défi, de façon de plus en plus violente. Les expressions ultimes de l'obstinée résistance du Chasseur à la tentation de l'harmonie et de la paix religieuses prennent la couleur du blasphème et de la malédiction : dans le passage suivant, c'est par rapport à une vérité de la relation au sacré (définie par Babbalanja) que s'affirme la résolution de celui pour qui, justement, il ne saurait y avoir de chasse... qu'aux fantômes :

Je demeurai inflexible comme le destin.

Nous continuâmes à naviguer, toujours fouettés par le même air marin. Nous visitâmes d'autres îles : — trois fois rencontrâmes les vengeurs : mais sans dommage ; trois fois les messagères de Hautia : mais sans nous détourner de notre route ; — vîmes des spectacles variés — parcourûmes bois et plaines — traversâmes maintes vallées — gravîmes des montagnes d'où la vue s'étendait jusqu'aux larges horizons — séjournâmes dans des cités — affrontâmes des solitudes — cherchâmes ici et là : — et toujours pas de Yillah.

Alors, ils tentèrent encore de me dissuader. (...)

— Nous avons presque achevé le périple, dit Media. (...) Taji, renonce à ta poursuite [*hunt*].

— Je suis le chasseur [*hunter*] qui ne se repose pas ! Le chasseur sans foyer. Celle que je cherche fuit devant moi toujours et je veux la suivre, dût-elle me mener au-delà du récif, à travers des mers sans soleil, au sein de la nuit et de la mort ! Je la chercherai parmi toutes les îles, toutes les étoiles, et la trouverai, quoi qu'il advienne !

Ils cédèrent une nouvelle fois ; et une nouvelle fois, nous continuâmes ; — nos proues épuisées par les tempêtes pointaient tantôt ici, tantôt là ; — attirées, repoussées ; — leurs voiles en lambeaux quêtant encore la brise.

La nuit venue, ils combattirent de nouveau ma décision. Il fallait, cette fois, abandonner ces recherches [*search*] désespérées : Yillah n'était nulle part, il fallait que je revienne à la bleue Serenia.

Mais alors me parvint de la mer le doux appel de Yillah ; — il fallait continuer, mais, en regardant dans la direction d'où semblait venir la voix mélodieuse, je crus voir le cadavre verdi qui s'en allait à la dérive et venait heurter notre proue comme pour l'empêcher d'avancer. Alors, alors, mon cœur se fit dur comme la pierre et noir comme la nuit, et sonna creux sous mon poing fermé. En moi se fit entendre le rire de la hyène ; une sueur de mort glaça mon front ; je ne priai pas, mais blasphémai. (CLXXXIX, 605-606)

L'île de Circé

Si l'Amoureux cède finalement au message de l'Enchanteresse (CXC), c'est dans l'espoir de retrouver par elle le secret de Yillah. Pourtant, la confusion (nous évoquions plus haut la violence des désordres dans les enchaînements érotiques) est ici à son comble : s'il semble bien exister un lien entre Hautia et Yillah (CXCI, 608), les deux noms provoquent chez Taji des passions de signe contraire. En même temps,

la conjonction des deux figures ne laisse pas de le fasciner : « Et maintenant, je rêvais follement de les trouver ensemble ». (CXCI, 608)

Comment ne pas évoquer ici la trouble symétrie du désir de Pierre, provoquée par l'apparition d'Isabelle, la sœur énigmatique dont le visage vient partiellement recouvrir celui de Lucy, la fiancée : « Pendant quelques instants, il fut presque sur le point de renvoyer Isabelle par le pouvoir magique de la prière dans le monde surnaturel d'où elle avait si subrepticement émergé. Pendant quelques instants, les yeux aimants, azurés et limpides de Lucy remplacèrent [*displaced*] le regard aussi tendre, mais sombre, endeuillé et indéchiffrable d'Isabelle. Il semblait que, placé entre elles, Pierre dût choisir l'une ou l'autre. Puis toutes deux lui parurent siennes ; mais dans les yeux de Lucy se glissa la moitié du deuil des yeux d'Isabelle, sans que les yeux d'Isabelle s'en éclairassent davantage. » (P, VII, i, 156)

A Flozella, il interroge Hautia qui, à toutes ses questions, reste muette. Le faux Taji met alors un dernier masque :

L'idée me vint alors de tout bien observer en paraissant ce que je n'étais pas, afin d'apprendre ce que je cherchais à savoir. (CXCII, 612)

Sur l'île, au fond d'une caverne, se trouve un lac dans les eaux duquel Hautia lui promet qu'il découvrira beauté, richesse et oubli. Mais, à cet instant, il résiste à la séduction de la magnificence solaire de l'amour que lui propose l'Enchanteresse, car ce soleil est un tourbillon, un gouffre dévorant, une force qui aspire, un regard vampirique :

(...) Devant moi, Hautia, comme un soleil tournoyant, écliprait toute splendeur, et de ses yeux immobiles lentement buvait mon âme.

Ainsi nous demeurâmes : — le serpent et sa victime : la vie refluant de moi à elle.

Mais de cet envoûtement, une fois de plus, je sortis en sursaut, tandis que tout le passé se dressait en moi contre tout le présent. (CXCIV, 617)

Impossible de venir à bout du mystère des sortilèges de Hautia, qui a peut-être transformé Yillah en l'une de ses suivantes (CXCH), ou lui a fait rejoindre, quelque part au fond d'un des lacs de l'île, les eaux agitées de son destin. Pourtant Taji cherche encore frénétiquement dans la ténébreuse transparence d'un lac crépusculaire ; il croit, dans ses eaux inquiètes, apercevoir une forme blanche qui tournoie (CXCIV), et rôde toute la nuit sur la plage, entre terre et mer.

C'est un fantôme hagard que découvrent Mohi et Yoomy, revenus chercher le téméraire pour l'emmener à Serenia. Mais l'Errant est moins qu'un fantôme :

« Taji ne vit plus. Si mort qu'il n'a pas de fantôme. Je ne suis que le fantôme du fantôme de son esprit. » (CXCIV, 618)

Refusant une dernière fois de céder aux prières de Yoomy et de Mohi qui le pressent de les accompagner jusqu'à leur havre, il ne lui reste plus qu'à recommencer à continuer, vagabond sans retour [*the unreturning wanderer*] (CXCIV, 619), jusqu'aux mers qui s'étendent au-delà des limites de Mardi — l'outre-monde : le royaume des ombres [*shades*].

Le sacre de l'Ombre

« Me voici enfin empereur de mon âme ! Et mon premier acte est l'abdication. Salut à toi, royaume des ombres ! » Et, engageant ma proue dans le courant rapide qui me saisit comme une main toute-puissante, je me lançai à travers le goulet.

Dans un barattement d'écume, l'océan extérieur flagellait les nues. Droit dans mon sillage blanc, je vis bondir un canoë, trois spectres [*specters*] immobiles penchés à la proue, trois flèches prêtes à siffler. (CXCIV, 620)

Racing — seized — darted — churned — lashed — dashed : c'est dans la violence d'un déchainement général que l'« insensé » [*madman*] se précipite au-devant du naufrage évoqué précédemment (CLXIX). Mais auparavant, celui qui a traversé, d'un masque à l'autre, les simulacres du monde visible, et qui se trouve maintenant au seuil d'un dehors absolu, procède à ce sacre du Moi qui est le geste tragique par lequel, dans les fictions melvilliennes, la conscience en-quête s'affirme, dans un hautain et solitaire désespoir, puissance démiurgique. C'est à cette même métaphore impériale qu'aboutit (dans le passage de *Moby-Dick* cité plus haut) la fouille archéologique aux origines du mystère du Père ; c'est à elle encore que recourt Babbalanja quand il évoque la farouche indépendance du poète Lombardo, l'auteur de *Kostanza*, architecte d'un monde nouveau :

« Bien que Lombardo eût abandonné tous les guides extérieurs, il gardait un maître absolu au-dedans de lui : son instinct, avec sceptre et couronne. Qu'importe qu'il ait démoli un monde grossier et pillé les sphères éthérées pour en construire un autre à lui (...) ? » (CLXXX, 560)

Brève royauté de l'Ombre, puisqu'au couronnement succède immédiatement l'abdication, point culminant du nécessaire échec de la Quête. Car si la *question* de la recherche de la Disparue est morte à l'aube sur la plage de Flozella, l'Amoureux (le Chasseur) est plus-que-mort. Que reste-t-il ?

Ainsi poursuivants et poursuivi fuyaient-ils, sur une mer sans fin. (CXCIV, 620)

L'inexistence essentielle du Voyageur rendue à son origine, demeure l'exigence du recommencement de la chasse-poursuite, de l'écriture en-quête, — rien qu'une ébauche abstraite dans le lointain, mais qui ne se dissipe pas tout à fait, — des figures dans un paysage, — l'esquisse d'un théâtre d'ombres, deux désirs sans contours traversant, sans jamais le rejoindre, le monde interminable.

L'EXPÉRIENCE ET SES DOUBLES

Maintenant, considérez l'âme. Quand elle est encore en germe, le monde l'enserme étroitement de toutes parts comme l'enveloppe du plus tendre fruit ; puis elle sort de l'enveloppe du monde, mais elle continue à s'y cramponner, elle réclame toujours le soutien du monde et de la déité, ses père et mère. Elle apprendra pourtant à être indépendante au prix de maintes larmes amères, de mainte chute misérable.

Pierre, XXII, i, 360

1. Nouveaux départs : naissances du désir

Je n'étais alors qu'un enfant.

Redburn, I, 13

Les mots et les images

A l'origine du désir de voyage, telle que le narrateur de *Redburn*, se faisant lecteur de lui-même, la reconstitue après coup, se découvre... une pratique de lecture, rêveuse et ravie, des longues colonnes de nouvelles maritimes dans les vieux journaux de New York, annonçant les départs des navires :

Depuis des mois je m'absorbais dans la lecture de vieux journaux de New York, faisant mes délices des longues colonnes de nouvelles maritimes qui avaient toutes pour moi un charme étrange et romantique. Je dévorais sans me lasser des annonces telles que celle-ci (...). (I, 13)

Chaque annonce (un brick en partance pour Brême, par exemple, I, 14) est un texte dont les segments voient leur pouvoir de résonance multiplié par le travail d'une imagination associative : « Ce seul mot faisait naître l'idée d'un vaisseau noir... » (I, 14). Les premiers voyages du désir (voyages dans le désir qui sont aussi, comme l'expose, outre ce premier chapitre de *Redburn*, le premier chapitre de *Moby-Dick*, des voyages vers l'origine du désir — de la terre à la mer) ont la forme d'une rêverie sur les mots :

Chaque mot d'une annonce de ce genre retentissait dans ma jeune imagination de terrien, évoquant des volumes entiers de pensées. (I, 14)

Le livre des commencements du rêve est fait de mots écrits, mais aussi des récits oraux du Père qui avait plusieurs fois traversé l'Atlantique pour ses affaires et ramené des souvenirs de mer monstrueuse et de villes d'Europe (I, 15). C'est également un livre d'images. Il y a, dans la maison familiale, des peintures et des gravures marines achetées par le Père à Paris (I, 17). Et, dans la bibliothèque paternelle, des livres étrangers ou publiés à l'étranger (« Que de fois n'ai-je pas rêvé en contemplant le mot « London » qui figurait sous le titre », I, 18), qui nourrissent l'intérêt de l'enfant pour les choses exotiques (*foreign things*) :

Au nombre des tomes dépareillés de la bibliothèque de mon père, il y avait une collection de vieux guides d'Europe et d'Angleterre qu'il avait rapportés de ses voyages, il y a bien des années. Au cours de mon enfance, je les avais étudiés à maintes reprises et je ne me lassais jamais de contempler leurs innombrables et curieuses illustrations et planches, m'émerveillant toujours de leurs titres étranges où je croyais voir, parfois, des étrangers à moustache. (XXX, 178)

Dans le salon, sur une petite table à thé hollandaise, une petite vitrine abrite le modèle réduit d'un vieux vaisseau : c'est un navire de verre (un objet démodé, *old-fashioned*) rapporté par le Père de Hambourg : un monde complexe de transparence, devant lequel l'imagination vagabonde fiévreusement :

(...) mâts et vergues aériens, haubans et étais de verre (...) dans le fouillis desquels mon imagination errait [*rove*] et se suspendait jusqu'au vertige. (I, 20)

L'enfant rêve, au cœur de cette merveille, d'un secret caché. Il jette des coups d'œil furtifs par les sabords pour voir ce qu'il y a à l'intérieur. Il doit même se retenir pour ne pas briser la coque afin de mettre la main sur le merveilleux trésor qu'elle doit recéler (*something wonderful*). Mais de trésor point, bien sûr : à l'intérieur, rien que de l'ombre.

● *Le Secret du livre*

Pour le désir de connaissance qui n'a pas encore commencé à affronter la réalité de l'exploration du Monde, mais qui rêve (de) cette exploration à travers des *images* du Monde (objets, livres), il y a toujours quelque part un secret.

Ainsi du livre, véritable écran dans les replis duquel l'or du sens doit se trouver déposé et caché. A bord du *Highlander*, le mousse lit méthodiquement l'ouvrage (il s'agit de *The Wealth of Nations* d'Adam Smith) que lui a donné l'ami new-yorkais de son frère, M. Jones, avant son départ :

Donc, à présent, étendu sur les planches de mon cadre, je commençai cette lecture méthodique à la page un, résolu à ne pas me permettre le plus petit regard anticipé ici ou là, qui eût troublé l'approche régulière et empêché la pénétration systématique de l'essence et de la substance du volume où se tenait cachée, imaginai-je, quelque chose comme la pierre philosopale, un secret talisman qui transmuterait la poix et le goudron en argent et en or. (XVIII, 114)

(...) si je poursuivais ma lecture, le grand secret me serait révélé. (*ibid.*)

Malgré une lecture patiente et systématique, il ne découvrira pas la mystérieuse formule qui lui aurait permis de tirer sa famille de la pauvreté dans laquelle l'ont plongé la faillite et la mort du Père.

Ou encore : si le livre ne *contient* pas le merveilleux secret, on peut imaginer qu'il constitue *lui-même*, dans sa totalité, la clé qui permettrait de sortir sans difficulté d'une situation labyrinthique. Telle est la fonction du vieux guide paternel en maroquin vert, livre révérend par le fils, qui l'utilise comme une Bible pour s'orienter dans le dédale de Liverpool :

Immense était mon ravissement d'enfant, à l'idée de visiter un lieu dont je détenais la clef infaillible, la clef [*clew*] qui viendrait à bout de toutes ses complexités. (XXX, 191)

Pratiqué avec assiduité (*ibid.*), il doit donner à celui qui s'en est approprié la substance, la maîtrise d'une connaissance : « Je ne pouvais qu'être persuadé que j'acquerrais une infaillible [*unerring*] connaissance de Liverpool » (XXXII, 192). Mais là encore, le livre faillira à la mission qui lui avait été assignée.

Les livres mentent-ils donc ?

Mais d'abord, qu'est-ce qu'un livre ?

Des livres, il y en a tout au long des fictions melvilliennes. Livres imaginaires dans le roman, tels que ceux cités par Babbalanja, ou le *Kostanza* du poète Lombardo, dans *Mardi* ; ou encore le pamphlet de Plotinus Plinlimmon (« Chronologicals and Horologicals »), dans *Pierre* (XIV, ii et iii). Livres réels : la *Bible*, par exemple, évoquée, citée, commentée un peu partout, de *Mardi* à *Billy Budd* ; les articles du *Code maritime* (*La Vareuse blanche*, chapitre XXXV), la bibliothèque à bord du *Neversink* (*La Vareuse blanche*, chapitre XLI) ; la rhapsodie des citations cétologiques dans le prologue à *Moby-Dick* intitulé « Extraits » ; les fragments de Spenser placés en exergue au début de chacun des dix épisodes des « Iles enchantées »... Si chaque citation a, dans son contexte, une fonction immédiate qui lui est propre, l'ensemble de ces références témoigne du rôle du Livre dans la Quête de l'écriture et, plus précisément, des enjeux qui s'attachent d'une part à la recherche de la conscience explorant le dédale des phénomènes (comment lire le Monde ?), et d'autre part à l'exigence de l'écriture, dans son ambition à la fois rigoureuse et démesurée, — dans la rigueur de sa démesure : comment écrire cette lecture ?

En ce sens, pour rendre compte de toute l'ampleur de cette question, il faut adjoindre aux écrits des fictions les œuvres d'art, et en particulier les tableaux (la toile mystérieuse du chapitre 3 de *Moby-Dick*, par exemple, mais aussi les portraits du Père dans *Pierre*). Et, plus généralement, toutes les espèces d'inscriptions (entailles, marques, plis, taches de couleur, tatouages) qui émaillent la surface du texte melvillien, groupes ou ensembles de signes formant système, et qui sont le plus souvent désignés comme des hiéroglyphes indéchiffrables. Nombreux sont les personnages des romans — du prêtre Aleema de *Mardi*, semblable à un rouleau de parchemin, au vieux Danois de *Billy Budd*, dont le visage est fripé comme un manuscrit antique, et à Daniel Orme, qui porte, caché près du cœur, un tatouage — qui sont couverts, partiellement ou totalement (Queequeg, par exemple), de ces signes incompréhensibles (*hieroglyphical devices, characters, marks, tattooings, wrinkles, mysterious ciphers*) — à la fois vêtement, peau et chair, enveloppe peinte (ou feinte), masque du doute, lettres de la vérité.

La rencontre, accomplie ou esquivée, de ces moments où la conscience voit apparaître sur les corps, sur l'épiderme lisse et blanc des lieux et des murs du monde, des traits, des marques, des empreintes, des entailles dont elle convertit comme spontanément la présence hasardeuse et contingente en un système d'expression signifiant (grimoire, texte plus ou moins lisible), — cette rencontre est reconnaissance par l'écriture de son rêve de sens, qui est tentative, effort de rejoindre et de comprendre le Monde dans le volume du livre (tel est le modèle qu'elle se donne), mais sans la certitude de jamais venir à bout de sa lecture. L'écriture tend vers le livre, comme vers ce lieu où le Monde pourra advenir, transparaître obscurément.

Cité en référence, imité, ravalé par l'ironie voire la parodie, plagié, pillé, interrogé, intégré à la trame de la fiction comme exemple de totalité achevée, ébauche d'une vision scripturaire ou reste de fragments épars, le livre (mais aussi ses substituts : le tableau, l'objet d'art, la curiosité, le hiéroglyphe vivant) réfléchit, en outre, la question de la relation à la vérité de l'expression : qu'est-ce qui authentifie l'objecti-

vité du signe ? le signe est-il inscrit dans la chair du monde comme la trace de sa compréhensibilité, ou comme l'empreinte qu'y laisse le sujet voué au sens ? le phénomène (la manifestation signifiante et lisible) est-il dans la nature ou dans la conscience (dans le désir de signifier et de faire signifier) ? le sens peut-il être trouvé ? retrouvé ? ou doit-il être postulé ? et à quel prix ?

De la lecture de *The Wealth of Nations* (chapitre XVIII) à celle du guide paternel (chapitre XXXI), on notera que les réactions du lecteur quant à la valeur du livre ont quelque peu évolué. Le mousse rejette définitivement l'ouvrage d'Adam Smith, coupable de n'avoir pas révélé le secret escompté. Et il fera du livre son oreiller. Quant au guide de Liverpool, le fils-pèlerin en comprend rapidement l'inutilité pratique, mais il le garde cependant par-devers lui au nom du respect filial et, en dépit de (ou faut-il dire : à cause de ?) la discontinuité temporelle dont il est le révélateur (le monde du père n'est plus celui du fils), comme le gage de la permanence d'un lien entre le passé et le présent : « Je ne traitai pourtant pas avec dépit ou avec dédain ces pages sacrées qui avaient été jadis le fanal qui dirigeait mon père. » (XXXI, 200) Il ne s'en séparera pas tout à fait : « Non, je ne veux pas encore t'abandonner, vieux maroquin. » (XXXI, 202) La vérité passée du livre est conservée *pour mémoire*, pour préserver le souvenir. En même temps, une mise en perspective temporelle a été dégagée, une conscience de la différence formulée — du passé au présent. Vers quoi ?

L'avenir, lui aussi, réside dans le livre — au futur antérieur qui est, à vrai dire, le temps fondamental de la lecture de soi. Dans la narration (la pratique narrative) s'opère la conversion d'une conversion. Le navire de verre familial, dont la présence avait contribué à *convertir* les rêveries et les nostalgies [*dreamings, longings*] de l'enfant en projet précis (I, 19), est reconverti, dans son devenir, en *double* de l'expérience du jeune voyageur :

Il est toujours à la maison, mais nombre de ses espars et filins de verre sont pitoyablement brisés et rompus. Mais je me refuse à les faire réparer. Et le premier personnage à la proue, un vaillant guerrier portant le tricorne, a piqué la tête la première dans un creux de la mer en furie sous l'avant ; mais je ne permets pas qu'on la remette sur pied avant que j'y sois moi-même, car entre lui et moi existe une secrète sympathie [*a secret sympathy*] : mes sœurs racontent aujourd'hui encore qu'il est tombé de son perchoir le jour même de mon départ de la maison pour aller prendre la mer, en cette *première croisière* que voici. (I, 21)

De l'invisible trésor caché dans la coque transparente de l'origine du désir, à la duplication emblématique de la courbe inachevée de l'expérience, l'écriture se projette dans une reconstitution à venir, renvoyant au lecteur — non plus le narrateur, cette fois, mais celui qui tient à présent le livre entre ses mains — le soin de décider ce qu'*aura été* le sens du secret.

Étrangeté, exotisme, romantisme

Le narrateur, regardant celui qu'il fut, se redécouvre *naturellement* porté au voyage (*a naturally roving disposition*) — inclination qui se confond avec une intense activité de l'imagination : *I used to rove in imagination*. Avant de se satisfaire dans une

navigation réelle, le désir d'Ailleurs s'enchant de son propre mouvement de vagabondage.

Vagabondage orienté, cependant, et doublement. D'une part vers les emblèmes de l'antiquité verdoyante de la vieille Europe :

Les idées que je me faisais de la mer, en effet, dans ce jeune âge, étaient presque toujours liées [*connected*] à la terre ; mais une terre ancienne et belle avec des cathédrales et des églises moussues, de longues rues étroites et sinueuses avec des trottoirs, bordées de maisons étranges. (I, 15)

Rêve de vieilles pierres moussues (nous y reviendrons quand le garçon foulera le sol anglais) : c'est, par rapport à la familiarité du Nouveau, l'étrangeté de l'Ancien : l'exotisme du Temps.

Mais le désir rêve également d'éloignement dans l'Espace. La tante de l'enfant lui ayant un jour montré du doigt un voyageur aux yeux exorbités qui avait vécu d'étranges aventures en Arabie (il serait mort de faim dans le désert s'il n'avait découvert à temps un dattier), ce personnage ne cesse de le hanter :

(...) je l'avais fixé si intensément que j'avais fini par croire que ses yeux étaient vraiment d'un format extraordinaire et qu'ils lui sortaient de la tête comme ceux d'un homard. Mes propres yeux ont dû grandir aussi, j'en suis certain, à le regarder comme j'ai fait. A la sortie de l'église, je voulais que ma tante me conduisit à la suite du voyageur jusque chez lui (...). Je n'ai plus jamais revu ce merveilleux [*wonderful*] voyageur d'Arabie. Mais il a longtemps hanté mes rêves. (I, 16-17)

On examinera plus loin la place et le sens des images de la terre dans le désir d'Ailleurs de l'enfant. Il faut pour l'instant s'interroger sur le *retour*. Car l'imagination du départ se *double* tout de suite d'une rêverie sur le retour :

(...) de longues rêveries de croisières lointaines et de voyages dans des contrées barbares et perdues, dont il doit être si agréable de parler au retour ; quel respect, quelle admiration les gens n'auraient-ils pas pour moi, si je venais juste de rentrer de la côte d'Afrique ou de Nouvelle-Zélande ! Et quel air sombre et romantique auraient mes joues hâlées ! Que de vêtements exotiques je rapporterais, faits de tissus princiers, et comme je me pavanerais avec eux dans nos rues, faisant se retourner sur mes pas les garçons d'épicerie ! (I, 16)

Et, au moment où le *Highlander* s'éloigne du port de New York :

Et je m'efforçais de distraire ma pensée en songeant que je partais pour l'Angleterre et que dans quelques mois je serais de retour, à la maison, racontant à mes frères et sœurs mes propres aventures ; qu'ils seraient captivés par mon récit, accordant à moi-même et à mes dires un grand respect ; et que mon frère aîné lui-même se verrait obligé de me traiter avec considération, puisque j'aurais traversé l'océan Atlantique (...). (VII, 48)

Le désir de voyage s'investit donc non seulement dans le moment du départ, mais aussi dans celui du retour. Voyager, c'est... pouvoir rentrer et paraître, au retour, ce que le contact avec l'étrangeté de l'Ailleurs a fait de vous : c'est pouvoir poser au voyageur, c'est-à-dire disposer de l'apparence (le visage boucané, les vêtements princiers) et de la parole (le récit des aventures vécues) qui, conjuguées, font du voyageur qui rentre au pays un objet de respect et d'admiration. C'est donc pouvoir

exister dans le regard de l'autre comme un centre d'attraction et d'attention émerveillée.

Dans le cas présent, cependant, on ne saura jamais si le voyageur transatlantique a pu satisfaire, à son retour dans son foyer, ce désir de jouer au conteur fascinant. Il est en effet fort discret sur les circonstances de son propre retour :

Je passe sur l'accueil que je reçus à la maison, sur les longues embrassades affectueuses qui m'attendaient. Je passe sur toutes ces choses (...). (LXII, 384)

Du moins comprendra-t-on mieux le sens de cette quête du regard d'autrui qui se dessine ici, quand on aura évoqué celui sous lequel le garçon se trouve placé pendant la traversée de l'Atlantique et tout au long de l'épisode anglais. Car le pauvre Américain solitaire (*poor friendless boy*) n'existe devant l'autre que comme un objet de dérision.

2. L'artiste de la faim

L'écriture, dans la narration melvillienne, habille souvent la question de l'expérience et de l'apprentissage d'impossibles vêtements *. (On en reparlera à propos de *La Vareuse blanche*). A Redburn échoient une veste de chasse grise et un fusil, qui lui sont donnés par son frère aîné (I). Le fusil, le garçon le vendra à New York pour disposer de quelque argent. La veste, elle, dont chaque bouton porte ironiquement le dessin d'un renard (III), ne le quittera pas.

C'est affublé de la veste grise (avec, en outre, sur une jambe de son pantalon, une énorme pièce — *a mighty patch*), qu'il fait en vapeur le court voyage qui le mène d'abord à New York.

Il pleut et vente. Chassé du pont par la pluie et le froid, il pénètre dans la cabine d'arrière. Solitaire au milieu des passagers (II, 24-25), il est marqué par une évidente pauvreté — et remarqué : on lui jette des regards méchants, froids et soupçonneux. Les autres, rassemblés autour des poêles, digèrent de bons dîners ; lui a faim :

Leurs faces étaient enluminées par le bon dîner qu'ils avaient fait ; ma figure éteinte et pâle trahissait un jeûne prolongé. (II, 25)

Il reste dans son coin, loin des cercles chaleureux, de peur d'être éjecté de la cabine comme un mendiant. Lorsque le commis du capitaine lui demande les deux dollars de son billet et qu'il répond qu'il n'a pas assez d'argent, on lui ordonne de sortir : « Il m'ordonna de quitter la cabine et d'aller sur le pont où la tempête faisait rage. » (II, 26) S'ensuit un jeu de regards entre le jeune voyageur pauvre et les autres passagers :

Sur quoi il s'en alla, laissant tous les regards braqués sur moi.

Je les soutins un moment, mais à la fin je ne le pus davantage. Je poussai mon siège juste devant le plus insolent de tous, un petit gros avec une cravate pléthorique

* « (...) moins une recherche vestimentaire que quelque chose de symbolique » [*something of an emblem*], lit-on au chapitre 7 de *L'Homme à la confiance*.

sous le menton, et, plantant mes yeux dans les siens, je le fixai avec une telle insistance qu'il finit par en être gêné (...). (II, 26)

Redburn remontera finalement sur le pont, où il passera le reste du temps à faire les cent pas sous la tourmente.

A partir de l'opposition Intérieur/Extérieur, cette scène propose une topologie des conditions sociales, qui permettra de mieux cerner quelques-uns des enjeux du voyage de Redburn.

D'un côté, les valeurs du Dedans : la chaleur de la compagnie, le bien-être, le bien-manger, l'être prospère font cercle dans le huis-clos protecteur. Au-delà, dans le Dehors, le déclassé esseulé et affamé est exposé au froid et à la pluie. Le paria, l'exclu (*castaway*), c'est celui qui est rejeté dans la froidure de l'extériorité :

C'était de bonne heure, par un matin maussade, humide et froid de la fin du printemps ; le monde s'ouvrait devant moi en une longue rue boueuse, bordée de confortables demeures dont les habitants étaient plongés dans les douceurs du sommeil matinal, indifférents au voyageur qui passait par là. En gouttes glacées, la brume ruisselait de ma casquette de cuir (...). (II, 23)

Cette situation se double d'un commentaire (confirmation et développement) où la rhétorique de la misanthropie renverse l'exclusion subie en refus d'autrui, transforme le sujet-objet rejeté en sujet qui rejette :

Aussi amer et froid qu'un mois de décembre, aussi glacial que ses vents, tel m'apparaissait le monde alors. Nul n'est plus misanthrope qu'un jeune adolescent déçu, et c'est ce que j'étais, avec les chauds élans de mon âme chassés au loin à coups de fouet [*flogged out*] par l'adversité. (II, 22)

« Des considérations romanesques et misanthropiques sur l'existence » (V, 37), « un nouvel accès de misanthropie et de désespoir » (V, 38) — telles sont les formules qui décrivent les effets de l'expérience de l'exclusion à laquelle se trouve exposé ce fils de bonne famille réduit à la pauvreté après la faillite et la mort du Père. Devant lui, le monde froid et dur (*hard and cruel*), le monde au cœur de pierre (*a hardhearted world*, II).

Par contraste, l'accueil de M. Jones, l'ami new-yorkais du frère, est une invitation à pénétrer dans la cordialité, la lumière et la chaleur des valeurs familiales (Redburn est alors « ruisselant comme un phoque », III, 27) :

Sur quoi, mon hôte en personne survint et, apprenant que j'étais, m'accueillit cordialement à bras ouverts et me conduisit aussitôt au coin du feu.

(...) Après un moment près du feu, je fus conduit dans une chambre où je changeai mes vêtements mouillés ; puis je revins à table, constatant que l'hôtesse avait bien employé l'intervalle. Un repas avait été préparé et je me jetai résolument dessus. (III, 28)

Une scène semblable a lieu la veille de l'embarquement :

Je revins dîner chez M. Jones, où je fus accueilli fort aimablement et M^{me} Jones veilla pendant tout le repas à me resservir sans cesse afin que je n'eusse jamais une assiette vide. (V, 37)

Redburn quitte les Jones le lendemain matin sous une pluie drue. Une fois à bord, il apprend que le navire ne prendra pas la mer avant le jour suivant. Il se retrouve donc seul, errant sous la pluie, tenaillé par la faim :

Je rôdai donc un peu partout, jusqu'à l'extrême fatigue, et finis par entrer dans un bistrot pour me reposer : avec mon chapeau de toile goudronnée, je n'avais pas un air très distingué [*not very gentlemanly*] et j'avais peur d'être mis à la porte [*driven out*] si j'entrais ailleurs que dans un mastroquet. Je demeurai là et j'avais très faim (...) L'idée me vint alors que je calmerais un peu ma faim [*fill up a little*] en buvant un verre d'eau (...). (V, 39-40)

L'eau amère de l'expérience détrempe la totalité du paysage. Pluie, verres d'eau. Mais l'insubstantiel ne comble pas le vide :

Je repris ma marche, m'arrêtant de place en place pour boire encore de l'eau en prenant garde de ne pas entrer deux fois dans le même débit, jusqu'à ce que vienne enfin la nuit. J'étais trempé jusqu'aux os, car il avait plu sans discontinuer tout le jour. Je ne pouvais m'empêcher, en montant à bord, de songer à la nuit solitaire que j'allais passer dans ce trou humide et noir, sans lumière ni feu (...). Je retournerai boire un verre d'eau pour noyer ces pensées, encore que je fusse noyé à l'extérieur comme à l'intérieur. (V, 40)

Incapable de dormir sur son « cadre » (« Je ne pus (...) parvenir à oublier ni l'odeur affreuse, ni mes vêtements trempés, ni le froid, ni la faim, ni la tristesse glaciale qui m'étreignait le cœur », V, 41), il passera toute la nuit à arpenter le pont, avant de se précipiter sur le quai au matin :

Dès que j'estimai trouver ouvertes les boutiques sur le quai, je descendis à terre pour aller avaler un nouveau verre d'eau en guise de petit déjeuner, ce qui eut pour effet de me donner de terribles nausées ; la tête me tournait et je marchais en chancelant, presque aveugle. (V, 41)

La faim

On chercherait en vain, dans les fictions melvilliennes, une scène de jeûne aussi forte que celle-là, qui dise avec cette violence la privation forcée du désir. Il y a, certes, d'autres descriptions, souvent saisissantes, d'affamés : dans *Redburn* même (la femme agonisante et ses enfants, croupissant dans la cave de Launcelott's-Hey, au chapitre XXXVII ; ou les émigrants irlandais à bord du *Highlander*, au chapitre LVII), ou encore dans les deux volets du conte « Le pudding du pauvre et les miettes du riche ». Mais ce qui caractérise la faim de Redburn *, c'est qu'elle est l'expression de la situation de *manque* du Solitaire à l'aube de son premier voyage dans l'univers de la Quête.

* Dans *La Vareuse blanche*, le grog permet aux marins d'étancher leur soif de merveilleux : « (...) pour la plupart d'entre eux, la pensée de leur ration quotidienne offre une perspective éternelle [*a perpetual perspective*] de paysages merveilleux se succédant à l'infini. C'est le grand « but de leur vie ». Qu'on leur supprime le grog, et l'existence perdra pour eux tous ses agréments. » (VB, XIV, 74)

Le voyageur d'Arabie du chapitre I, véritable paradigme de l'existence vagabonde dans le roman, était presque mort de faim dans le désert (I, 16)...

... presque : *almost dead with famishing*. Il y a, dans l'enfance d'Ismaël, une scène où Agar et son fils se trouvent privés d'eau dans le désert :

Elle s'en alla et s'égara dans le désert de Beer-Schéba. Quand l'eau de l'outre fut épuisée, elle laissa l'enfant sous un des arbrisseaux, et alla s'asseoir vis-à-vis, à une portée d'arc ; car elle disait : Que je ne voie pas mourir mon enfant ! Elle s'assit donc vis-à-vis de lui, éleva la voix et pleura. (Gen. 21, 14-16)

Dieu intervient alors et fait surgir devant elle un puits dont elle tirera de l'eau. Ismaël, conclut brièvement le texte biblique, sera un archer :

Dieu fut avec l'enfant, qui grandit, habita dans le désert, et devint tireur d'arc. (Gen. 21, 20)

D'Ismaël à Redburn, le tireur à l'arc est devenu un chasseur au fusil.

... De la même manière (versions, variations : la situation du garçon redouble celle du voyageur d'Arabie, qui redouble celle du bâtard désertique), Redburn est, dans sa relation à l'étrangeté du Monde (le Dehors), toujours au bord de l'inanition. Et il faut croire que sa faim ne se réduit pas à la recherche d'un objet *perdu* (le rayonnement de la chaleur nourricière dans l'intimité du foyer) puisque la première page du roman le décrivait déjà *dévorant* les annonces maritimes : *Over and over again I devoured such announcements* (...).

A la fin de sa première journée à bord, il devra se contenter, au souper, de biscuit :

(...) mais je ne pus, là encore, avaler rien de plus qu'un peu de biscuit, malgré l'envie que j'avais d'une bonne tasse de thé. N'ayant pas de récipient pour le mettre, et trop intimidé pour oser demander à l'un de ces rudes marins de me prêter le sien, il me fallut partir sans en avoir bu une gorgée. (VIII, 57)

Et le lendemain matin, comme il n'a ni tasse en fer-blanc pour recevoir son café, ni cuiller pour attraper sa part de bouillie mélangée de mélasse, il ne pourra entrer dans le cercle des marins groupés autour du petit-déjeuner.

Les scènes alimentaires (où toute la thématique du roman se réfléchit), les repas qui ponctuent le voyage de Redburn (le festin à Liverpool, dans la taverne qui porte l'enseigne du « Clipper de Baltimore », chapitre XXVIII ; le bol de lait pastoral qui lui est offert dans la campagne anglaise, chapitre XLIII ; le dernier petit-déjeuner qu'il prend dans le port de New York avec Harry Bolton, chapitre LXI) sont autant d'images répétées d'un lancinant désir d'éprouver la fraternité du Monde. Jusqu'au bout, la faim de l'exclu restera inassouvie.

Miroir du sujet

Avec une partie de l'argent obtenu en vendant son fusil, Redburn s'achète une chemise rouge :

Après le dîner, je montai dans ma chambre, fermai soigneusement la porte à clef, non sans placer une serviette sur le bouton de porte pour faire écran devant le trou de serrure ; puis j'essayai ma chemise rouge devant la glace pour voir un peu quel

marin [*what sort of looking sailor*] je ferais avec. Une chaude rougeur se manifesta aussitôt sur mes joues, que je compris bientôt être le reflet sur ma peau de la laine teinte. (V, 38)

Seul, se mettre à l'abri de tout regard. S'enfermer. Passer la chemise rouge devant le miroir pour voir à quoi ressemble le marin que l'on veut paraître. Au gris de la veste de chasse, objet de tous les sarcasmes (III, 30 ; IV, 32 ; V, 39 ; VI, 28, et *passim*), substituer le rouge.

Redburn. « Wellingborough Redburn » : sur le pont d'un navire marchand, le nom est impossible : le maître d'équipage le rebaptisera « Boutons » (VI, 43). C'est pourtant le seul qui lui aille comme... un gant. La couleur du vêtement déteint sur la peau du visage : ce nom lui colle au corps : *red-burn* : la chaude rougeur des valeurs du foyer, la couleur du soleil de l'aventure qui tanne la peau (*sunburnt*, I, 16), la brûlure de l'adversité. Si le monde est froid et gris, étranger, agressivement hostile, voilà une chemise thermogène qui doit protéger l'intimité des intempéries du Dehors. Du moins témoigne-t-elle un instant, de façon irrécusable, de la réalité de cette présence de soi à soi.

Pourtant la chemise rouge n'aura d'existence dramatique que dans cette seule scène, dans ce bref jeu intérieur et réfléchi de la conscience avec l'idée prospective de l'expérience en mer. Car c'est la vareuse qui compte, la veste grise, d'abord et avant tout, qui *expose* celui qui la porte. Et l'expose, justement, à la découverte des valeurs du Dehors.

3. Chromatisme de l'apprentissage : le vert de la candeur

Green, green as grass

Relation d'une première croisière (*Redburn/His First Voyage*), description de l'accomplissement d'un rêve de voyage transatlantique, *Redburn* reste cependant un livre de la terre, un livre de l'imagination de la terre-refuge. Enraciné dans la stabilité des valeurs de la terre qui abrite et protège (*my young inland imagination, most of my thoughts were connected with the land*, chap. I), le mousse ne risquera qu'un regard frileux, comme derrière une vitre, sur les mystères changeants de l'univers océanique.

La première métaphore par laquelle le narrateur résume la condition malheureuse du garçon est arboricole :

Ah ! qu'on ne parle pas de l'amertume de l'âge mûr ou de la fin de la vie ! Un garçon peut ressentir tout cela, et plus encore, quand le mildiou a touché sa jeune âme, et le fruit, qui chez les autres ne se flétrit qu'après la pleine maturité, chez lui se brûle [*is nipped*] avec les premières fleurs et les premiers bourgeons. (II, 23)

Le capitaine, lors du premier entretien avec *Redburn* (qui est accompagné de M. Jones, l'ami new-yorkais de son frère), renvoie constamment celui-ci, sur un mode lourdement ironique, à ses origines :

— J'espère qu'il vient de la campagne, monsieur, dit le capitaine à mon ami ; ces garçons de la ville, voyez-vous, c'est parfois très difficile.

— Oh ! oui, c'est un campagnard, répliqua mon ami. (...)
 — Très bien, mon garçon, dit le capitaine ; je suppose que tu sais que nous n'avons ni vaches ni pâturages à bord ; en mer, il n'y a pas de lait, tu sais ça ?
 (III, 29)

Et il lance le mot-clé, celui qui, définissant Redburn comme un être essentiellement attaché à la terre, le désigne en même temps comme un novice [*a green lad*] à bord d'un navire : « un jeune ignorant comme le Wellingborough que voici » (III, 30). Le relais est rapidement assuré par le maître-d'équipage :

— Bleu comme un nouveau-né ! [*green as grass*], s'exclama-t-il, exaspéré. Une vraie tête de chou, ce péquenot-là ! Ah ! je vais m'amuser avec un pareil cornichon [*green horn*] à bord ! (VI, 45)

Le premier travail assigné à ce terrien (« Sur les vaisseaux de commerce, on appelle mousse tout bleu [*a green-hand*], tout terrien qui fait sa première traversée », XII, 82) consiste à récurer le trou à cochons installé dans la grande chaloupe à l'avant. Et quand le garçon demande une pelle ou une bêche, on lui répond : « On ne cultive pas de jardins, ici » (VI, 43). Ce chromatisme de l'inexpérience fera l'objet de rappels incessants : *green and raw, very green*.

Le vert rivage

Quand le navire s'éloigne du port de New York, le jeune mousse est surtout sensible aux taches de verdure sur le rivage qui vont disparaître bientôt, et cette vision provoque une nostalgie :

Nous doublâmes la pointe verte de l'île, tout au sud (...). (VII, 48)

(...) puis nous passâmes les vertes côtes de Staten Island où nos yeux aperçurent les jolies villas au milieu des vignes plantées sur les flancs moussus et magnifiquement frais des collines. Oh ! j'aurais donné n'importe quoi, en ce moment, pour que nous entrions maintenant dans la baie, au lieu de la quitter, pour que la longue traversée sur l'océan fût *derrière* et non pas *devant* nous ! (VII, 49)

A peine installé dans l'expérience du départ, Redburn rêve de rentrer, d'être déjà rentré (*out/into*). Ou n'est-ce pas que le désir de partir s'était toujours doublé du désir de ne pas partir — de la peur de désirer quitter quelque chose d'essentiel ?

Les ruines de la nostalgie

Parvenu dans le Détroit (« Narrows »), le navire passe devant un fort en ruines sur le sommet d'une falaise (chap. VII). Le spectacle réactive dans l'esprit du garçon le souvenir d'une visite faite là autrefois, qui déclenche à son tour un rêve :

C'était un endroit magnifique, selon mon souvenir, tout à fait romanesque et merveilleux [*wonderful and romantic*]. Tel il m'était apparu lorsque j'y étais allé avec mon oncle. On arrivait du côté opposé à la mer, traversant le clair-obscur d'un bosquet très serré, vert et ombré, jusqu'à une voûte ténébreuse ouverte dans la muraille du fort, qui vous menait à travers un dédale de couloirs où l'on marchait à tâtons, jusqu'à l'éclat éblouissant d'une verte pelouse ensoleillée, dans la cour du château. Là, des vaches paisibles paissaient ou rumaient à l'ombre des jeunes

arbres, un veau gambadait (...) et des moutons grimpaient dans les ruines moussues (...). J'y vis même, je me souviens encore, un bouc noir à longue barbe et aux cornes torses (...). Oui, je le vois toujours, et bien que j'aie déjà changé moi-même, il demeure toujours identique (...). C'était vraiment un coin charmant, délicieux et tranquille, que ce fort. J'aimerais y avoir une petite maison et passer là toute ma vie, dans cette cour bucolique. C'était à midi, par un beau jour de juin ; un vent léger agitant doucement les arbres et tout semblait suspendu dans l'attente de quelque chose ; le ciel au-dessus de moi était bleu comme les yeux de ma mère ; j'étais heureux alors, si heureux... Mais il ne faut pas que je pense à ces jours de délices, avant que mon père fit faillite et que nous dussions quitter la ville, après sa mort. Car lorsque j'y pense, quelque chose se serre dans ma gorge et m'étrangle presque... (VII, 52-53)

Traversant trois âges de la conscience (le narrateur adulte, le mousse, l'enfant), l'image de ces ruines pastorales, qui est à la fois un lieu et un temps, préserve, abrite dans un clair-obscur souriant, le paradis perdu de l'enfance heureuse. C'est aussi le refuge idéal d'un avenir immobile. On ne s'étonnera pas que, dans sa « délicieuse ballade » dans la campagne anglaise, le personnage éprouve une véritable extase lorsqu'il retrouve ces couleurs vives — le vert en particulier — de l'harmonie familiale (chapitre XLIII). Son départ est en effet une rupture : il est brutalement séparé, coupé d'un lieu d'origine : irrémédiablement éloigné d'un temps (le passé), isolé d'un groupe (le foyer), exilé d'un élément (la terre) :

Mais j'étais à présent un pauvre gamin sans ami, loin de chez lui (...). Je m'efforçais de croire que je faisais un mauvais rêve, que je n'étais pas ici, à bord d'un vaisseau marchand, mais bien à la maison, en ville, avec mon père toujours vivant et ma mère heureuse et gaie comme elle avait coutume d'être. Mais cela ne servait à rien (...). Je me sentais jeté hors du monde. (VII, 53-54)

D'un exclu à l'autre : l'hospitalité de la pitié

Cette thématique de l'éjection (*out* : expulsion, déclassement, dégradation, exclusion tout ensemble) réapparaît un peu plus loin dans un passage où l'on voit le mousse, saisi par le mal de mer, expliquer à l'un des matelots que, se sentant mal en point, il préfère ne pas assurer le premier quart de nuit auquel il a été affecté :

Mais l'homme m'éclata de rire au nez, disant quelque chose au sujet de ma mère qui n'avait pas dû me donner la permission de sortir [*my being out*]. La rage me prit d'entendre ce butor, qui lançait de si affreux jurons, prononcer ce nom sacré pour moi. C'était comme si les secrets les plus chers et les plus précieux de mon âme m'avaient été arrachés [*dragged out*], car le nom de ma mère était pour moi, à cette époque, le sanctuaire où s'abritaient les sentiments les plus tendres de mon cœur et je savais depuis longtemps qu'il fallait les tenir cachés au plus profond de mon être. (VIII, 58)

Le nom sacré de la mère tiré du secret sanctuaire du cœur et exposé, par sa profération même, au Dehors : tel est le blasphème.

Ou l'outrage ?

Aux valeurs physiques et psychologiques de la terre maternelle et matricielle — la familiarité, le bien-être du foyer, l'intimité cordiale — s'ajoutent des valeurs socio-

morales : celles qu'exprime une *bonne* éducation : des manières courtoises, des pensées charitables, le beau langage du *gentleman*.

Expulsé dans le Dehors, Redburn est soumis aux inévitables sarcasmes que provoque son ignorance du monde marin (« (...) ne connaissant le nom d'aucun des objets à bord ni la façon de s'y prendre pour faire quoi que ce soit », XIII, 87). Ignorance de l'argot (le mot « traps », par exemple, V, 38) et, plus généralement, de la terminologie spécifique des marins, qui est étrange et déroutante (*puzzling and confounding*) : « Ce doit être comme lorsqu'on arrive dans un pays barbare où les gens parlent une langue bizarre (...). Car les marins ont leurs termes propres, même pour des choses familières à terre. » (XIII, 88) Ignorance des usages et de la « discipline de la mer » : un matelot obéit aux ordres sans poser de questions (VI, 44-45) ou exprimer ses préférences (XI, 73), s'adresse aux officiers selon un certain code (VIII, 44) et ne doit pas songer à se faire inviter à dîner par le capitaine ou à lui rendre une visite de politesse (chapitre XIV). Ces lacunes peuvent être partiellement comblées, et le mousse s'emploiera à progresser :

(...) je parvins au bout du compte à apprendre [*learn*] une chose ou deux. (XIII, 88)

(...) autant mettre à profit ce bref intervalle pour relater mes progrès dans l'apprentissage [*learning*] des devoirs de matelot. (XXIV, 145)

Comme je commençais à connaître [*learn*] mes différentes tâches à bord (...). (XXVI, 152)

Notons pourtant qu'il ne deviendra jamais autre chose qu'un observateur :

Moi, hélas ! je n'avais aucune chance d'être initié à tous ces arts et ces mystères ; je n'allai pas au-delà, en tout cas, de ce que purent m'apprendre mes propres observations. (XXVI, 154-55) *

Mais il y a plus grave. Ce fils de famille découvre des comportements qui vont à l'encontre de ce que sa bonne éducation lui a appris à considérer comme autant de normes. Les marins boivent (VIII, 60), fument (IX, 65), et jurent (VII, 50 ; IX, 65). Certains sont absolument immoraux : Max, par exemple, qui a deux femmes, l'une à New York, l'autre à Liverpool (XXVII, 163) ; ou le steward (« un triste débauché et un joyeux luron à terre », XVII, 111) ; ou encore le « diabolique » Jackson (chapitre XII, et XXII, 135). En fait, tous sont de méchants gredins (IX, 66). Y compris le capitaine qu'il avait pris pour un père affectueux, sincère, aimable (III, 28,29), et qui trahit pendant la traversée, aux yeux du garçon, sa duplicité :

(...) je décidai de laisser de côté le capitaine à l'avenir, d'autant qu'il avait montré à quel point lui faisait défaut la bonne éducation qu'on peut attendre d'un gentleman. Il m'était assurément difficile de croire que c'était là le même personnage que celui

* Pitch le Missourien à l'homme à la plaque de laiton : « Vous êtes comme un terrien en mer : vous ne connaissez rien aux cordages, à toutes ces choses qu'on manœuvre sans arrêt sous vos yeux. Tels des serpents, elles glissent ici et là, blocs animés de mouvements trop subtils pour vous. En bref, le bateau tout entier est une énigme. » (*L'Homme à la confiance*, chap. 22)

qui s'était montré si sociable, si poli et si plein d'esprit lors de la visite que nous lui avions faite, M. Jones et moi-même, dans le port de New York.

(...)

Je me pris alors à le considérer comme une sorte d'imposteur qui, à terre, se posait fallacieusement en homme de la bonne société. (XIV, 95-96)

On remarquera ici que si le capitaine reste pour le garçon, pendant un certain temps, l'objet d'un sentiment affectueux qui lui masque la réalité du personnage, c'est en raison des liens qui, via M. Jones et le frère de Redburn, le rattachent au foyer : « Je ne pouvais m'empêcher de penser à lui avec une émotion toute particulière, voisine de la tendresse et de l'affection, comme le dernier maillon de la chaîne invisible qui me reliait à la maison. » (XIV, 91)

Quand un changement s'opère dans la qualité du regard qu'il porte sur les vices du monde marin, son discours (qui est une véritable rhétorique de la pitié) devient un filet : c'est qu'il s'agit à présent de ramener à l'intérieur des principes de la bonne société une communauté d'exclus (*outcasts*) et d'orphelins sans foi ni loi, sans feu ni lieu, égarés dans un Dehors calamiteux :

(...) je me disais que je m'étais mépris sur le vrai fond de leur caractère, les ayant tenus au début pour une bande de lascars durs de cœur et méchants, dont la compagnie serait pour moi une vraie calamité.

Je les regardais à présent, oui, avec une sorte d'affection naissante, me sentant pris d'un sentiment de compassion pour ces hommes d'un naturel aimable et doux que les privations seules, la négligence et les mauvais traitements avaient rejetés de la bonne société. Je ne les considérais plus comme des scélérats aimant par goût la méchanceté et qui persisteraient dans la perversité même au Paradis, s'ils y allaient jamais. Et je me remémorais un prône entendu à l'église, une fois, sur les matelots : le prédicateur les avait appelés les brebis égarées du troupeau et il les comparait à de pauvres enfants perdus, de malheureux petits perdus dans les bois, des orphelins de père et de mère. (IX, 66)

Beaucoup doivent être « récupérables ». La plupart ne sont que d'aimables parias dignes de compassion (IX, 67). Pourtant, celui-ci n'a pas de religion (*ibid.*)... Et la pitié, pour le jeune moraliste qui ne cesse de mettre en avant son langage poli (*good language*), son attitude civile (*my civil bearing*), et se définit comme un être honnête et sage — cette pitié, au lieu de combler la distance qu'il constate entre les autres et lui, ne fait que l'accentuer davantage. Elle lui révèle même qu'il y a peut-être plus qu'une distance : une différence essentielle :

(...) comparant ma situation à la sienne, je rendais grâce de la différence qu'il y avait entre elles. Quel grand bonheur de se sentir plus sage et plus intelligent ! (...)
(IX, 68)

Et il conclut à sa propre supériorité morale sur le marin (*ibid.*).

Un peu plus tard, il se fait honnir et insulter par les matelots (X, 71). Et la haine reprend le dessus :

Je n'arrivais pas à croire qu'ils pensaient réellement ce qu'ils disaient. Non, ils ne pouvaient avoir ni tant de cruauté, ni le cœur aussi noir. Mais comment ne pas me dire que des hommes capables de tenir de pareils propos à un malheureux gosse esseulé, la toute première nuit de sa première traversée, ces hommes-là devaient

être capables à peu près de n'importe quelle monstruosité ! De tout ce qui me restait de cœur, de toute mon âme désolée je les pris en haine, en détestation, en exécration (...). (X, 72)

(...) de sorte que, finalement, je me trouvai à bord comme une sorte d'Ismaël sans compagnon ni ami. Je sentis naître en moi une haine croissante contre tout l'équipage, si forte que je me mis à prier bientôt pour que mon cœur entier n'y succombe et ne fasse de moi un démon semblable à ce Jackson. (XII, 85)

Il restera, décidément, jusqu'au bout empêtré dans les marques de la Différence. Ici, pour l'instant : « la différence qu'il y avait entre moi et les rudes matelots au milieu desquels j'étais tombé » (XIV, 90).

L'indésirable

Au moment de l'affectation des membres de l'équipage aux quarts de veille, le maître d'équipage et le second font leur choix. Aucun des deux officiers ne regarde le pauvre garçon esseulé : « (...) pas une fois ils ne posèrent les yeux sur moi » (VIII, 55). Il n'existe pas. Pis, il vaudrait mieux qu'il n'existât pas : il est en surnombre : c'est le treizième (*the odd figure*), l'indésirable : « Je n'en veux pas ». (VIII, 56)

Rejeté dans l'insignifiance, le mousse reste au seuil du monde de l'expérience. *Redburn* est un livre de la découverte contemplée à distance. Non pas mise en œuvre dans la dynamique d'une appropriation, mais observée comme un spectacle quasiment immobile et extérieur à soi.

Beautiful and blue : le bleu du vert

C'est que, d'une certaine manière, le personnage n'a pas encore quitté les ruines du fort moussu auquel l'attache le secret du bonheur perdu. Quand il contemple quelques aspects de l'univers océanique, c'est depuis le vert rivage de la nostalgie. Et ces visions ne sont que de brefs aperçus :

L'océan lui-même tout d'abord, qui était ce qui m'émerveilla le plus, avec son immensité, depuis que nous étions hors de vue de toute terre. Partout autour de nous, à bâbord et à tribord, à la poupe et à la proue, on ne voyait rien que de l'eau, de l'eau, de l'eau. Pas la moindre apparence de rivage verdoyant, pas la plus petite île, pas une seule tache de mousse où que ce fût. Jamais jusqu'à ce jour je n'avais imaginé vraiment ce qu'était l'océan : comme il était grandiose et majestueux, et combien solitaire et infini, et magnifique et bleu ! (XIII, 86)

Ce chromatisme euphorisant de la mer provient d'images familiales :

A le voir si doux sous le soleil, je ne pouvais m'empêcher de songer à mon petit frère dormant dans son berceau. Il avait exactement le même air heureux, insouciant et ingénu. Chaque joyeuse petite vague semblait gambader librement pour son plaisir, tel un cabri bondissant dans la prairie (...). (*ibid.*)

Et la rêverie que suscite la respiration du grand corps océanique — phénomène que l'observateur enchanté a d'ailleurs du mal à décrire — le conduit dans un monde féérique dont la couleur (*blue*) est celle du regard maternel (*the sky overhead was blue as my mother's eyes*, chap. VII) :

Plus étrange que tout était cette vaste respiration de la mer, cette magnifique montée et retombée, non pas des vagues elles-mêmes, mais de l'océan tout entier : quelque chose que je ne sais pas bien décrire mais que je ressentais profondément. (...)

Je me sentais comme dans un rêve ; et quand je venais à oublier l'existence du navire, je croyais me trouver dans un autre monde, presque un monde de féerie, où j'attendais à tout instant d'être appelé par le clair azur de l'air ou l'abîme du bleu profond de la mer. (XIII, 87)

Où vivent les baleines : de Redburn à Ismaël

Si Redburn fait, à un certain moment, l'expérience de l'ivresse tourbillonnante dans laquelle la conscience, aux limites d'elle-même, reconnaît l'essentiel mouvement de giration qui anime et informe la « glorieuse existence océane », il suffira de rappeler, en contrepoint, quelques lignes consonantes de l'Épilogue de *Moby-Dick* pour mesurer à quel point le vertige du mousse reste une affaire privée (c'est une histoire de cœur). D'un côté l'explosion intime et le vagabondage à l'optatif ; de l'autre les cercles de la réalité affrontée, le hasard de la mort :

Redburn

Je sentis alors une chose merveilleuse en moi, qui répondait à toute l'impétueuse agitation du monde extérieur, qui tournait et tournait, s'accordant à la giration des planètes sur leurs orbites, pour finir en une extravagante pulsation au centre du Tout. Un bouillonnement, un débordement d'ardeur se faisaient dans mon cœur, comme si un ressort caché venait de jaillir (...).

Oui ! oui ! donnez-moi cette glorieuse vie océane, cette vie de la mer salée, cette vie âpre et écumeuse quand la mer s'ébroue et hennit ! Où l'on respire le souffle même que respire la grande baleine ! Ah ! que je me berce sur la mer ! Que je vive ma vie comme une course haletante, avec une éternelle brise en poupe et, devant, une mer sans fin ! (XIII, 89-90)

Moby-Dick

Et je tournai et tournai, me rapprochant sans cesse de la bulle noire qui formait le centre de cette roue lentement tournoyante. Tel un nouvel Ixion, je tournai jusqu'à ce que, ayant atteint ce centre vital, la bulle noire enfla et creva ; à cet instant, libéré par son ingénieux ressort, le cercueil-bouée, du fait de sa grande légèreté, se trouva projeté avec force ; il jaillit verticalement hors de l'eau, retomba sur la surface et vint flotter à mes côtés. (M D, *Épilogue*)

Round

*Reeling/
Wheeling*

Centre

Bubble

Spring

4. Au sommet du mât : quatre âges de l'expérience

Description d'une croisière aller-retour (New York, Liverpool, New York), d'un voyage bouclé, *Redburn* n'expose pas l'écriture aux valeurs de la recherche (qui sont aventureuses, risquées, changeantes, et questionnent les certitudes jusqu'à la racine, comme le montrent *Mardi* et *Moby-Dick*), mais aux tropismes hésitants et timides de l'éveil de la perception. *Redburn* dit l'histoire du difficile, lent et incomplet développement d'un regard, et représente ce développement comme un voyage. Et c'est un voyage presque immobile.

On saisira mieux ce qui sépare *Redburn* de *Mardi*, de *La Vareuse blanche* et de *Moby-Dick*, en comparant quatre scènes, morphologiquement apparentées, des quatre fictions : un marin se trouve perché au sommet d'un mât de navire et regarde. Nous disposerons ces variations non pas selon la chronologie des romans (qui serait ici un désordre), mais dans un ordre de complexité croissante, qui les faits apparaît comme quatre moments — on serait tenté de dire quatre âges — de la conscience mise à l'épreuve de la solitude devant le monde nu (et donc éminemment visible) de l'expérience.

Redburn ou la nuit de Narcisse

Redburn, à qui il est ordonné d'aller déferler le grand cacatois, se retrouve ironiquement perché sur la vergue en pleine nuit :

Pendant quelques instants, je restai frappé de terreur et muet. Je ne pouvais pas voir au loin sur l'océan, à cause de l'obscurité de la nuit ; et du haut de ma perche vertigineuse, la mer avait l'air d'un immense abîme ténébreux cerné de tous côtés par le surplomb d'énormes colonnes de ténèbres. Je me sentais seul, chevauchant les nuées de minuit, m'attendant à chaque seconde à tomber, tomber, tomber ! ... comme dans un cauchemar.

Je ne pouvais qu'à peine apercevoir le vaisseau au-dessous de moi : une longue et étroite planche sur l'eau qui semblait n'avoir rien de commun avec la vergue sur laquelle j'étais perché. Une mouette, ou quelque autre oiseau de mer, volait en cercles au-dessus de ma tête autour de la pomme du mât, à quelques mètres de moi. J'étais tout effrayé de l'entendre, tant il ressemblait à un esprit dans ces altitudes vertigineuses et solitaires ! (XVI, 104)

Terreur de la chute, sensation d'un hiatus entre le bas et le haut, effroi provoqué par le vol spectral d'un oiseau : la description est hantée, encombrée d'objets juxtaposés dans l'espace d'une appréhension (aux deux sens du terme) limitée par les ténèbres. Tel est, en quelque sorte, le degré zéro de la perception.

Mardi ou les révolutions immobiles du rêve et de la fuite

La scène correspondante de *Mardi* a été citée et commentée plus haut. On rappellera donc seulement que le marin, monté au crépuscule à la pomme de mât, découvre l'illimité de l'océan (I, 15) et, à l'ouest, un paysage de dômes et d'arches, de perspectives sans fin. Le regard se perd dans la contemplation d'un vol d'oiseaux.

La conscience envoûtée (*as in a trance*), s'ébauche un rêve de musique polynésienne. Et le sujet, entièrement soumis à la force de son désir (de son vertige), sent son identité se dissoudre dans le bonheur de l'extase.

La Vareuse blanche ou la libération du regard

Au chapitre XIX de *La Vareuse blanche*, le marin, emmitouflé dans sa vareuse blanche, monte dans la mâture. Le texte évoque là encore un ravissement extatique (*I lay entranced*) lié à une rêverie, mais qui se résout dans une léthargie et un assoupissement. C'est là qu'est faite pour la première fois l'expérience dangereuse de la *perte* de conscience (XIX, 103). Et l'inconscient reprend brutalement ses esprits (*ibid.*). Il connaîtra, au sommet du mât, à la fois le sentiment de l'insignifiance du moi par temps de tempête :

Vous faites corps avec [*become identified with*] la tempête ; votre petitesse insignifiante se trouve perdue dans le déchaînement de l'univers furieux qui vous entoure. (VB, XXVI, 140)

et son exaltation dans l'euphorie de la découverte du rivage :

Avec quel ravissement je me penchai au-dessus de cette vergue de grand cacatois. Tout en haut, en équilibre, dominant cette baie magnifique, qui était un monde nouveau à mes yeux éblouis, j'avais l'impression d'être en tête d'un vol de séraphins partis d'une lointaine étoile de la Voie lactée pour visiter notre terre. (VB, L, 266)

Variété de l'expérience, vacillation au bord de la chute : White-Jacket est libéré des limitations optiques de Redburn et de la fascination qui rive le narrateur de *Mardi* à ses images.

Moby-Dick ou la réalité vagabonde

La fin du chapitre 35 de *Moby-Dick* (« La tête de mât ») réexpose le glissement de la perception à la vision, provoqué par la dissolution du moi dans les oscillations berceuses de l'océan :

bercé, comme par les fumées de l'opium, jusqu'à l'indifférence, jusqu'au vide d'une rêverie inconsciente
les rythmes mêlés des vagues et des pensées
il perd son identité
dans cet état d'enchantement, ton esprit reflue jusqu'à son origine, se disperse dans le temps et l'espace

Mais cette fois la perspective n'est plus seulement ouverture à l'enchantement de la rêverie qui oriente la quête, comme dans *Mardi*, ou à la variété des circonstances, comme dans *La Vareuse blanche*. Ici l'écriture dispose dans le discours un double du personnage, une véritable *doublure* d'Ismaël — un jeune platonicien méditatif — à qui est confié le rôle d'éprouver la dimension métaphysique de la situation :

(...) cet adolescent distrait (...) prend l'océan mystique à ses pieds pour l'image visible de l'âme bleue, profonde et insondable qui habite l'humanité et la nature (...).

Lancé à la poursuite somnambulique de l'insaisissable, le rêveur oublie la dangereuse réalité de sa station aérienne :

Mais tandis que ce sommeil, ce songe est sur toi, remue si peu que ce soit ton pied ou ta main, relâche un instant ta prise — et le sentiment de ton identité te revient dans l'épouvante. Tu planes au-dessus de tourbillons cartésiens. Et peut-être qu'à midi, alors que le temps est le plus beau, avec un cri étouffé tu tomberas à travers cet air transparent dans la mer d'été, pour ne jamais plus remonter à la surface. (M D, chap. 35)

On est loin de *Redburn*, où la conscience se contemplant empêtrée dans ses frayeurs. L'écriture de *Moby-Dick*, qui déploie l'idée de la Quête dans un espace réticulaire, peut mettre simultanément en scène le rêve de perméabilité du réel au désir qui s'exprime dans *Mardi*, et ses effets meurtriers. Le Monde, dans *Moby-Dick*, est éminemment malléable, et farouchement indocile.

5. Sam Patch : le Yankee rapiécé

Presque mort, et très démuni

Redburn exclu, indésirable — et peut-être un peu plus que cela.

Une nuit, les marins entendent un hurlement monter de l'entrepont. Une ombre surgit, qui se jette par-dessus bord (X, 69-70). L'homme était un matelot arrivé ivre sur le *Highlander*. Et Redburn s'aperçoit avec terreur qu'il va devoir occuper la place du mort :

(...) Quelle ne fut pas ma terreur en découvrant que le suicidé avait justement occupé le cadre que je m'étais réservé, et qu'il n'y en avait pas d'autre où je pusse dormir ! (X, 70)

Mort ? Pour les autres, parmi les autres il l'est presque, en effet. Presque absent, presque inexistant. Et en outre, bien dépourvu :

Je ne saurais dire à quel point je pâtais de maintes manières de mon imprévoyance et de ma légèreté, qui m'avaient fait prendre la mer si démuni de tout ce qui eût pu rendre ma situation sinon confortable, du moins tolérable (...). (XV, 101)

Le peu qu'il possède est voué à la dégradation. Ses vêtements, par exemple. Le pantalon ne cesse de se déchirer (XV, 98) ; les bottes rétrécissent (15,74) ; le chapeau fuit « comme un vieux toit de bardeaux » (*ibid.*) ; et la vareuse diminue comme une peau de chagrin :

Chaque jour, elle se rétrécissait un peu plus, spécialement après une pluie, et devenait si ténue que je crus, à la fin, qu'elle allait s'évanouir tout à fait, ne me laissant plus rien sur le dos que ses coutures, c'est-à-dire son seul squelette (...). (XV, 99-100)

Tous les vêtements doivent être sans cesse rapiécés, rapetassés : le résultat est un calamiteux patchwork :

(...) j'avais tout d'un Sam Patch *, à me traîner sur le pont vêtu de lambeaux et chaussé des ruines de mes bottes de vergue de hunier ! (XV, 101)

Formé de pièces rapportées, tous raccords apparents, l'ensemble de la garde-robe du mousse menace constamment de se déchirer à nouveau : « (...) plus je les raccommodais, plus ils se déchiraient » (XV, 98).

Une mosaïque de morceaux irréguliers, une juxtaposition de petites surfaces composites, un rapetassage permanent : voilà ce qui définit la frileuse odyssee de Redburn : remplacer ce qui craque, recoudre sans cacher la couture, mettre bout à bout, sans trop se soucier de cohérence, l'ancien et le nouveau. L'esthétique importe moins que l'efficacité (d'ailleurs relative) : avoir au moins quelque chose sur la peau, même si ce quelque chose est une loque ignominieuse.

Beautiful — awful

Les découvertes du mousse procèdent, dans leur exposition, de cette technique : les scènes se suivent, contrastées, juxtaposées. On passe d'un spectacle au suivant : que dire d'autre ? Le regard se fixe sur un détail, puis sur un détail voisin, et l'observation successive de ces éléments disparates finit par reléguer au second plan la question du dessin ou du sens de l'ensemble.

Ainsi Redburn ouvre tout grands les yeux (*stare*) devant le premier voilier rencontré dans l'Atlantique :

Et peut-être rien ne me donna-t-il autant l'impression de vivre un roman fabuleux [*wild romance*] que le premier voilier que nous rencontrâmes. C'était par un clair après-midi tout ensoleillé et il arriva, barrant droit sur nous, toutes voiles dehors, comme une magnifique vision.

(...) et que tout eût l'air si paisible et si calme, cela me semblait, à moi, un véritable prodige. (XV, 101-102)

Un peu plus tard, après une tempête, le *Highlander* croise une goélette dématée à demi-submergée : une épave (*a wreck*) dont la vision emplit le garçon d'horreur :

C'était une goélette dématée et à demi-noyée — sinistre spectacle — qui devait dériver ainsi depuis plusieurs semaines (...).

Attachés, et retombant de biais contre le couronnement de la poupe, trois choses sombres, verdâtres, molles, se balançaient lentement avec le roulis (...).

C'était des matelots qui s'étaient eux-mêmes, il y a longtemps, attachés au couronnement pour ne pas se noyer ; mais ils avaient dû mourir d'inanition.

Tout empli de curiosité et d'horreur par cet affreux spectacle, je pensais que, sûrement, le capitaine ferait mettre un canot à la mer pour ensevelir les cadavres

* Figure célèbre du folklore américain, Samuel Patch s'était fait une spécialité des plongeurs de haut vol. Pendant deux ans, il sut faire naître puis entretenir l'admiration des foules en améliorant sans cesse ses records. Comme il fallait faire toujours mieux, il décida un jour de novembre 1829 de se produire aux chutes du Niagara. Là, il sauta dans les eaux glacées de la Genessee depuis une hauteur de 300 mètres. Son corps ne fut retrouvé que plusieurs mois plus tard près du lac Ontario. — Il faudra attendre l'avant-dernier chapitre de *La Vareuse blanche* pour voir un personnage melvillien effectuer un aussi impressionnant (mais involontaire) plongeon. Redburn, lui, a les pieds sur terre et l'esprit trop bien amarré.

et en apprendre un peu plus long sur cette goélette. Mais nous continuâmes notre route sans nous arrêter. (XXII, 133-34)

Le monde océanique dans *Redburn* est perçu comme un patchwork de scènes variées — petits spectacles naïfs, sources d'émotions simples : une juxtaposition d'événements.

6. Bigarrures de l'étrange

Même bariolage du discours dans l'expérience au cours de laquelle le voyageur novice tente d'ajuster la réalité de ce qu'il voit ou de ce qu'il ressent aux modèles ou aux images de référence qui ont alimenté son désir de partir.

Les récits du Père, par exemple, deviennent un objet de doute hésitant au moment où le *Higlander* quitte le détroit de New York :

Mais je me rappelai soudain alors combien de fois mon père avait lui-même traversé l'océan, à ce qu'il nous avait dit ; et douter de cela ne pouvait certes pas me venir à l'esprit. Mon père était à mes yeux un être merveilleux, infiniment plus grand et plus pur que moi-même, qui ne pouvait en aucun cas ni se tromper ni parler contre la vérité. Et cependant, comment pouvais-je me représenter que mon père, lui que j'avais si bien connu, mon propre père avait, lui aussi, passé par ces détroits et fait voile (...) vers l'Angleterre et la France, Liverpool et Marseille ? La chose était trop stupéfiante pour qu'on pût y croire. (VII, 51)

Le Père a et n'a pas menti : vrai et faux. Quant à l'étrange, il est là, bien réel, irrécusable et incroyable. Quand la réalité est confrontée au souvenir de l'image merveilleuse, elle semble devenir fable à son tour. Les charmes du rêve d'autrefois et le désenchantement du présent, le désir de croire et l'évidence du visible se succèdent, se juxtaposent — et le raccord est fragile :

Il me fallut un bout de temps pour admettre que cet homme (...) venait réellement du Groenland. (...)

J'avais déjà eu connaissance de ces sortes de choses dans des livres de voyages, mais c'était seulement des lectures comme celle des *Mille et Une Nuits* que personne ne croit ; car, au fond, en lisant les descriptions de ces merveilleux pays, je ne croyais pas vraiment ce que je lisais. Je trouvais cela très étrange, vraiment trop étrange pour y croire tout à fait, sans pour cela prétendre que les hommes qui avaient écrit ces livres usaient de mensonges. Je ne sais pas très bien expliquer cela, mais ce que je peux dire, c'est que je n'avais jamais cru à la réalité du Groenland avant d'avoir rencontré ce Groenlandais. Et encore, au début, l'entendre parler lui-même du Groenland n'avait fait que me rendre plus sceptique : car qu'est-ce qu'un homme du Groenland pouvait bien avoir à faire ici en ma compagnie ? Pourquoi n'était-il pas chez lui parmi les icebergs ? (VIII, 59-60)

Déjà se fait jour dans ce passage une exigence de vérification directe, qui pourrait mener l'observateur à des conclusions assurées. C'est ce que le monde cosmopolite des marins est un véritable tissu de contradictions :

Chaque homme était pour ainsi dire un volume de « Voyages et Expéditions à travers le monde ». Et ce qui me frappa surtout, c'est que semblablement aux livres de voyages, ils se trouvaient souvent en contradiction les uns avec les autres : ils

pouvaient s'embarquer dans de violentes et interminables disputes pour savoir qui était le patron de *L'Ancre surjalée* de Portsmouth à telle époque, ou bien si le roi de Canton vivait ou non en Perse, ou bien si la barmaid de tel établissement de Hambourg avait les yeux noirs ou bleus (...). (IX, 65)

7. De l'amoindrissement du réel

La première déception, dans la rencontre des doubles réels des figures imaginaires de l'étrange, vient des baleines :

Et tout à coup quelqu'un cria :

— Regardez, là ! Elles soufflent ! Des baleines ! Des baleines ! Baleines tout contre notre bord !

Une baleine ! Imaginez !... Des baleines toutes proches de moi, Wellingborough ! Mon propre frère le croirait-il ?... Je laissai retomber le battant comme si la corde m'avait brûlé les doigts et me ruai contre le plat-bord. Et là, flottant dans l'opacité blafarde, serpentaient quatre ou cinq longues formes noires qui dépassaient à peine de quelques pouces la surface des eaux.

Des baleines, ça ? était-ce possible ? Les monstrueuses baleines dont j'avais tant entendu parler ?... J'aurais cru qu'elles apparaîtraient comme des montagnes sur la mer, des collines et des vallées de chair, d'authentiques léviathans qui font monter les marées, inondant les continents quand ils plongent pour se nourrir !

C'était un amer désappointement, dont je fus long à me remettre. Je perdis tout respect pour les baleines et je commençai à me sentir un peu sceptique à l'égard de l'histoire de Jonas. (...)

Quoi qu'il en soit, depuis ce jour, les baleines ont grandement baissé dans mon estime. Mais n'en va-t-il pas toujours ainsi ? Si vous lisez, dit-on, la description de Saint-Pierre et que vous alliez ensuite visiter cette basilique, il y a dix à parier contre un que vous la trouverez naine à côtés de vos imaginations colossales. (XX, 125-26)

Pauvreté du fils de famille déclassé, insignifiance du mousse dans le regard des autres, apparence loqueteuse du vêtement, candeur de la perception — tout le réel de *Redburn*, découvert depuis les hauteurs idéales du rêve (qui sont aussi les profondeurs enchantées de l'enfance), ne cesse de se dégrader dans la réduction, la diminution, l'amoindrissement, le rapetissement. *Ce n'est que cela ?*

Apparaissent maintenant devant le garçon les côtes irlandaises, puis les montagnes galloises, et enfin le port de Liverpool :

L'Irlande ! L'Irlande en vue ! Une terre étrangère apparaissait véritablement ! Je me précipitai contre la lisse et regardait intensément ; mais je ne pus voir rien d'autre qu'une sorte de tache bleutée au nord-est. C'était cela, l'Irlande ? Mais ça n'avait rien de remarquable, ce n'était pas passionnant du tout. Si c'était à cela que ressemblait un pays étranger, j'aurais aussi bien pu rester chez moi.

(...)

La terre suivante fut le pays de Galles. C'était en plein midi. Une longue chaîne de montagnes pourpres s'étendait comme un amas de nuages à l'est.

Se pouvait-il que ce fût là, vraiment, le pays de Galles ? Le pays de Galles !... et je songai au prince de Galles. (...)

Mais, à tout prendre, l'effet d'ensemble de ces montagnes n'était ni plus ni moins — si mortifié que j'en fusse — que tout à fait semblable à celui des monts Kaatskill sur l'Hudson.

(...)

Je me tenais penché sur la lisse, tâchant d'apercevoir de mes yeux Liverpool et de voir dans quelle mesure cette image de la réalité répondrait à l'idée que je m'en étais faite. (...)

Regardant vers le rivage, j'aperçus les hauts alignements de ternes entrepôts, vraiment très dépourvus de tout élément merveilleux. (...) Ils n'avaient rien d'étrange, rien d'exotique. Ils étaient là, alignés en file, pleins de sang-froid et sûrs d'eux-mêmes, solides et fermes sur leurs bases, assurément, et parfaitement adaptés aux fins pour lesquelles les avaient bâtis leurs constructeurs ; mais c'est tout ; ils n'étaient rien de plus que d'excellents entrepôts et il n'y a vraiment rien d'autre à dire.

Bien sûr, je ne m'imaginai tout de même pas que chaque immeuble de Liverpool serait la tour penchée de Pise ou la cathédrale de Strasbourg, non ! mais je dois avouer, malgré tout, que ces affreux édifices furent pour moi une triste et très amère déception. (XXVII, 157-62)

Devant le regard ismaélien, qui est sans attaches et qui explore sans crainte l'archipel des incertitudes, la réalité est en expansion continuelle, toujours plus merveilleuse et terrifiante, toujours plus claire et insondable. Aux yeux du jeune Redburn, qui découvre le présent à travers le filtre des images de l'enfance (*a world of wonders waiting my eyes*, XLI), le réel ne cesse de s'amoindrir : c'est un dérisoire succédané du rêve. De ce point de vue, on peut dire que l'écriture dans *Moby-Dick* est rigoureusement *réaliste* : elle met en scène une création continue du réel ; alors que celle de *Redburn* est *symboliste* : elle opère par réduction du réel à des emblèmes miniaturisés. Ismaël traverse un monde toujours plus riche que ce qu'il en voit ; Redburn bute sur des objets toujours plus pauvres que ce qu'il escomptait.

Le garçon entre dans une taverne de Liverpool. Il se dit qu'il est enfin en Angleterre :

Et c'est ça, l'Angleterre ?

Mais où sont les vieilles abbayes et les cathédrales d'York, les lord-maires et les couronnements, et mes mâts de cognac, et les chasses au renard, et les courses de Derby, les ducs et les duchesses, et les comtes d'Orsay de toutes mes lectures, que j'associais depuis si longtemps avec ce pays d'Angleterre ? Rien, pas le moindre semblant de tout cela ! (XXVIII, 169)

Il y est bien, pourtant, dans ce glorieux pays : « Je reçus, pour la première fois de ma vie, quelques fines particules de ce fameux sol britannique dans les yeux et dans mes pousmons. » (XXVIII, 166) Cette poussière (*dusty particles*), ne serait-ce pas elle qui l'empêche de voir ? La *poussière de l'ancien*... Mais c'est, précisément, ce qu'il recherche : les symboles de l'ancienneté et de la noblesse, les emblèmes d'un passé prestigieux, les monuments patinés par les siècles, les vestiges moussus : le romantisme des antiquités. L'Américain veut nourrir son « âme de Yankee » (XXXI, 196) d'images de la vieille Europe, l'affamé se repaître de la vision des pompes de la royauté, le déclassé se rassasier du spectacle de la grandeur :

Hélas, Wellingborough ! Je crains fort, me disais-je, que tu n'aies que bien peu de chances de voir ce qu'il y a à voir. Tu n'es qu'un pauvre mousse ; et la reine ne va pas t'envoyer une députation de seigneuries pour t'inviter au palais St-James ! (XXVIII, 169)

Au lieu du festin escompté, il ne trouvera à Liverpool que les miettes de son rêve :

Hélas, et mille fois hélas ! Serais-je donc venu en vain visiter la vieille Angleterre ? Dans la patrie de saint Thomas Becket et de Jean sans Terre, ne verrai-je pas le moindre semblant de prieuré ou de vieux castel ? N'y-a-t-il rien d'autre, dans tout le royaume d'Angleterre, que ces alignements sordides de vieilles boutiques et d'entrepôts ? Liverpool, n'est-ce rien d'autre qu'un four à briques ? Pas une seule maison qui ait seulement l'air aussi ancien que la demeure de mon grand-père maternel. (...) C'est un leurre, une duperie, une imposture, une mystification ! Cette Angleterre si vantée n'est pas plus ancienne que l'État de New York : car si elle l'est, montrez-m'en les preuves, sortez les documents ! Où est la tour de Jules César ? Où est le grand mur romain ! Faites-moi voir Stonehenge ! (XXXI, 202-203)

Dans un premier temps, il envisage de devoir se résigner à demeurer à la périphérie des choses : il n'est que marin :

Je commençai alors à me rendre compte que mon programme — voir le monde en étant marin — était, somme toute, assez compromis ; car les marins font seulement le tour du monde, mais n'y entrent jamais ; et tous leurs souvenirs de voyage ne sont qu'une collection confuse de cabarets formant une chaîne autour du globe, comme l'équateur. Ils ne touchent que le périmètre du cercle, rôdent autour des angles de la terre ferme, et n'atterrissent jamais que sur des quais et des pointes de jetées. (XXVIII, 169-70)

Puis il rabat piteusement de ses prétentions à jouer au voyageur. Il est même moins que marin : simple mousse :

Tu n'es rien qu'un pauvre mousse et tu ne saurais prétendre faire du grand tourisme et visiter les lieux anciens vêtu de cette ridicule veste de chasse. Non, non, tu ne le peux absolument pas, mon garçon !

Exact, exact — voilà la vérité. Je ne suis pas le voyageur qu'avait été mon père. Je suis seulement un vulgaire bourlingueur de l'Atlantique. (XXXI, 203)

Enfin, s'étant persuadé que l'ancien ressemble à s'y méprendre au nouveau, l'étrange au familier, l'inconnu au connu, il conclut à la vanité des voyages :

(...) il me fallait subir une continuelle mortification ; un fait humiliant pour moi, et totalement inattendu, devait être admis : Liverpool, en exceptant la pauvreté et la mendicité ancrées autour des docks, ressemblait à s'y méprendre à New York.

(...) Si je parcourus Lord Street et jetai un coup d'œil aux vitrines des bijoutiers, j'affirme pourtant que j'aurais pu me croire visitant Broadway, descendant la rue le long d'un pâté de maisons. Je me pris à penser que tous ces racontars à propos de voyages n'étaient qu'une blague et que celui qui vit dans une coquille de noix, vit dans un univers en réduction et n'a pas grand-chose d'autre à voir au-delà. (XLI, 254-55)

8. Patchwork de l'expérience (1) : la dissemblance des lieux

A Liverpool et dans les environs, durant six semaines, le regard vagabond (*I loved to go a roving with my eye*, LXI) découvre un paysage disparate : déception, émerveillement, honte, stupeur, colère. Loin de rester confiné dans une coquille de noix pour y déchiffrer les mystères de l'univers, le jeune Américain solitaire élargit chaque fois un peu plus le cercle de ses randonnées. Il explore d'abord le monde clos des docks, puis les ruelles environnantes ; les quartiers bourgeois (en s'aidant du guide paternel) ; la campagne anglaise, ses charmes et ses pièges. Enfin, il passe une nuit à Londres.

L'archipel au cœur du dédale de pierre

Les bassins et les quais du port de Liverpool (chapitres XXXII à XXXV) constituent un univers de ciment et de granit : *long China walls of masonry — granite-rimmed — inclosed — lofty walls* (chap. XXXII). Enchevêtrement de murailles et de bâtiments dont le caractère massif rappelle les pyramides :

L'étendue et la solidité de ces installations étaient à la mesure de ce que j'avais lu sur les pyramides d'Égypte. (XXXII, 204)

Ce qui est proprement stupéfiant (*amazing*), à propos de ce « port fabuleux », c'est de découvrir au cœur de l'imposant labyrinthe de pierre, l'immense flotte des vaisseaux amarrés :

(...) des centaines de grands vaisseaux flottant haut dans cette enceinte de maçonnerie. (XXXII, 207)

Avec la description du spectacle enchanteur des navires à l'ancre (l'invitation au voyage), on se croirait revenu au tout début du roman. Le jeune garçon, au chapitre I, rêvait auprès de son père sur le môle :

Un souvenir, en particulier, me restait : j'étais sur le môle avec mon père, quand un gros voilier leva l'ancre et doubla la pointe de la jetée. (...) Et je me souviens encore comme je songeais à leur traversée sur le grand océan, me disant que ce bateau-ci, avec ces marins qui passaient si près de moi maintenant, serait réellement dans quelque temps en Europe. (I, 15)

A présent, il est lui aussi vraiment en Europe, et seul :

Qui sait combien d'heures j'aurai passées à contempler ce trafic maritime dans Prince's Dock, cherchant à deviner, pour chaque bateau, ses croisières passées et l'avenir que lui réservait le destin ? Certains venaient juste de faire leur entrée, arrivant usés, blessés et mutilés des ports les plus lointains ; d'autres étaient impeccables jusqu'au dernier détail, pimpants, éblouissants, prêts à prendre la mer. (XXXIII, 209)

C'est, ici et là, la même rêverie ravie (*wonder and delight, pleased and tickled*). Avec, cependant, une différence : l'étrangeté qu'il redécouvre dans le port de Liverpool le comble :

Chaque jour, quelque nouveau navire étranger venait mouiller dans Prince's Dock, et à peine m'étais-je rassasié du spectacle d'un bateau bizarre arrivant de Surabaya ou du Levant, qu'un autre, plus bizarre encore, absorbait mes regards. (XXXV, 220)

Au contact du monde terriqué de l'expérience, le lexique même de l'étrangeté a changé : l'objet surprenant n'est plus simplement curieux (*strange, foreign* ou *distant*) mais « *outlandish* » — terme absent du premier chapitre —, c'est-à-dire séparé de la familiarité de la terre, ou lié à la terre par un rapport d'éloignement réciproque. Cette étrangeté-là se définit comme une relation, comme la conscience d'une distance qui n'abolit aucun des deux termes entre lesquels elle s'inscrit. S'il y a progrès dans l'apprentissage, c'est peut-être parce qu'un glissement s'est effectué, depuis le chapitre I, dans le choix des critères de références : à Liverpool, la rêverie sur les images du livre de voyage est avantageusement remplacée par l'aventure dans la réalité du présent :

Voulez-vous découvrir un vrai roman ou entr'apercevoir le bizarre, l'étrange et le merveilleux ? Rejetez alors vos livres de voyages et faites un petit tour le long des quais d'un grand port de commerce. (XXXIV, 218)

Et si s'exprime un moment la tentation de *réduire* le monde de l'expérience à une coquille de noix (XLI, 254-55), Redburn découvre aussi autre chose que cette conclusion résignée : le geste inverse, fondateur, par lequel l'objet est transmué en événement, l'événement exhaussé au rang de phénomène processionnel. C'est un important moment dans l'histoire de la conscience vagabonde, que celui où le réel apparaît comme le lieu et le milieu où et d'où le Monde peut être saisi dans son expansivité. Se libère alors de sa prison de pierre l'ample vision des nefs en archipel :

Enfermé dans sa ceinture de ciment, chaque dock de Liverpool est comme une ville fortifiée pleine de vie et d'activité, ou plutôt c'est un petit archipel, un épitomé du monde où toutes les nations de la chrétienté et même celles de l'univers païen sont représentées. Car chaque navire est en lui-même une île, une colonie flottante de la tribu à laquelle il appartient. (XXXIII, 208)

A cette équation navire-île-Monde — chaîne de métaphores emboîtées, solidaires, qui constitue la formule fondamentale des récits maritimes melvilliens, de *Mardi* à *Billy Budd* —, Israël ajoutera l'élément humain : *l'isolato* :

Sur le *Pequod*, presque tous les hommes étaient des insulaires, mais aussi des solitaires, dirais-je, refusant de rien connaître du continent du genre humain, chaque solitaire vivant sur son continent à lui. Mais à présent, réunis à bord en une fédération, quelle assemblée ils formaient ! Une délégation digne de celle d'Anacharsis Clootz, venue de toutes les îles de la mer et des quatre coins du monde (...). * (MD, chap. 27)

* Et sur le *Fidèle* de *L'Homme à la confiance*, pareil à une citadelle blanchie à la chaux sur une île flottante : « (...) Un parlement bigarré, un congrès digne de celui d'Anacharsis Cloots, rassemblant toutes les variétés de cette espèce multiforme et pérégrinante : l'Homme [*multiform pilgrim species*]. (...) Ici régnait l'esprit d'audace et d'universel mélange de l'Ouest, dont le symbole est le Mississippi lui-même qui, réunissant les courants venus des régions les plus éloignées et les plus contraires, les roule pêle-mêle en un seul flot cosmopolite et confiant. » (HC, chap. 2)

Les cercles de l'enfer

Dans les ruelles qui avoisinent le port fabuleux, la découverte des cercles de l'enfer social est une véritable descente, jusqu'au fond du cône, dans l'envers du rêve du jeune Américain. Il rencontre là non pas les fastes de la grandeur, mais la misère ; non pas l'antiquité des pierres, mais la réalité humaine — l'improbable même : racaille de charlatans et de revendeurs qui s'accrochent à ses basques (chapitre XL) ; textes mensongers des affiches des services de recrutement pour l'armée et la marine (*ibid.*) ; sentines du vice et du crime (XXXIX) ; foules de miséreux en guenilles (XLI) ; colonnes de mendiants (XXXVIII ; XLI) ; charognards haillonneux à la recherche des corps des noyés (XXXVI) ou qui farfouillent dans les tas d'ordures ; enfin, en contrebas d'une venelle, dans un trou sombre et d'une puanteur innommable, le spectacle silencieux et immobile d'une mère et de ses trois enfants à l'agonie (chapitre XXXVII).

Perception de la différence : si l'on excepte la pauvreté et la mendicité, Liverpool ressemble beaucoup à New York.

Les mauvaises lectures

Redburn explore la ville muni d'un emblème du passé infailible : il tient à la main le vieux guide (*guide-book*) en maroquin vert (XXXI) qui a appartenu à son père et sur lequel celui-ci a laissé le tracé de ses déambulations : « Ces lignes pointillées marquent ses différentes excursions dans la ville, et en les suivant je parcours les rues et les ruelles. » (XXX, 184) Il est persuadé que, grâce à ce vade-mecum dont la fidélité a été jadis mise à l'épreuve (XXX, 192), la ville va s'ouvrir devant lui, dans l'évidence de sa topographie. Mais le pèlerinage filial aux lieux que la présence du père a consacrés (XXXI, 195) se révèle décevant :

Jamais il n'était entré dans l'enfantine intelligence qui était la mienne alors, qu'un guide, vieux de cinquante ans, même s'il avait rendu de très grands services de son temps, ne pourrait plus, aujourd'hui, que se révéler un fort misérable cicérone. Je n'imaginai guère que le Liverpool de mon père n'aurait plus aucun rapport avec celui vers lequel me menait ma navigation, moi, son fils, Wellingborough. Non ! Ces considérations ne m'avaient pas effleuré. Et, dans mon idée, le petit livre de maroquin vert était si indissolublement lié à Liverpool que l'éventualité, même lointaine, d'une différence [*discrepancy*] entre les choses décrites et la ville actuelle, m'était impensable. (XXXI, 192)

Là où le guide mentionnait un château, se trouve une taverne (XXXI, 193) ; à l'endroit où se dressait l'hôtel (« Riddough's Hotel ») dans lequel son père était descendu, il n'y a plus rien (XXXI, 198-99) ; quant à la vénérable abbaye de Birkenhead, elle demeure introuvable (XXXI, 202). Au moins, cet effacement des repères anciens provoque une réflexion qui débouche sur la formulation d'une loi : c'est que si la réalité est soumise au travail incessant du changement, il n'y a de lois... que provisoires :

Que ceci, maintenant, oh ! Wellingborough, te serve de leçon ; et ne l'oublie jamais. Ce monde, mon garçon, est un monde en mouvement [*moving*] ; ses Rid-dough's Hotel sont perpétuellement jetés bas ; jamais il ne se maintient, et ses sables sont à jamais mouvants [*shifting*]. (...) Les guides, Wellingborough, sont les choses les moins dignes de confiance de toute la littérature ; et presque toute la littérature, en un certain sens, est composée de guides. Les anciens nous content les chemins de nos pères (...). Combien rares sont les lieux où peuvent nous mener les guides anciens ! Chaque âge compose les siens, et les guides périmés s'en vont au pilon. (XXXI, 199-200)

Condamné à chercher et à trouver par lui-même ses propres repères, le pauvre mousse esseulé erre donc, étranger dans un dédale redevenu étrange (*a stranger in a strange town*). Mais son statut n'a guère changé depuis qu'il a quitté le pont du *Highlander* : dans son accoutrement grotesque (la chemise rouge, la veste de chasse, le pantalon rapiécé, le chapeau de toile goudronnée, XXXI, 193-94), il est la cible de regards stupéfaits et vaguement soupçonneux :

Et je fondis presque en larmes, alors, à voir mon piètre accoutrement et les regards que les gens me lançaient : l'étonnement marqué des hommes, en apercevant un si grotesque jeune étranger, et le détour visible que faisaient les vieilles dames en chapeaux de loutre et manchons, pour m'éviter. (XXXI, 195)

Toujours aussi invinciblement attiré par le texte écrit et imprimé, il s'approche de l'entrée d'un cabinet de lecture (XXXI, 198). Mais il est aussitôt refoulé :

(...) mais un simple regard sur ma vareuse souillée eut tôt fait d'inciter un personnage solennel à se lever pour venir me refermer la porte au nez. (XXXI, 198)

Une autre fois, il aperçoit de vieux messieurs confortablement installés dans la salle de lecture d'un édifice public (XLII). Il est alors saisi d'une irrépressible envie de parcourir les nouvelles du jour :

Mais je n'étais pas encore fort avant dans la haute et vaste salle, tout emplie d'agréments pour les yeux, qu'un vieux gentleman grincheux leva le regard au-dessus de son *London Times* (...) ; et ses yeux manifestaient la même surprise que s'il avait vu un chien crotté et inconnu, échappé du ruisseau, surgir dans ces délicieux salons. Il agita si furieusement dans ma direction sa canne à tête d'argent que ses bécicles lui tombèrent du nez. (XLII, 261)

A cet instant paraît un personnage indigné qui attrape le garçon par les épaules et, d'un coup de pied bien placé, l'envoie sur le trottoir :

Je bondis dans sa direction, mais en vain. La porte avait été refermée derrière moi. (*ibid.*)

Liverpool : dans le monde terraqué des docks, Redburn découvre la réalité de l'aventure en archipel — mais doit rester au bord du quai ; la faillite du livre du Père le rejette dans un présent sans repères ; l'intolérable infection du vice (« Les ruelles pestilentielles (...) pourries de vices et de crimes », XXXIX, 240) et le grouillement de la faim (« des foules d'hommes, de femmes et d'enfants pouilleux (...) ». La misère,

la misère, la misère, en cohortes presque infinies », XLI, 253) le font fuir vers les quartiers bourgeois ; là, les passants l'évitent et les portes se ferment à son nez. L'Ailleurs rêvé est un mur : un visage de marbre froid (*the cold face of the marble-hearted world*, XXX). Reste, après tant de déceptions et de frustrations, et en attendant les merveilles londoniennes (*a world of wonders*, XLI), la digression, l'échappée — l'évasion vers la verdure pastorale : « les magnifiques prairies et les vertes haies de l'Angleterre » (XLIII, 261). Mais cette régression vers la campagne maternelle ne sera pas sans comporter quelques expériences malheureuses, autrement dit quelques progrès de la connaissance.

Pastorale d'été

C'était un magnifique jour de juillet ; l'air était doux du souffle des bourgeons et des fleurs et la splendeur de toute cette verdure [*a green splendor*] me plongeait dans le ravissement.

(...) Une douce brume baignait tout le paysage, légèrement teintée, eût-on dit, du vert des champs. (XLIII, 262)

Cherchant une prairie ombragée pour se reposer un moment, Redburn est empêché de pénétrer dans un pré par un écriteau cloué à un arbre qui signale la présence de pièges (*man-traps*) pour les promeneurs téméraires (XLIII, 262). Plus loin, parvenu devant un vert gazon qu'ombrage un vieil arbre, il se laisse tomber dans l'herbe verte. Un paysan ne tarde pas à apparaître, armé d'un gourdin et accompagné d'un chien à l'air assassin, qui fait déguerpir le jeune voyou. Redburn, refoulé une fois de plus hors des lieux de son désir, doit se résigner à longer le bord des prés verts, l'Éden interdit (XLIII, 263 et 266).

Pourtant, au bout du chemin où il n'a jusqu'à présent rencontré que la glaciale charité du monde (*the cold charities of the world*), l'exclu découvre enfin les charmes de l'hospitalité.

● *Le rouge, le vert et le blanc*

C'est une petite maison de campagne, un cottage. Le jardin est fleuri ; dans l'encadrement d'une fenêtre, six joues rouges, pareilles à des roses-mousses ; les parents sont là, ainsi que trois jeunes filles — « trois ensorceleuses, trois péris, trois houris » (XLIII, 267). La communauté familiale est au complet, et accueillante. Le regard du jeune Américain est proprement enchanté : *sweet, cheerful, delightful*. L'une des trois péris — à la fois ange candide et bouton de rose — apporte au vagabond un bol de lait mousseux. Cette fois, il n'est pas resté devant la barrière. Il désire entrer (*step in*) et le vieil homme l'y invite. Pour tenter de faire oublier l'aspect déplorable de son accoutrement, il parle, parle de l'Amérique, dans un anglais qu'il s'efforce de rendre aussi pur et lisse que la langue d'Addison (XLVIII, 267-68). Et on lui propose de prendre le thé.

Redburn aura du mal à quitter ce rêve enchanteur. D'autant qu'il songe que la jeune fille aux mains blanches est peut-être tombée amoureuse de lui, et qu'il pourrait ramener chez lui, en Amérique, une dame anglaise. Voilà qui ferait ouvrir tout

grands (*stare*) les yeux de ses amis. Mais il doit reprendre sa route solitaire vers les docks. Revenu à bord, il s'endort vite — « rêvant de joues colorées [*red*] et de roses » (XLIII, 269).

Le chromatisme mis en œuvre dans cette pastorale — qui est à la fois un prolongement et un complément du tableau de l'enfance heureuse brossé au chapitre VII, quand le mousse aperçoit le fort en ruines sur les hauteurs du rivage américain et se remémore une visite qu'il y avait faite quelques années plus tôt — peut-être considéré comme caractéristique des représentations du paradis perdu dans les fictions melvilliennes. On citera seulement ici les premiers chapitres de *Pierre*, à titre de confirmation, où se retrouvent non seulement les principaux éléments chromatiques de la pastorale de *Redburn*, mais même certains éléments de mise en scène (le cadrage à la fenêtre par exemple).

La couleur qui domine dans le paysage de l'adolescence candide, heureuse et amoureuse, au début de *Pierre*, c'est le vert enchanté de l'été : « (...) l'hypnose du monde vert et doré » (P, I, i, 9). Et il s'accompagne très vite du blanc et du rouge :

L'hypnose verdoyante [*verdant trance*] s'étendait au loin ; traversée seulement de vaches tachetées qui s'en allaient rêveusement vers leurs pâturages, suivies, non point menées, par des gamins aux joues vermeilles et aux pieds blancs. (*ibid.*)

Au tout premier chapitre du roman, une description emblématique de l'Idylle place Pierre sur le chemin qui conduit à la maisonnette de l'Aimée (*a cottage*. La porte en est d'ailleurs blanche). Sur le rebord d'une fenêtre de la maison — fenêtre qui servira de cadre, quelques instants plus tard, à l'apparition de Lucy —, se laissent voir un oreiller « neigeux et satiné » et une fleur cramoisie. Pierre, à son petit-déjeuner, boit du lait en abondance. Et le long épisode de la promenade avec Lucy, créature angélique (II, ii, 36), se déroule comme la satisfaction heureuse d'un désir de vert (*longings for the verdure*). Dans la perfection du monde estival, la terre dispense, à perte de vue, un vert éclatant (*the greenest bounty of this earth*) : c'est le vert de la joie, le vert de l'amour (II, iv et v).

L'Amoureux de *Mardi*, au cœur secret de ses réminiscences imaginaires, se reconstruisait déjà une enfance où, dans la verdure des lianes, Yillah sommeillait « avec un visage devenu de rose et de lys » (M, XLV, 137). Pierre, lui, au balcon de Lucy, cueille la fleur cramoisie de la passion. Et *Redburn*, de retour sur le *Highlander*, s'endort en rêvant de roses et de joues rouges.

9. Patchwork de l'expérience (2) : le parfum des roses et les miasmes de la peste

Préparatifs : mascarade

Sur les quais de Liverpool, *Redburn* rencontre Harry Bolton. Celui-ci, qui se trouve à ce moment en possession d'un peu d'argent, propose au garçon une escapade à Londres. Les deux amis s'habillent. *Redburn* emprunte quelques vêtements à Harry, qui, de son côté, se « métamorphose » au moyen de favoris et d'une mous-

tache postiches (XLV, 282). Dans le riche club londonien où il a entraîné le jeune Américain, Harry le présentera comme « le jeune Lord Stormont » (XLVI, 291).

Vertige et mystère

A peine parti de Liverpool, Redburn est déjà dans un état voisin de l'ivresse : *half delirious with excitement* (XLV). Le voyage à Londres est une course folle ; la traversée de la capitale en cab, un vertigineux tourbillon : Redburn est emporté dans l'irréalité :

(...) je me disais que New York n'était qu'un hameau et Liverpool une cave à charbon, et moi-même quelqu'un d'autre : car tout me paraissait irréel. La tête me tournait comme une toupie ; mes yeux me faisaient mal, à force de vouloir regarder partout. (XLVI, 283)

Dans toute cette séquence londonienne, Redburn fait l'expérience grisante et douloureuse du tournoisement du réel : sont affectées la sensation de soi (vertige), la perception (visions) et l'expression orale (délire) *. Et si le jeune Américain ne se sent plus tout à fait lui-même, Harry le mystérieux (« (...) tout ce qu'il disait baignait dans un mystère qui ne me plaisait guère », XLV, 281), Harry l'inexplicable (*unaccountable*) paraît, de même, avoir changé d'identité — ou peut-être de masque ?

Depuis l'heure où il était venu me chercher à bord, son attitude avait paru changer sans cesse ; et depuis l'instant où nous avions sauté dans le cab, il semblait presque être devenu quelqu'un d'autre. (XLVI, 292)

Tout l'épisode apparaîtra rétrospectivement à Redburn (le futur antérieur, toujours) comme un événement à la fois impossible et bouleversant :

(...) c'est à peine si je pouvais croire aux événements des dernières trente-six heures.

Le départ avait été si imprévu, pour commencer ; le voyage si rapide ; si inexplicable la conduite de Harry ; si brusque notre retour — tout cela me stupéfiait. Que je fusse même allé à Londres me semblait impossible ; et que j'y fusse allé et que j'en fusse revenu sans en savoir plus, il y avait de quoi rendre fou quelqu'un qui avait tant rêvé de visiter cette métropole de merveilles [*metropolis of marvels*]. (XLVII, 296)

Splendeurs

Dans le « Palais d'Aladin », le salon du rez-de-chaussée et celui du premier étage (où Redburn passera la nuit) sont d'une opulence impressionnante (XLVI). Les splendeurs du luxe (*magnificent, resplendent, brilliant, splendor, splendid, aristocratic, gorgeous, princely, magnificence*) s'affichent inconsiderément dans la structure de l'organisation des plaisirs (« gentlemen » et serveurs obséquieux), les instruments du rite (carafons, coupes de cristal, journaux et cigares, XLVI, 285) et dans la

* Chapitre XLVI, pp. 286, 287, 289, 292, 293. Lexique du texte anglais : *dizzy, delirium, visions, transported, reveries, enchanted, excitement*.

décoration du lieu : richesse des matériaux (marbres, acajou, bois de rose, damas, soie, velours), du mobilier (tables de style mauresque, candélabres gigantesques, tapis turcs et persans, canapés, ottomanes, chandeliers), des couleurs (éclats mêlés de blanc, rouge, vert, or, bleu, argent) et de l'ornementation (les peintures sont des fresques bigarrées, la lumière est argentée, les portes s'ouvrent comme par magie). Le luxe s'impose d'abord au regard comme une multiplication des signes de la redondance.

Trompe-l'œil

Pourtant, à un moment, la réalité de cet excès ne peut plus s'exhiber que fictivement : les peintures qui couvrent les murs et le plafond sont des trompe-l'œil :

Sur les murs, des perspectives interminables de colonnades peintes étaient faites pour tromper la vue ; et des piliers de marbre bigarré du plus pur style Scagliola, allant du porphyre de Sienna aux marbres de Saint-Pons, d'émeraude et d'or veinés d'argent, soutenaient un plafond richement peint à fresque et voûté comme une tonnelle où se serraient d'innombrables imitations de lourdes grappes. (XLVI, 284)

Dans le salon du premier étage, les tapis persans déployaient des fictions florales : « (...) denses et mous sous mes pieds, offrant des imitations de parterres de tulipes, de roses et de jonquilles comme un jardin suspendu de Babylone. » (XLVI, 287)

Le secret des peintures

Aux murs du salon, soutenus par des cordons tressés d'argent et de bleu, des peintures à l'huile exposent des scènes dont la nature ne peut être désignée qu'allusivement, par une référence à d'autres tableaux, qui est elle-même oblique puisque ce qui est représenté sur ces toiles modèles est suggéré par le caractère éminemment privé du lieu où il est possible de les contempler. L'opération métonymique (l'emplacement de l'objet pour l'objet lui-même), comme par un effet de contamination de sa propre fonction (nommer l'innommable), devient à son tour proliférante et l'innommable n'est plus évoqué que par l'innombrable :

C'étaient des tableaux comme ceux que les grands-prêtres, soudoyés par ses dons, avaient fait voir à Alexandre dans le sanctuaire le plus secret du temple blanc de l'oasis de Lybie ; comme ceux que le pontife du Soleil avait essayé de cacher à Cortez quand celui-ci, l'épée à la main, avait violé les lieux saints du temple pyramidal à Cholula ; comme ceux que vous pouvez voir encore, sans doute, dans l'alcôve centrale de la demeure de Pausa découverte dans les fouilles de Pompéi, en cette partie que Varro nomme le *creux de la maison* ; des tableaux semblables à ceux qui se trouvaient, selon Martial et Suétone, dans le cabinet privé de l'empereur Tibère ; semblables à ceux que vous eussiez pu voir dans un retrait voûté, à gauche, dans l'allée secrète de la galerie latérale du temple d'Aphrodite à Corinthe. (XLVI, 288)

Blancheurs

Au rez-de-chaussée, dans une espèce de guérite en acajou, se tient un vieil homme :

Dans ce retranchement se tenait un très élégant vieillard au teint fleuri, la chevelure et les favoris d'un blanc de neige, vêtu d'une jaquette du même blanc immaculé, qui ressemblait à un amandier en fleur. Il avait l'air d'être une sentinelle d'une politesse extrême veillant sur ce qui se passait devant lui. C'était lui, la plupart du temps, qui donnait les ordres aux serveurs ; et c'était lui qui, avec un silencieux salut, recevait les pièces d'argent des hôtes. (XLVI, 285)

Au premier étage, sur une console de marbre, est posé un buste mystérieux dans l'oreille duquel Harry murmure quelques mots. Un instant plus tard, comme en réponse à l'ordre donné, apparaît un serveur :

Dans le trumeau principal, une console de marbre (...) soutenait un buste des plus merveilleux à voir : c'était un vieil homme chauve, doté d'une expression mystérieusement perverse, imposant le silence d'un mince doigt posé sur ses lèvres. Et sa bouche de marbre frémissait, semblait-il, de secrets contenus. (XLVI, 288)

Gardiens vigilants et médiateurs discrets de la scène des plaisirs, la figure et le buste sont l'un et l'autre figés dans la blancheur silencieuse de l'âge « qui sait » (*a knowing mute*). Mais de la candeur de l'amandier en fleur à l'albâtre du sourire pervers, se trahit le progrès d'un trouble dans le regard de l'innocent spectateur.

Ravissement, révolusio

Redburn est d'abord enchanté [*transported*] d'être si loin du sordide navire, si loin de la vie de chien qu'il menait sur le *Highlander* : *my dog's life in the filthy forecastle*. Ravi, et pourtant secrètement mal à l'aise : « opprimé par un contre-courant de lugubres pressentiments » (XLVI, 289). Et un peu plus loin, brutalement, c'est l'inversion : le renversement de la perspective :

Je revins sur mes pas et un terrible sentiment de dégoût [*revulsion*] s'empara de moi. J'aurais donné le monde pour me retrouver sain et sauf à Liverpool, profondément endormi sur mon vieux cadre dans Prince's Dock. (XLVI, 291)

Quand Harry le rejoindra à l'aube dans le salon du premier étage, il lui dira, faisant écho à la notation initiale : « Tu m'as rendu malheureux comme un chien. » (XLVI, 295)

Les ors du vice : introduction à la lecture

Que s'est-il donc passé dans le « Palais d'Aladin » (puisque tel est le nom de l'établissement, XLVI, 289) ?

Au moins ceci : il y a eu mise en œuvre d'une lecture du lieu, passage d'une description d'objets à la saisie interprétative de phénomènes. Tous les éléments du décor, et non seulement les personnages et les tableaux, mais aussi les bruits — le brouhaha d'en bas (*hum*), les éclats de voix (*scattered voices*), les imprécations (*a confused sound of imprecations*), un insistant et mystérieux cliquetis d'ivoire (*a*

hushed ivory rattling) —, ont vu leur condition initiale de choses et d'événements disparates et contingents transformée : ils sont devenus un ensemble cohérent de signes.

L'étrangeté de l'endroit (*strange-looking walls and mysterious pictures*) est en effet le résultat de la conjonction de deux traits antinomiques : le lieu est surdéterminé dans l'apparence qu'il présente et indéterminé dans les « activités » qu'il abrite. Le luxe dissémine les indices de sa réalité et dérobe scandaleusement les manifestations de son origine. On en voit trop et trop peu. Ou encore : les détails de la scène sont précis mais l'ensemble reste flou. La combinaison de ces caractères contradictoires (et le trouble psychologique qu'elle provoque : l'hésitation entre ravissement et révolusion) oblige à une résolution : une décision de faire-signifier — selon les valeurs du discours de la morale chrétienne. Le choix de cette grille de lecture n'a rien de surprenant, si l'on songe que le texte biblique est le modèle auquel Redburn n'a cessé de se référer depuis son départ de New York — pour condamner l'immoralité des marins, par exemple, ou évoquer le caractère « diabolique » de Jackson, ou encore revendiquer l'amélioration de la condition morale de ces grands pécheurs que sont les marins (XXIX, XXXV). Par antithèse, la nature des scènes « indescriptibles » (interdites) représentées sur les tableaux du salon ne peut être suggérée qu'au moyen de citations empruntées à l'antiquité païenne (grecque, latine, aztèque)... Pour le reste, c'est aux images de la sagesse biblique qu'a recours le jeune spectateur américain pour mettre un terme à son trouble :

Je tremblais à chaque bruit de pas, et je n'étais pas loin de penser qu'un assassin me guettait. Tout le lieu me semblait empoisonné, et dans mon esprit se glissa l'étrange pensée que les damas qui m'entouraient étaient chargés des miasmes d'une peste importée d'Orient. Et ce vin jaune pâle que j'avais bu en bas, était-il drogué ? Les fondations de cette maison doivent reposer sur l'abîme infernal [*the pit*]. (XLVI, 291-92)

(...) en dépit de la citadine opulence qui m'environnait, je me sentais pénétré d'un sentiment d'horreur mystérieusement vivace, que je n'avais connu que dans les plus bas et les plus sordides des bouges de Liverpool où se cache l'iniquité des matelots. Tous ces miroirs et ces marbres autour de moi grouillaient, me semblait-il, de lézards rampants ; et je me disais en moi-même que, malgré les ors et les dorures, le serpent du vice n'en est pas moins un serpent. (XLVI, 293)

● *Conquête de la lecture*

La lecture que pratique l'enfant Redburn devant les annonces maritimes, les tableaux, les gravures ou les pages de titre des livres de son père, cette lecture apparaît libre, imaginative, rêveuse, joueuse : c'est un vagabondage dans la chaîne des associations (chapitre I).

Celle du jeune Américain placé devant le mystère de cette nuit londonienne (chapitre XLVI) est contrainte et inquiète : elle se ramène au choix d'un code de déchiffrement. Un choix ? C'est beaucoup dire : en matière de code, il n'a à sa disposition que le système des valeurs et des mythes de la morale protestante. (On citera ici, entre autres exemples, le chapitre XLVIII où Redburn, devant un cadavre

qui brûle — il s'agit là d'un cas de « combustion spontanée » —, évoque d'instinct l'enfer des calvinistes, XLVIII, 307.) Mais l'appareil herméneutique dispense une terminologie suffisamment puissante pour corseter tous les éléments de la scène dans une signification sans appel.

Est-ce à dire que l'on aurait là, symétriquement placés au seuil et à la fin de la première partie de la croisière du personnage, deux versions de l'opération de lecture, celle qui procède par expansion, selon la liberté de la connotation, et celle qui se constitue par réduction et élimination, selon les lois de la dénotation ? Pas tout à fait. Car s'il est vrai que, dans le salon du « Palais d'Aladin », Redburn paraît déchiffrer le sens du lieu où il se trouve à partir des propositions dogmatiques d'un manuel de catéchisme, l'enfant du début du roman, lui, n'est pas un rêveur absolu : son désir de Voyage et d'Ailleurs investit des images en grande partie stéréotypées (pierres moussues, désert d'Arabie), d'ailleurs explicitement désignées comme telles : ce sont les clichés naïfs de l'exotisme romantique.

La lecture, donc, même quand elle se rêve libre, vagabonde, chercheuse, est toujours partiellement limitée et orientée par l'historicité même du sujet. Pas d'espoir d'invention sans reconnaissance préalable de l'héritage du sujet (Redburn en fait l'expérience avec le guide paternel). C'est dans la narration d'Ismaël que sera pleinement mise en œuvre cette loi : la lecture ne peut tenter de s'inventer une liberté nouvelle qu'en prenant appui, en toute conscience, sur les lectures antérieures, puis en se glissant par les interstices apparus entre elles, quand on les fait jouer les unes avec les autres, les unes contre les autres.

10. La question de l'apprentissage

Une fois à Liverpool, Redburn indique qu'il rentre de Londres « sans en savoir beaucoup plus » : *little the wiser* (XLVII, 296). Il n'a guère appris. Est-ce donc si peu, pour qui a rêvé de s'enchanter des merveilles de la métropole fabuleuse, que de découvrir, derrière les velours de l'opulence, la pourriture du vice ? Ou bien la remarque de Redburn désigne-t-elle le caractère incertain de cette découverte (*The whole place seemed infected...*) ? Après tout, il est vrai qu'à l'exception de quelques carafons de vin, il n'a rien vu qui puisse valablement justifier l'assertion selon laquelle le club londonien est le repaire du Malin.

• L'apprentissage de la Question

Redburn, donc, n'a rien « appris » — dit-il.

Rien ? Pourtant, le narrateur signale ici et là l'écart et la distance (*then/now*) dans lesquels œuvre la narration. Il précise que, au cours de la croisière, le mousse a fait des progrès dans la connaissance des lois de la vie à bord d'un navire marchand. Il évoque les déceptions du garçon (les baleines ne sont pas les monstres qu'il croyait, chap. XX) et ses surprises (il n'y a pas de Noirs à Liverpool, chap. XLI ; ou bien, lorsqu'il aperçoit un marin noir, il remarque qu'il est mieux traité qu'il ne le serait en Amérique, *ibid.*). Le guide paternel a failli à sa mission ? Redburn en conclut

que le monde a changé, et change constamment. Mais n'y a-t-il que cela ? Si l'on peut parler de formation, d'épreuves, de découverte, quel est pour le personnage le sens de la mystérieuse visite nocturne à Londres ?

Il y a, au cœur de ce roman, quelque chose qui ressemble à une énigme. Car, d'un côté, la situation de Redburn est bien celle d'un héros de récit d'apprentissage : on le voit, dans une narration qui est une remémoration à la première personne, novice, naïf, ignorant, malléable, confronté, au cours d'un voyage qui est pour lui le premier, à un monde de relations, de valeurs et d'événements radicalement différent de celui qu'il quitte. De cette confrontation, le lecteur attend que surgissent, lisibles, les signes d'un progrès (comment, par quelles étapes, la conscience se forme-t-elle ?). Mais c'est en vain. Les scènes dans lesquelles l'innocent paraît être soumis à des opérations heuristiques ont quelque chose de statique, d'inconclusif, comme si l'aimantation du sens (l'explicitation de la leçon tirée ou à tirer) ne se faisait pas. C'est qu'il n'y a pas ici de pôle attractif. Le double adulte du héros est proprement insaisissable. A la différence de ce qui se passe, par exemple, dans *Great Expectations* (roman formellement comparable à *Redburn*), où le dessin de la maturation apparaît presque à chaque page en filigrane, aucun devenir-autre n'est vraiment sensible ici. Entre l'objet de la narration (l'enfant) et son auteur (l'adulte qu'on peut supposer être, au moins en partie, le produit de l'expérience narrée), il y a comme le lien d'une présence à une absence.

On mesurera mieux l'enjeu et les implications de cette question en comparant le schéma de *Redburn* à celui d'une courte nouvelle de 1854, « L'heureux échec ». La parabole est ici presque trop claire.

Le narrateur, un jeune garçon, rencontre son oncle (accompagné de son domestique noir) sur les bords du fleuve Hudson. Le vieil homme va procéder à une expérimentation. Il a en effet inventé un appareil « hydraulique-hydrostatique » pour assécher les marais. Les trois personnages se rendent en bateau jusqu'à une île. L'oncle sort alors de sa caisse l'appareil, qui apparaît comme un nid d'anacondas et de vipères. Il le jette à l'eau, mais rien ne se produit. L'inventeur, pris de rage, donne de grands coups de pieds dans son invention. Puis, sur la suggestion de son neveu, il fait un second essai. Nouvel échec. Le trio doit repartir. Dans le bateau, l'oncle donne alors ce conseil au garçon : « Mon garçon, (...) n'essaie jamais d'inventer quoi que ce soit, sinon ... le bonheur ». Et il loue Dieu de son échec : « L'échec a fait de moi un bon vieillard. Au commencement, ç'a été horrible, mais je suis content d'avoir échoué. Louange à Dieu pour cet échec ! » Et le garçon de conclure : « Si l'événement fit de mon oncle un bon vieillard, comme il disait, il fit aussi de moi un sage jeune homme. L'exemple me tint lieu d'expérience. » (« L'heureux échec » in *Cocoricó*..., pp. 141-142)

Le didactisme interne de la fable garantit la parfaite lisibilité du sens : *Example did for me the work of experience*.

Dans le cas de *Redburn*, la « morale » de l'histoire est dérobée — et doit donc être reconstituée. Comment tirer la leçon ?

On tentera d'approcher cette question en juxtaposant à la scène du « Palais d'Aladin » celle, bien antérieure, au cours de laquelle le jeune mousse, installé à l'auberge du « Clipper de Baltimore », prend son premier repas sur le sol anglais. Il décrit ainsi ses lieux :

J'examinai les lieux attentivement : c'était une longue, étroite petite pièce, avec une petite fenêtre en arche, ornée de rideaux rouges et donnant sur une cour fumeuse et sale, dont les tristes murs de brique portaient sur le dessus un horrible assemblage de tessons de bouteilles coulés dans le ciment.

Une lampe languissante oscillait au-dessus de ma tête, posée dans un vaisseau de bois suspendu au plafond. Les murs étaient tapissés et le papier représentait une succession de navires de toutes les nations lancés dans une circumnavigation infinie autour de la pièce. En manière d'ornement pittoresque, sur la grand-voile de l'un des navires une carte avait été épinglée, qui donnait en couleurs passées les pavillons de tous les pays. De la rue me parvenait une continuelle rumeur où se mêlaient la voix des chanteurs de rue, les cris des femmes et des enfants, les éclats des matelots ivres. (XXVIII, 169)

La comparaison des deux passages montre que si l'identité sociale de la salle d'auberge est dans un rapport d'opposition à celle du salon londonien (ici l'indigence, là l'opulence), les deux descriptions, en revanche, sont, dans leur structure interne, absolument identiques : le lieu est défini par sa forme, sa taille, sa décoration et les bruits extérieurs qu'on y perçoit. Pourtant, le contraste est essentiel : la réalité de la salle d'auberge, telle que la narration la déploie sous les yeux du personnage, est uniformément plate, homogène : c'est une juxtaposition d'objets dont l'apparence est une pure transparence. Le décor londonien, lui, nous l'avons vu, est soumis à une métamorphose : les objets s'y transforment en signes troubles. Mais cette transformation elle-même manque de clarté : l'opacité constatée est-elle dans le signe ou dans le regard ? L'opération métaphorique (dont on chercherait en vain la moindre trace dans la scène de l'auberge), où trouve-t-elle son origine et sa justification ?

On voit, de l'un à l'autre épisode, le *chemin* parcouru. Nous ne saurons jamais ce que Redburn a « appris » dans le « Palais d'Aladin ». Mais au moins, nous pouvons dire à présent que la question de son apprentissage, c'est celle d'une rencontre du monde dont les étapes successives entraînent la mise en œuvre de plus en plus pressante des opérations de lecture du sujet. Être déçu par les baleines, troublé par l'inefficacité d'un guide, scandalisé par la pauvreté, c'est simplement comparer par juxtaposition, en les mettant bout à bout, un lambeau de rêve et une bribe de réel : ce que fait *Sam Patch*, le Yankee rapiécé. Voir — même sans la garantie d'une preuve formelle —, voir dans les miroirs et les marbres d'un club londonien les serpents du vice, attribuer au spectacle du Beau l'essence du Laid, postuler la luxure à l'origine du luxe, c'est doubler la réalité d'une apparence de l'apparence d'une réalité.

L'expérience (et l'écriture, comme on verra) commence là : moins avec la saisie d'un sens, qu'avec la découverte par la conscience de l'espace de la question du sens.

11. L'échange, le double, la doublure

A partir du moment où le *Highlander* reprend le chemin du retour (chapitres XLVII à LXI), Redburn-l'apprenti disparaît de l'intrigue : la narration passe de Harry Bolton à Jackson, de Jackson à Carlo le joueur d'orgue, et de Carlo à la condition dramatique des émigrants irlandais, sans trop se préoccuper du jeune Américain qui se trouve à bord du navire. Que s'est-il passé ?

Revenons à la rencontre de Harry Bolton, qui a lieu dans la taverne du « Clipper de Baltimore » à Liverpool (XLIV, 270).

Harry Bolton, l'Anglais, est un fils de bonne famille, élégant, charmant, raffiné (*ibid.*), dont la présence à Liverpool apparaît tout de suite à Redburn *déplacée* :

Sa beauté, ses vêtements et ses manières m'avaient frappé tant ils étaient déplacés [*out of place*] dans ce quartier, et je n'arrivais pas à deviner quel mystère avait bien pu transplanter ce délicat sujet exotique, des serres chaudes de quelque Regent Street au milieu des grossiers champs de pommes de terre de Liverpool. (XLIV, 270)

Harry Bolton se dit originaire de Bury St. Edmunds, dans le Suffolk, où, orphelin, il aurait été élevé par une tante (XLIV, 271). Il dispose d'un petit capital que lui a laissé sa mère mais, comme il a l'esprit vagabond (*a roving mind*), il veut chercher fortune loin de sa campagne natale, loin du vieux monastère, de la vieille église, des beaux jardins, des ruines moussues, des pierres historiques, de la noble verdure du vieux Bury (*old Bury*). Ayant dissipé sa fortune, semble-t-il, dans sa passion des cartes et des courses, l'aventureux Harry, après deux voyages à Bombay, a décidé de tenter sa chance dans le Nouveau Monde :

Mais il lui était venu une nouvelle fantaisie, suscitée par ses souvenirs d'ex-marin, et c'est comme matelot maintenant, vêtu d'un chapeau goudronné et de pantalons huilés, qu'il voulait faire crânement la traversée. Projet très romanesque (...). (XLIV, 272)

Harry Bolton ne serait-il pas ... le double de Redburn ?

Comme l'Américain, l'Anglais est un fils de famille orphelin, déchu et solitaire. Son passé — l'origine familiale qu'il cherche à fuir — est enfoui sous les ruines d'un lieu pastoral : le nom de la ville natale, Bury St. Edmunds, est constamment réduit à son seul premier terme (*old Bury*, XLIV, XLVI et *passim*), et ce vocable unique sert à son tour à désigner par métonymie le jeune Anglais transplanté : *my young blade of Bury*, dit Redburn, ou encore *my Bury blade* ou *my dear Bury*. Celui-ci est animé de ce désir vagabond qui agitaient Redburn enfant (*a naturally roving disposition*, chap. I). Ce sont les souvenirs (peut-être — sans doute, même — imaginaires) de sa vie de marin qui vont précipiter sa décision de partir. Redburn, lui aussi, au seuil de l'aventure, était hanté par des réminiscences : « Ces imaginations se trouvaient merveilleusement nourries par certaines vagues réminiscences d'embarcadères, d'entrepôts et de chargements » (I, 15) — sans parler du rôle joué par les souvenirs du père. De même que Redburn rêvait d'une Angleterre exotique, Harry rêve d'une Amérique étrange : *outlandish America* (LVI, 346). Enfin, remarquons que lorsque Harry cherche dans son coffre des vêtements pour Redburn (c'est au moment de

partir pour Londres, où ils vont déguisés), ce dernier s'aperçoit qu'ils ont à peu près la même taille (XLV, 282).

Tout est en place pour l'échange : Harry prend la place de Redburn. L'expérience du retour de Redburn est escamotée au profit de la description d'une nouvelle expérience de l'aller (le voyage de Harry de Liverpool à New York), qui est une véritable duplication de celle de Redburn : *We exchanged our experiences of the past* (XLIV). Mais cette substitution n'est pas simple remplacement d'une figure par son double : l'opération de redoublement est donnée à voir dans l'espace d'une scène critique.

La narration, par exemple, reproduit l'épisode de l'enrôlement. Harry Bolton se présente devant le capitaine Riga dans sa cabine. Riga est absolument identique à lui-même :

Il n'avait pas plus tôt fait connaître ses désirs que je pus voir, sur le visage du capitaine, s'épanouir la même expression bienveillante, civile et infiniment joyeuse qui m'avait tant charmé moi-même, et trompé, lors de la visite que nous lui avions faite, M. Jones et moi, dans sa cabine à New York. (XLIV, 274)

Mais Redburn, fort de la connaissance qu'il a de la duplicité du personnage, peut mettre son ami en garde :

— Harry, lui dis-je, ne te laisse pas séduire par ce fascinant capitaine (...). Comme Janus, il a deux visages et tu ne le reconnaitras plus quand nous aurons perdu la terre de vue (...). Car c'est alors un tout autre personnage. (XLIV, 275)

En vain : Harry sera autant séduit et trompé par l'urbanité du capitaine que Redburn l'avait été avant lui. L'Américain initie également l'Anglais au monde du *Highlander*, sur lequel règne le « diabolique » Jackson et où un novice doit s'attendre à être traité de façon ignominieuse par les marins, ces « barbares de l'océan ». (L, 315)

Autrement dit, l'un remplace l'autre. On se souvient, par exemple, qu'à l'aller, Redburn, un soir, avait mis ses plus beaux atours pour aller rendre au capitaine une visite de courtoisie (chap. XIV)... Harry, lui, un matin, vient prendre son quart sur le pont — « dans une robe de chambre de brocart, en babouches brodées, et coiffé d'un bonnet d'intérieur à gland » (L, 316). Mais la substitution s'opère sous le regard d'un tiers : celui qui est déjà *revenu* de ses naïves illusions.

Cette distance critique au cœur de l'échange (qui renforce l'asymétrie de la structure) se trahit de façon particulièrement nette dans les jugements que porte sur les discours de Harry le jeune Américain. La véracité du récit que fait Harry de son passé est laissée à la responsabilité de son auteur, comme si elle faisait l'objet de doutes : *According to his own account...* (XLIV). Et très vite, les dires de l'Anglais deviennent, aux yeux de Redburn, sujets à caution :

Sa légèreté de ton, son imperturbable assurance, venant s'ajouter à son extérieur aussi peu marin que possible (...), ne furent pas sans susciter en moi bien des inquiétudes. (XLIV, 276)

Prodigue, Harry l'était même dans sa conversation, et il répandait d'une main légère ses narrations aristocratiques, dépensant même, peut-être, un fonds de réminiscences qui n'était pas le sien. (XLIV, 277)

Or, toutes ces histoires de marquis et d'Ickworth, et toutes ces relations intimes de Harry avec tant de lords et de ladies firent naître en moi des soupçons quant à la rigoureuse moralité de mon ami en matière de vérité. (XLIV, 279)

La conclusion est hésitante, vacillante : ces doutes, peut-être, ne sont pas fondés : « Mais après tout (...), qui peut prouver que Harry a inventé des fables ? » (*ibid.*) Mais le pauvre Américain, qu'on avait vu si dramatiquement occupé à apaiser sa faim dans la première partie du roman, ne mangera de ce pain que quelques bouchées :

(...) je ne pus jamais digérer complètement certains de ses grandioses souvenirs de vie de château. (XLIV, 279-80)

Libéré de son rôle dans l'action, Redburn l'apprenti-voyageur, pendant le retour, prend en charge la narration. Et de ce lieu d'observation, il regarde Harry Bolton rejouer — dans un aller inversé : Liverpool-New York — la scène d'un apprentissage dont les moments essentiels ressemblent à s'y méprendre à ceux de la première partie : Harry sera lui aussi la cible de railleries et de vexations, et il devra lui aussi monter dans les huniers (chapitre 50).

Harry, double de Redburn — avec, bien sûr, les inévitables dissemblances de détail qui donnent à la ressemblance générale plus de relief. Harry, par exemple, est d'allure féminine (XLIV, 270), alors que le jeune Redburn est un « nouveau-né » (*baby-boy*, VI, 43). Mais cette dissymétrie apparente trahit la profonde identité de statut des deux vagabonds esseulés (*two friendless wanderers*, LVI) : dans le monde viril des marins, ils ont l'un et l'autre une position incongrue.

Mais Harry est un peu plus que le double de Redburn : sa *doublure*. A lui les risques et les épreuves tandis que, dans l'espace de la narration, Redburn découvre, on va le voir, quelques rudiments des lois de l'imagination créatrice, et s'essaie à l'expression. S'agissant de l'écriture, c'est d'une opération de *doublage* qu'il faut parler : le texte naissant se constitue avec la disposition, au revers du vêtement de la narration, d'une étoffe qui la protège et qui n'apparaît que lorsque l'extérieur est *retourné* (ce retournement sera le sujet même de *La Vareuse blanche*) : envers coextensible à l'endroit et qui double le visible de sa différence visible et invisible.

Où il se confirme que s'il y a apprentissage, véritable progrès, dans *Redburn*, c'est à partir de l'apparition de Harry Bolton que cette question prend un sens. Le répondant (la figure capable de rendre sensible et signifiant l'écart entre *jadis* et *maintenant*), insaisissable pendant la première partie du trajet, a, quand le navire prend le chemin du retour, une forme et un nom : c'est le jeu de la différence dans la répétition.

12. Aperçus : vers l'écriture

Après la lecture, l'éveil à l'écriture. Il serait plus exact de parler de balbutiements. De cette timide naissance, on signalera ici quelques traces. Elles se présentent sous la forme de propositions fragmentaires, de formules inconclusives, de constats d'incertitude, de remarques sur l'insaisissable. Témoignages naïfs, et pourtant précieux, d'un progrès : car ces notations tentent, pour la première fois dans *Redburn*,

de désigner au cœur des phénomènes l'inachèvement et le mystère, l'évanescence et le paradoxe, le discontinu ou l'hétérogène :

— Sur les sautes d'humeur de Harry :

Mais je ne veux pas chercher d'explication. Nous sommes tous de curieuses créatures, comme chacun sait, et il y a dans la vie de tout humain des passages où il se montre sous un jour tellement différent, où il paraît se conduire de façon tellement contradictoire avec lui-même, que seul peut les expliquer Celui qui nous a créés. (L, 321-22)

— Sur la tyrannie de Jackson :

L'extraordinaire domination exercée par un individu misérable comme ce Jackson sur douze ou quatorze loups de mer vigoureux et sains est une énigme dont il convient de laisser la solution aux philosophes. (LIV, 339-40)

— Sur la dualité de l'homme :

Est-il impossible que nous ayons des corps civilisés, et pourtant des âmes barbares ? Nous sommes des aveugles devant les spectacles vrais de ce monde ; des sourds devant sa voix ; des morts devant sa mort. Et ce n'est que lorsque nous aurons compris qu'une seule souffrance pèse plus que dix mille joies, que nous serons devenus ce que le christianisme s'efforce de faire de nous. (LVIII, 363)

— Sur la vérité : l'événement vécu et rémemoré :

Et maintenant, ce bateau que nous avons tant détesté nous paraissait de plus en plus aimable tandis que nos yeux s'attardaient sur chacune des vieilles pièces de sa charpente qui nous était si familière ; car le théâtre de nos souffrances devient une scène de joie quand les souffrances ont pris fin ; et le souvenir silencieux de nos peines passées est plus doux que les délices présents. (LX, 372)

— Sur le marin-voyageur dans le monde du mouvement :

Une fois ici, une autre fois ailleurs, toujours en voyage, les marins ne cessent de se déplacer dans un monde mouvant ; et comme les algues sans racine, ils s'en vont de-ci, de-là. (LXI, 382)

Simple aperçu ou simple amorces, certes. Il faudra attendre *Moby-Dick* pour voir exposée, dans toute son ample complexité, la question de l'écriture aux prises avec les paradoxes changeants du réel, et affrontée aux dangers de l'expérience de ces paradoxes et de cette mobilité (*shift among the shifting*). Car dans les derniers chapitres de *Redburn*, si la conscience peut commencer à dégager, de loin en loin, des ébauches de questions totalement absentes de la première partie du roman, c'est sans s'être risquée à en faire directement l'épreuve.

13. Migrations des figures de la répétition

Redburn, donc, est doublé par Harry Bolton. Et doublé encore par la communauté des émigrants irlandais.

Ils sont près de cinq cents à bord du navire (XLVII), qui tentent eux aussi de rejoindre un rêve d'Ailleurs qui a la solidité (faut-il dire : la stérilité ?) de la terre.

Comme Redburn avait été trompé par le capitaine Riga (chapitre III), les émigrants sont dupés par les agents des compagnies maritimes qui organisent la traversée :

(...) les agents à terre ne se font pas scrupule de tromper ces malheureux en quête d'un passage, en leur contant toutes sortes de fables sur la prétendue brièveté de la traversée. (XLVII, 301)

(...) rien de tout cela n'avait empêché les capitaines malhonnêtes des bateaux d'émigrants et leurs agents sans scrupules de pratiquer ce genre de tromperie éhontée (...). (*ibid*)

Comme lui, ils ignorent tout des principes élémentaires de la vie à bord :

Mais il semblait qu'aucune expérience ne parviendrait jamais à enseigner à certains de ces ignorants individus les plus simples et les plus élémentaires principes de la vie à bord. (LVIII, 352)

On se souvient que le mousse décrivait le sordide gaillard d'avant où étaient installés les cadres comme « ce trou sombre où nous vivions comme des lapins dans un terrier » (XVIII, 112) et se plaignait de mener à bord une « vie de chien » (XLVI). De même, les émigrants sont confinés, entassés :

Ces compartiments furent bientôt fermés à l'aide de planches grossières, et ils ressemblaient à des chenils plus qu'à autre chose, tant ils étaient sombres et étouffants (...). (XLVII, 299)

(...) les émigrants esseulés, entassés comme des balles de coton, parqués comme des esclaves dans les cales d'un négrier, confinés dans un espace où, pendant la tempête, ne pénètrent ni l'air ni la lumière. (XLVII, 302)

Comme lui, ils font la douloureuse expérience de la ségrégation sociale :

Les passagers de cabine, sur le *Highlander*, étaient en tout une quinzaine ; et pour que ce détachement de personnes de distinction fût protégé contre les barbares incursions de ces sauvages Irlandais d'émigrants, on avait tendu des cordes d'un bord à l'autre du navire, délimitant ainsi la frontière entre ceux qui avaient payé trois livres leur passage, et ceux qui l'avaient payé vingt guinées. (XLVII, 303)

Comme lui, ils connaîtront la frustration née de la privation de repas (chap. LII) puis, leurs provisions personnelles épuisées, la faim (chapitre LVII, « Presque la famine »).

Enfin, si Redburn avait conclu que l'Angleterre ressemble à s'y méprendre à l'Amérique, les émigrants, après quatre semaines de navigation, découvrent que la terre qu'ils aperçoivent au loin n'est autre que... leur Irlande natale :

Rien ne saurait exprimer le désappointement et le chagrin des émigrants quand ils furent enfin informés que cette terre au nord n'était rien d'autre que leur île natale, cette île qu'ils avaient quittée trois ou quatre semaines plus tôt sur le vapeur de Liverpool, et qui était de nouveau là, devant eux, après de si longs jours de voyage sur le *Highlander* depuis qu'ils avaient laissé derrière eux la Mersey : rien d'autre que la patrie même d'où ils étaient partis ! (LI, 322-23)

14. Le personnage et son double : les noces du rêve et de la mémoire

Délégués au recommencement de l'expérience du concret, Harry et les émigrants subissent la répétition du même. Redburn peut alors prendre en charge la narration et se mettre à œuvrer dans l'écart entre répétition et différence, écart qui est une préfiguration de l'espace d'une écriture à venir.

C'est que tout, dans *Redburn*, demeure à l'état naissant : suggéré, mais inaccompli. Si, par exemple, on peut voir dans la deuxième partie du roman l'envers (la doublure) de la première, il faut ajouter que la pensée qui y est exposée, de manière d'ailleurs fragmentaire, reste abstraite ou expérimentale : elle ne s'appuie pas sur la pratique d'une exploration risquée du réel (ce qui est le cas des narrateurs de *Mardi* et de *Moby-Dick*), mais témoigne seulement de la découverte de sa possibilité. Deux exemples illustreront cet acheminement de la narration vers le désir d'écriture : ils concernent la création du personnage de fiction et la nature de la relation esthétique.

Dans un chapitre consacré au comportement de Harry à bord du *Highlander*, Redburn anticipe la fin tragique de son ami : il ensevelit avant terme son *alter ego* dans sa tombe océane (*ocean grave*) et le fait réapparaître, ombre vivante, dans la réalité présente du souvenir :

Pourtant, Harry, tu vis de nouveau tandis que j'évoque devant moi ton image. Je te vois, présent et palpable comme si tu étais vivant, et je puis rendre sensible ton existence à autrui. Est-il donc vraiment mort, celui dont on peut dire pareilles choses ? (L, 314)

Non, certes, celui-là n'est pas tout à fait mort, que la narration peut rendre visible : il est *presque* vivant, devenu personnage : fiction :

Pourtant, Harry, tu te confonds avec mille formes étranges : les centaures du rêve, humains et réels pour moitié, sauvages et fantasques pour l'autre. De divines imaginations, comme des dieux, descendent dans les buissons de notre Thessalie et là, épousant les dryades indomptées de nos souvenirs, engendrent ces créations qui étonnent le monde. (*ibid.*)

Il a rejoint le cortège des créatures hybrides, des êtres surprenants (ou monstrueux, comme la baleine blanche ?) nés, dans le secret du neutre-végétal de l'esprit, des noces du rêve et de la mémoire.

L'invention, en fiction, est donc placée sous le signe de la combinaison et du mélange. Le personnage, figure de la présence et de l'absence, est le produit bâtard d'une opération qui est elle-même impure : le travail de l'imagination fécondant la réalité de l'expérience remémorée.

15. L'expérience esthétique : le chant de l'orgue et son double

A bord du navire, mêlé aux émigrants, se trouve un adolescent de quinze ans :

(...) dans le demi-jour pensif de ses yeux à la claire lumière matinale, on croyait voir dormir des expériences tristes et variées (...). Ils brillaient d'un éclat doux et spirituel comme une brumeuse étoile dans un ciel tropical, et on y lisait l'humilité,

toute une profondeur de méditation, en même temps que la force de supporter avec insouciance tous les maux de la vie. (XLIX, 308)

Ballotté sur l'océan de la vie, l'orphelin vêtu de haillons fait jaillir la poésie par les déchirures de son habit de pauvreté (XLIX). Il joue sur son orgue, pour tous, des airs adaptés à chacun. Le voici avec son orgue, il va commencer à jouer.

L'instrument est sacré :

(...) la musique est chose sainte, et ses instruments les plus humbles doivent être aimés et révéérés. Ce qui a fait, fait ou peut faire de la musique doit être tenu pour sacré (...). Les instruments de musique ne devraient être (...) jamais touchés par une main profane. (XLIX, 310)

Pourtant, à l'origine du son, il n'y a qu'un simple petit bout de métal : « Mais quelle puissance subtile est-ce là, qui tient dans un petit bout d'acier, qui (...) nous pénètre malgré nous au plus profond de notre être, et nous révèle toutes les choses cachées ? » (XLIX, 310) *Hidden things* : la musique a le merveilleux pouvoir d'éveiller dans notre âme de secrètes fées danseuses. Qu'est-ce à dire ? Carlo n'a pas encore commencé à jouer, et le seul spectacle de son vieil orgue suscite déjà le chant d'une vision intérieure à laquelle s'ajouteront des impressions auditives quand le garçon tournera la manivelle :

Un vieil orgue magnifique, fait de tours sculptées, de créneaux, de beffrois dont l'architecture est quelque peu gothique et monacale, et ressemble, par devant, à la façade ouest de la cathédrale d'York.

Quelles arcatures sculptées, menant à des cryptes mystérieuses ! Quelles fenêtres rosacées qui paraissent s'ouvrir sur des chapelles baignées de crépuscule ! Quels envols d'arcs-boutants, quels pignons, quelles niches avec leurs saints ! Mais halte ! Voici l'invasion sarrasine ; car, sur ma vie, n'est-ce pas ici un arc maure qui, si je ne m'abuse, doit conduire en quelque Alhambra intérieur ?

Oui, c'est bien cela : car maintenant que tourne la main de Carlo, j'entends le ruissellement de la Fontaine des Lions, tandis qu'il joue quelque air italien chargé de fioritures : un océan confus de sons liquides, qui lance jusqu'à mon front son écuème. (XLIX, 311)

Le jeu musical suscite et fait déferler un torrent de tableaux : l'auditeur, plongeant son regard dans celui, insondable (*fathomless*), du musicien, transpose, transmute, métamorphose à mesure les suites de sons en images. Aux accents d'un air militaire, il devient Xerxès ; avec la *Valse des esprits*, il voit gémir sous le vent la lande des sorcières de *Macbeth* ; des sons dorés font surgir devant lui un cortège de reines. L'œil et l'ouïe sont comblés : « Mais voyez ! Carlo possède de quoi régaler l'œil aussi bien que l'oreille ; et la même merveilleuse magie en moi les magnifie de façon grandiose. » (XLIX, 313) Redburn appelle d'ailleurs cet orgue une « boîte à merveilles » : *thy wondrous box of sights and sounds*.

The same wondrous magic in me : le pouvoir magique de la musique, c'est non seulement celui de l'instrument qui émet des sons, mais aussi celui du sujet qui les perçoit et les reçoit. Il y a en réalité deux musiciens : « (...) écoutant les orgues jumeaux (*the organs twain*) — le tien et le mien » (XLIX, 312).

Le plaisir esthétique est une œuvre commune : le travail conjoint, la création solidaire de deux sujets. Ainsi, un matériau conventionnel et non-signifiant — un air italien, une marche militaire, une sarabande, une valse —, investi par le désir de l'auditeur, est converti en représentation imaginaire subjective.

On trouve une description toute semblable de la jouissance musicale dans *Pierre*, au moment où Isabelle commence à jouer de la guitare pour son frère :

Aussitôt la chambre se peupla de sons mélodieux, endeuillés et merveilleux, la chambre bourdonna de sons intelligibles, mais délicieux. Les sons semblaient valser dans la chambre, les sons restaient suspendus comme des glaçons étincelants aux quatre coins de la chambre, puis tombaient sur Pierre avec un bruit argentin, puis remontaient au plafond où ils restaient de nouveau suspendus pour retomber avec le bruit argentin. Les sons semblaient pleins de bourdonnantes lucioles ; ils semblaient recéler des éclairs de chaleur intenses, mais doux.

L'étrange jeune fille jouait toujours, et la sombre averse de ses longues boucles tombait sur la guitare et la voilait ; et sans cesse, à travers le voile, s'élançait le doux essaim, complètement intelligible mais infiniment significatif [*the infinite significancies*], des sons de la guitare. (P, VI, vi, 153)

La suite des sons est à la fois « intelligible » (elle ne peut faire l'objet d'un acte intellectuel de compréhension) et richement évocatrice (elle dévoile le mystère de sa magie dans les visions qu'en dégage le désir vagabond de l'auditeur).

Dans le cas de *Redburn*, on ne s'étonnera pas de constater que, dans les images suscitées par l'écoute-contemplation active du sujet, se trahit une fringale d'exotisme antique, de décors fastueux, de scènes somptueuses, de figures héroïques : c'est Xerxès, ses satrapes et ses cavaliers persans ; Cléopâtre ; le palais du Grand Mogol ; une foule de guerriers enturbannés ; une armée d'esclaves nubiens (XLIX, 312-13). C'est surtout la façade ouest de la cathédrale d'York, dont les portes, tournant sur des gonds d'or, s'ouvrent sur des visions de cortèges princiers : seigneurs, sultans, comtesses — un tourbillon féérique. Ce bariolage romantique de « rêves élyséens », jailli d'un instrument poussiéreux et délabré (XLIX, 313), constitue le seul Ailleurs exotique rencontré par Redburn dans le roman. L'absence de merveilleux constatée dans la réalité du paysage anglais (chap. XXVII) est à présent comblée : enfin une cathédrale d'York, et qui ouvre ses portes sur un spectacle enchanteur. Mais et la cathédrale et le spectacle sont imaginaires...

Deux remarques, enfin, à propos d'une notation du narrateur :

Oui, Carlo pouvait tout cela — me faire, me défaire ; me bâtir et me réduire en pièces ; et m'assembler, membre après membre. Il est l'architecte de dômes de musique et de jardins du chant. (XLIX, 312)

Dans l'expérience synesthésique décrite, qui associe le plaisir du son et la fascination de l'image, le sujet de la perception est livré à la destruction : il n'est plus rien que ce mouvement d'émiettement et de recomposition ; un corps réduit en morceaux et reconstitué, défait et refait. Il devient l'archipel processionnel des visions dans lesquelles il se perd, se retrouve, se dissout à nouveau.

Pourtant, cette désagrégation se double d'une construction. Le musicien est un architecte : *the architect of domes of sound*. C'était déjà ainsi qu'était défini, au

premier chapitre de *Mardi*, l'« idéaliste » : *an aerial architect ; a constructor of flying buttresses* — le bâtisseur, dans le crépuscule du ciel occidental, des tours, des dômes et des arches orientales de son désir vagabond.

Mais qui est vraiment le maître d'œuvre de ces érections monumentales ? La seule description de l'orgue de Carlo (cf. plus haut) contient déjà un rêve de mise en forme architecturale. Encore silencieux, l'instrument est déjà l'occasion d'une appropriation subjective qui métamorphose l'objet en vision, organise les lignes en perspectives, découvre dans les reliefs des figures, se représente les contours en images — double le réel objectif et concret d'une réalité imaginaire. Il serait donc assez futile de vouloir localiser l'origine des paysages de la jouissance musicale ou, plus généralement, esthétique. L'élément matériel ou humain dans la production du son (l'orgue, le musicien) n'est pas plus essentiel que l'activité de celui qui donne langue à leurs effets. Et si, dans les moments successifs du plaisir, le support sonore est vite submergé par la prolifération des images, le sujet envoûté se dissout à son tour dans les figures de ce théâtre fantasmatique. Reste pourtant, dans le texte, l'opération, le procès même : le double jeu de l'apparaître et du disparaître, de la présence et de l'absence.

16. La fin, pour recommencer

De la terre à la terre

Délicieuses sont les odeurs de notre mère la Terre, semblable à un parterre planté de mille essences, qui salue de loin le voyageur dévoré d'impatience. (LIX, 363)

La proximité de la terre nourricière se signale par des points blancs, puis par des taches laiteuses (LX, 367). Retour au chromatisme du bonheur continental : après le blanc, le bleu et le vert : « Droit devant nous frémissaient et dansaient (...) les vertes hauteurs du New Jersey ; et sous l'effet d'une illusion d'optique, la mer bleue paraissait flotter au-dessous d'elles » (*ibid.*). Le pilote, homme du rivage, apporte avec lui l'odeur de l'herbe verte. Le regard étanche sa soif dans la contemplation d'un ruissellement chlorophyllien :

Une ondée matinale avait rafraîchi les bois et les prés qui brillaient d'un vert incomparable (...) ; il n'y avait pas un œil, pas une oreille sur le *Highlander* qui ne se gorgeât joyeusement de tout ce qu'on pouvait recevoir de la côte. (...) Tous les regards étaient pour les pelouses et les vergers dont ils buvaient, comme des assoiffés, toute la rosée. (LX, 369-70)

Après pareille orgie, et un inoubliable petit-déjeuner à terre (LXI, 374), l'appétit du voyageur sera-t-il enfin apaisé ?

Retour, départ

Redburn rentre chez lui (chap. LXII).

Non sans avoir d'abord confié Harry Bolton à un M. Goodwell qui a promis de faire son possible pour trouver au jeune Anglais du travail. Puis, Harry disparaît.

Redburn reçoit de Goodwell une lettre qui l'informe, si l'on peut dire, des circonstances de cette disparition. Car le New-yorkais n'a pas appris grand-chose auprès de la logeuse de Harry ; elle ignorait, avait-elle dit, où il avait bien pu aller, mais « elle avait bien peur qu'il se fût engagé sur un baleinier » (LXII, 385).

La lecture de cette lettre — dans laquelle Goodwell évoque également la mélancolie croissante du jeune homme — fait naître dans l'esprit de Redburn des images de suicide :

(...) me le représentant seul, sans un sou, perdu dans New York, j'avais une peur terrible que toutes ces raisons l'eussent poussé implacablement aux dernières extrémités. (...) Et si fort en était mon sentiment, sur l'instant, que je parcourus rapidement les journaux pour voir si l'on n'y faisait pas mention de suicides ou de cadavres retrouvés dans le port de New York. (LXII, 385)

Harry part pour une chasse à la baleine ?

(...) Goodwell s'efforça de me persuader que Harry avait dû effectivement partir pour une croisière de pêche à la baleine. Mais comme je me souvenais de son expérience amère à bord du *Highlander*, et surtout de son incapacité nerveuse à monter aux mâts, la chose me parut à peu près impossible. (*ibid.*)

A peu près impossible... A moins que ce départ (*departed* : départ et conclusion : éloignement dans l'irréversible de la fin) n'ait été, justement, un acte suicidaire ? Ismaël, au moment de prendre la mer, dira : *This is my substitute for pistol and ball*. (MD, chap. 1)

Des années plus tard, Redburn, que l'on retrouve matelot à bord d'un baleinier, apprendra d'un marin d'un autre navire que Harry Bolton — qui s'était engagé sur la *Huntress* de Nantucket (LXII, 386) — est mort écrasé « entre la coque du navire et le corps d'une baleine qu'on était en train de dépecer » (*ibid.*).

Faux départ...

La doublure, dans cette fin du roman qui est aussi un faux départ vers la narration ismaélienne, est morte dans la scène dangereuse. (A l'Américain la naïveté et la déception : « Des baleines, ça ? Était-ce possible ? Les monstrueuses baleines dont j'avais tant entendu parler ? » XX, 125. A l'autre le risque mortel : même entamées, dépecées, les baleines peuvent tuer...) Issu des ruines moussues de la noble terre anglaise, Harry-Bury rejoint le destin inscrit dans son nom :

(...) cette traversée n'a fait que te rapprocher de la tombe océane qui t'a englouti [*buried*], toi et tes secrets. (L, 314)

Ainsi Redburn s'adresse-t-il à l'ombre de son ami, alors que lui va retrouver l'élément mixte, le composé terraqué : la boue de l'indépendance et de la liberté : « notre vieille ancre plonge dans la vase [*mud*] libre et indépendante de la patrie yankee ». (LX, 317)

Reste, restera l'autre : le frère. « Harry Bolton. Ce n'était pas votre frère, au moins ? » demande à Redburn le marin qui vient de lui apprendre les circonstances de la mort de Harry. Le frère — ou le survivant, car il en faut bien un :

Aucun vaisseau rempli d'émigrants ne pourrait, évidemment, quelles que soient les précautions prises, espérer sauver un dixième des âmes à son bord, en cas de désastre en mer ; mais tout de même, des dispositions devraient être prises afin qu'une poignée de survivants puisse au moins rapporter au pays la nouvelle de sa perte [loss] ; car même pendant les pires calamités qui s'abattirent sur le pauvre Job, au moins *un* de ses serviteurs put s'échapper pour en faire le récit. (LIX, 366)

Il faut bien qu'un témoin — et un seul suffit — en réchappe pour que l'écriture commence et recommence. Le rescapé à venir a ici pour nom Redburn :

Mais moi, Wellingborough Redburn, je suis toujours en vie, après avoir connu des aventures beaucoup plus périlleuses qu'aucune de celles rapportées dans cette *Première Croisière*, que je termine ici. (LXII, 386)

... vers la blancheur

Le mousse est donc devenu marin ? Chasseur de baleines ? Il a survécu à de plus dangereuses expériences ?

Les pages blanches du livre de l'aventure, entre la fin de l'apprentissage du jeune Redburn et la question de la survie du texte (l'épilogue de l'épopée ismaélienne), vont se couvrir d'inscriptions nouvelles : *La Vareuse blanche* et *Moby-Dick*.

ENTRE SURFACE ET PROFONDEUR

Le marin se prend d'une sourde haine pour le
tyrannique navire et l'échange volontiers contre les
îles...

« Les Îles Enchantées » (Épisode dixième)

1. Approches du Système

Loin de la Pastorale et de l'Aventure...

Dans le monde du navire de guerre (*La Vareuse blanche*), le paysage pastoral ne subsiste qu'à l'état de lambeaux de réminiscences :

Les bruits étaient plus champêtres que maritimes ; ils évoquaient continuellement l'antique ferme paternelle, dans le bon vieux pays verdoyant, la voûte des ormes centenaires, la colline où nous avions gambadé, dominant les rives plantées d'orge du ruisseau de nos baignades enfantines. (VB, II, 15)

Du côté de la mémoire, l'enfance verdoyante : le lointain passé. Sur le versant du rêve, un désir d'ivresse océane, d'existence vouée à la liberté du mouvement, au risque, à l'aventure de la découverte, au jeu varié de l'expérience dans lesquels s'éprouvent les valeurs de la Quête. Rêve sans espoir car, sur le *Never sink* (*L'Insubmersible*), le caractère extraordinairement formalisé et répétitif de la vie quotidienne évoque plutôt les rites monotones de l'échiquier urbain :

Oh ! Rendez-moi ma vie de vagabond [*rover's life*] — et aussi la joie de vivre, l'enthousiasme, l'activité vertigineuse [*whirl*] ! Laisse-moi encore une fois te caresser, ô mer de ma jeunesse ! Puissé-je à nouveau te chevaucher... Je suis las des travaux et des peines de la terre ferme ; las de la poussière et de la fumée des villes... Je voudrais entendre le crépitement des grêlons sur les icebergs, et non le piétinement triste [*dull tramp*] de ces piétons qui piétinent tristement tout au long de leur vie, du berceau jusqu'à la tombe. Accorde-moi le plaisir de te respirer encore à pleins poumons, ô brise marine ! et de m'ébrouer dans ton écume. Prenez ma défense, dieux de la mer ! Intercède pour moi auprès de Neptune, ô douce Amphitrite, afin qu'aucune poignée de terre lugubre [*dull clod*] ne vienne souiller mon cercueil ! Que ma tombe soit celle qui engloutit le Pharaon et toutes ses armées ; accordez-moi la grâce de m'étendre près de Drake, où il dort de son dernier sommeil...

Mais lorsque White-Jacket regrette cette existence vagabonde, il ne veut pas parler de la vie à bord d'un navire de guerre, qui, en raison de son cérémonial belliqueux et de ses vices innombrables, blesse mortellement l'âme de tous les honorables vagabonds amoureux de la liberté. (XIX)

L'existence vagabonde, l'errance nomade, c'était *Mardi*, et ce sera *Moby-Dick*. Dans *La Vareuse blanche*, nulle brise marine, nulle écume...

Le milieu océanique propose en effet deux types de navigation.

Domaine de l'illimité, du monstrueux, du plus-réel, de l'impossible (c'est-à-dire de tous les possibles), l'océan est un miroir qui renvoie à qui en affronte les risques l'image de l'héroïsme de la Vérité. Jack Chase, par exemple, prince des marins et prince des poètes (et dédicataire de *Billy Budd* qui est, à bien des égards, comme un appendice à *La Vareuse blanche*), explique que seule la rencontre de l'élément liquide peut libérer, dans son authenticité, la grandeur de l'esprit, l'amener jusqu'à l'expression active :

« Il n'y a jamais eu de grand homme qui ait passé toute sa vie sur la terre ferme. Une bouffée d'air marin, mon vieux, vous apporte l'inspiration, et le fait d'avoir, une fois dans son existence, perdu la terre de vue, a fait naître plus d'un vrai poète et a dégonflé bien des prétentions ; car, vois-tu, on ne peut tricher avec l'océan ; il arrache d'un seul coup la fausse quille hors des bossoirs d'un ignorant ! Il lui fait sentir ce qu'il est véritablement, et il le lui fait ressentir aussi... La vie d'un marin, je le répète, il n'y a rien de tel pour exposer notre nature au grand jour. Et que nous dit la sainte Bible ? Ne dit-elle pas que nous, les gabiers de grand mât, sommes les seuls à pouvoir contempler les spectacles merveilleux et les prodiges ? Alors, tu n'oserais quand même pas contredire la sainte Bible ! (...) La mer est faite pour bercer le génie ! » (LXI, 338).

Ou encore Ismaël :

A mesure que l'on gagnait le large, la brise vivifiante fraîchissait ; notre petit *Mousse* secouait l'écume fougueuse de son étrave tel un jeune poulain qui s'ébroue. Comme j'aspirais cet air sauvage ! Comme je méprisais cette terre et ses barrières de péage, cette grand-route commune marquée des empreintes de talons et de sabots d'esclaves ! Comme je me tournais vers la mer magnanime qui, elle, ne conserve nulle trace ! (MD, chap. 13)

Sur la terre, *terra firma*, des marques indélébiles disent les travaux monotones d'un peuple d'esclaves. Territoire quadrillé. La mer, elle, refuse l'inscription permanente : désert toujours vierge, toujours nouveau, toujours recommencé où la conscience nue, riche de la seule force de sa volonté, doit s'orienter dans l'effacement des repères et des traces. La mer tourne, tournoie : scène tourbillonnante, ajoute Ismaël : *this reeling scene* (MD, chap. 13). Il faut donc s'éloigner des rives serviles, laisser derrière soi les lieux et les rites du Système, pour pouvoir rechercher, dans un effort farouche, d'une navigation à l'autre *, la Vérité sans limites :

(...) toute pensée profonde, sérieuse, n'est que l'intrépide effort de l'âme pour préserver sa pleine indépendance océanique, cependant que les vents les plus furieux du ciel et de la terre conspirent pour la rejeter sur la côte perfide et servile (...).

* ...succession ininterrompue de tentatives risquées : « (...) à peine un long et périlleux voyage a-t-il pris fin qu'un second commence ; et le second terminé, un troisième se prépare, et ainsi de suite pour toujours et à jamais. Ainsi en va-t-il de tout effort humain, interminable, intolérable. » (MD, chap. 13)

Mais, comme c'est dans l'éloignement absolu de la terre [*landlessness*] que réside la vérité la plus haute — vérité sans rivages, illimitée comme Dieu —, mieux vaut périr dans cet infini mugissant que s'écraser sans gloire contre la rive sous le vent, même si là est la sécurité ! Car qui donc voudrait, tel un ver, ramper lâchement jusqu'à la terre ? (MD, chap. 23)

Autre régime : l'océan peut être le théâtre d'une expérience tout à fait différente : non pas espace de rencontre, multiple et changeant, des merveilles et des terreurs de la Quête héroïque, mais lieu de reconstitution du huis-clos de servitude. C'est ce régime d'exploration que proposent *La Vareuse blanche* et *Billy Budd*, qui ne sont pas tant des romans de l'aventure océane que des descriptions de l'enfermement urbain. Tout se joue à présent dans un territoire quadrillé, sans issue, organisé selon les nécessités du Système, où la conscience se trouve assujettie à l'ordre de la Guerre.

... la Ville caïnique

Quand Billy Budd est arraché au *Droits de l'Homme*, c'est une famille heureuse qu'il quitte. Sa « chute » dans les « complexités » de ce monde factice qu'est le *Bellipotent* (chap. 2) est un exil, une véritable transplantation ** de la campagne provinciale à la Ville :

(...) la position de Billy à bord du soixante-quatorze était assez analogue à celle d'une beauté de village arrachée à sa campagne et mise en rivalité avec les dames de haute naissance de la Cour. (BB, 2, 40)

Dans le récit biblique, la première ville — avant même l'épisode de Babel et celui de la malédiction des Cités de la Plaine — porte le nom de son fondateur, Enoch, le fils de Caïn (Gen. 4, 17). Sous un même vocable se trouvent confondus la création de l'espace urbain et le commencement de l'histoire humaine — de l'Histoire, qui est exil hors du jardin d'Eden, chronique de la relation de la conscience au Mal, partout présent et partout caché.

Le monde du *Bellipotent*, c'est précisément cela : l'Histoire, la Cité de Caïn, l'homme caïnique, le Mal maquillé (« ces obliquités morales qui ne sont pas toujours incompatibles avec ce produit manufacturable connu sous le nom de respectabilité », 2, 42), vêtu de « l'uniforme extérieur de la civilisation » (*ibid.*).

** On notera que la même métaphore sert à décrire Pierre dans sa chambre infertile de l'Église des Apôtres à New York : « Il est assis là, étrangement exotique, arraché aux alcôves délectables de la vieille demeure manoriale et implanté dans ce sol ingrat. La douce brise pourpre des collines qui entouraient les vertes prairies des Prés-de-la-Selle ne vient plus éventer ni revivifier son visage. Il ressent le changement comme une fleur. Les couleurs ont déserté ses joues. Ses joues sont pâles et flétries. » (P, XIX, ii, 328)

A bord du *Neversink* règne aussi la loi caïnique : abondamment pourvu en hommes et en matériel (« S'il faisait naufrage sur un rivage désert, l'équipage d'un vaisseau de guerre pourrait facilement fonder à lui seul une grande cité comme Alexandrie et lui fournir tout le nécessaire pour en faire une capitale », VB, XVIII, 99), armé et fortifié comme une ville de garnison (XVIII, 100), le navire est un huis-clos carcéral (XLIII, 221) ou encore une immense usine (IX, 52) qui abrite une mécanique broyeuse : l'ordre disciplinaire :

Cette discipline est faite d'un véritable engrenage de dents et de roues cruelles qui broie systématiquement dans la même trémie tout ce qui pourrait contribuer au bien-être moral de l'équipage. (LXXXIX, 461)

2. Fonctionnement du Système (1) : l'organisation

Régie par la loi tyrannique du Code maritime (*the Articles of War form our domineering code*, « Conclusion »), l'existence à bord du *Neversink* se définit d'abord comme un ensemble de rites contraignants et immuables. Les événements qui se produisent sur le navire et les gestes qui y sont quotidiennement effectués obéissent à une routine uniforme (*uniformity*, chap. XXI) et finement réglée.

La communauté humaine qu'est l'équipage fait l'objet de divisions et subdivisions complexes et fortement structurées (chapitre III). La description de la répartition des tâches — une « subdivision interminable des fonctions », III, 21 — et des spécialisations (chap. VIII) exigerait un catalogue peut-être infini :

Telles sont les principales divisions de l'équipage d'un vaisseau de guerre. Mais les répartitions secondaires des emplois sont infinies, et il faudrait au moins l'assistance d'un commentateur germanique pour les énumérer toutes... (III, 21)

Le groupe des officiers (chapitre VI) est aussi méthodiquement subdivisé que le « peuple » (chap. VII). Ramification extrême (*the endless ramifications of rank and station*, chap. LXXXIX) qui se double d'une très stricte séparation des grades (*ibid.*). L'organisation hiérarchique de cette population se marque avec une netteté particulière dans le rituel alimentaire : « (...) à bord d'un navire de guerre, la table est le critère du rang » (VI, 42). Mais à vrai dire, tout — temps, espace, fonctions —, tout est objet de division, de répartition, de rotation (chap. XV).

Réalité découpée, morcelée, émiettée — mais aussi recomposable, et recomposée.

Sur le navire de guerre (*man-of-war*) s'enchaînent des cérémones invariables : *immutable ceremonies*, *iron etiquette* (chap. LXXXIX), *stilted etiquette* (chap. XL). Du lavage des hamacs au supplice du fouet (chapitres XXXIII et LXXXVIII), en passant par la discipline générale du bord (« si exigeante et méthodique », XXVII, 144 ; « rigide, régulière et rigoureuse, n'admettant aucune exception à la règle », LXXXVII, 407), les solennités qui accompagnent la réception à bord d'un important personnage (chap. LVI), ou la revue réglementaire mensuelle autour du cabestan

(chap. LXX) — aucun événement, quelle qu'en soit la nature, n'échappe à la tyrannie du principe qui règle cet ordre martial : tout acte individuel ou collectif doit prendre la *forme* d'un geste rituel, prévu, reconnu, autorisé, défini, nommable par le Code — et donc susceptible d'être *perçu comme tel*.

(C'est déjà dire qu'ici toute expression subjective, toute formulation libre émanant d'un *sujet* est impossible. White-Jacket n'a que mépris pour le rite du combat simulé (chap. XVI) ; mais il ne saurait être question qu'il exprime son sentiment :

Voilà quels étaient mes sentiments à cette époque, et je n'en ai pas changé depuis. Mais, étant donné que lorsque je me trouvais sur la frégate, ma liberté de pensée ne s'étendait pas à la liberté de parole, j'étais obligé de garder mon opinion pour moi. (XVI, 88)

La Vareuse blanche est le roman du silence du sujet. Certes, il est un lieu, à bord du *Neversink* — la hune —, où la parole jouit d'une relative liberté. C'est d'ailleurs à partir de ce point, de cette pointe extrême de l'architecture pyramidale du navire, où se réfugie l'élite, la résistance, que la logique du fonctionnement du Système peut être démontée et renversée. Mais partout ailleurs, on n'y entend — on n'y tolère — que l'ordre donné et le bruit des canons.)

Un détail du rite de rassemblement lié à l'administration du fouet a valeur de paradigme. Le Code martial — et ici on ne sait plus très bien s'il s'agit d'un règlement officiel écrit ou d'un usage que l'âge a consacré — détermine non seulement la nature du châtiment, mais aussi sa publicité. Un marin voudrait-il ne pas prendre part au spectacle qu'il ne le pourrait pas. C'est que la présence de tous les spectateurs est un élément essentiel de l'effet recherché :

Quel que soit votre désir de vous dérober au spectacle qui va suivre, vous n'avez pas le droit d'y échapper ; ou du moins, vous êtes obligé de vous trouver sur les lieux, car le règlement exige la présence effective de la totalité de l'équipage, depuis notre corpulent capitaine jusqu'au plus petit moussaillon. (XXXIII, 170)

Fonctionnement du Système (2) : la représentation

La mise en œuvre et le respect de la Loi à bord du navire de guerre se caractérisent donc par la nécessité de leur parfaite visibilité. L'Ordre se déploie et se déroule *en effet* comme une mise en scène, s'exhibe comme un spectacle : la Loi se donne à voir comme espace de représentation de la totale visibilité de son fonctionnement.

Ainsi, le navire est plein comme un œuf (titre du chapitre XVIII), grouillant d'hommes, pourvu d'une énorme quantité de matériel civil et militaire. On l'a noté : il dispose de tout ce qui serait nécessaire à la fondation d'une capitale. Monde fermé, huis-clos foisonnant mais immense, complexe, riche de recoins : « De même que dans toutes les vastes institutions — qu'il s'agisse d'abbayes, arsenaux, collèges, trésoreries, bureaux de poste métropolitains et monastères —, on peut découvrir pas mal de petits recoins tranquilles et confortables. » (LXVIII, 352) Vaste et pourtant, compte tenu de la population qu'il abrite, contracté, resserré : « En mer, une frégate sert de maison et de foyer à cinq cents mortels, entassés dans un espace si restreint qu'ils peuvent à peine bouger sans se heurter. » (LIII, 278) Entassement, promis-

cuité : « Ces tares sont indubitablement augmentées par le fait que de très nombreuses personnes se trouvent claquemurées et emprisonnées hermétiquement dans la même caisse en bois de chêne voguant sur l'océan. Comme des poires que l'on entasse les unes contre les autres, les hommes d'équipage, trop serrés et empilés, se gâtent mutuellement par contact et chaque foyer d'infection est contagieux. » (LXXXIX, 462) Ou encore — morcellement, recomposition —, un agencement, une intrication d'individus emboîtés les uns dans les autres comme les pièces d'un casse-tête chinois (XXXIX, 206).

Or, ainsi saturé, le *Never sink* doit pourtant rester constamment dégagé, désencombré. Le regard de l'Ordre doit pouvoir parcourir les ponts, par exemple, sans rencontrer le moindre obstacle :

Considérez le problème. Imaginez que vous montez à bord d'un bâtiment de ligne ; vous constatez que tout y est scrupuleusement propre ; que les ponts sont aussi libres et dégagés que les trottoirs de Wall Street le dimanche matin ; vous n'apercevez pas la moindre trace d'un dortoir à l'usage des matelots ; et vous vous demandez par quelle magie on peut obtenir ce résultat. Et vous avez bien raison. Car, réfléchissez que dans cet édifice qui paraît nu, près d'un millier de mortels doivent dormir, manger, se laver, s'habiller, faire la cuisine et accomplir toutes les fonctions ordinaires de l'humanité. Si cela se passait à terre, le même nombre d'hommes s'épanouiraient en formant une commune. Dans ce cas, est-il possible de croire que cette netteté extraordinaire et plus spécialement cette *absence d'encombrement* qui caractérisent un navire de guerre, puissent être obtenues sans les plus rigoureux édits ? (XXII, 114)

Dans ces conditions, toute recherche d'un espace d'intimité et de solitude est vouée à l'échec : « Vous ne pouvez jouir d'aucune intimité et à peine trouver un moment de solitude : on se heurte presque à une impossibilité physique de rester tout seul. » (IX, 52) Il y a bien quelques endroits ici et là où l'on peut se retirer, secrètement, un instant :

Malgré le communisme domestique auquel sont condamnés les marins naviguant sur un vaisseau de guerre, et le fait que les moindres actions, même privées, doivent s'accomplir en public, on arrive cependant à découvrir un ou deux endroits isolés où l'on réussit parfois à se retirer et à rester presque seul pendant un moment. (LXXVI, 398)

Mais de cachettes, au sens strict du terme, point. Lemsford, par exemple, en fait quotidiennement l'expérience. Où donc l'infatigable poète, auteur d'épopées, de sonnets, ballades et acrostiches (chap. XI), pourrait-il mettre ses précieux manuscrits en sûreté, quand chaque pouce du navire est occupé, ou exposé au regard, ou encore systématiquement fouillé, exploré, retourné ?

(...) la conservation de ses manuscrits était pour Lemsford son grand souci, son tracasserie permanente et une source de tribulations illimitées. Il possédait une petite boîte pas plus grande qu'un nécessaire de toilette, fermant au cadenas, et dans laquelle il serrait ses papiers et son matériel de travail. (...) Il fallait qu'elle soit accessible à tout moment. Aussi, lorsqu'il ne l'utilisait pas, il la dissimulait de son mieux. Mais les ponts d'un navire de guerre recèlent moins de cachettes que tout autre endroit au monde. On peut dire que chaque pouce de terrain est occupé, qu'il

ne peut échapper aux regards, et que le moindre espace est perpétuellement exploré et visité. Ajoutez à cela l'hostilité de l'ensemble de la tribu des officiers subalternes (...) dirigée contre le poète et son coffret. Ils détestaient sa boîte comme s'il se fût agi de celle de Pandore (...). Pareils à des chiens d'arrêt, ils partaient en quête de ses repaires et ne le laissaient en paix ni jour ni nuit. (XI, 59-60)

S'il est, en pratique, à peu près impossible de cacher durablement quoi que ce soit sur le navire, il est également fort difficile d'y introduire de l'extérieur un corps étranger — un objet de contrebande, par exemple :

Les officiers supérieurs de la frégate prennent toutes les précautions imaginables pour lutter contre l'introduction clandestine d'alcool. D'abord, aucune embarcation venant de terre, quelle qu'elle soit, n'a le droit d'approcher un navire de guerre, dans un port étranger, sans une permission de l'officier de pont. Même les *bateaux à provisions*, les petites embarcations qui ont reçu des officiers l'autorisation de ravitailler les marins en fruits, que ceux-ci payent de leurs propres deniers, sont invariablement fouillés avant d'obtenir le droit de commercer avec l'équipage. Et ce n'est pas tout : même les nombreux canots du bord — qui passent leur temps à faire la navette entre le rivage et le navire —, sont également inspectés, un à un, vingt fois par jour s'il le faut.

(...) On doit donc admettre qu'aucun homme d'équipage ne peut, en venant de terre, monter à bord sans qu'on ait apparemment tout fait pour l'empêcher de passer quoi que ce soit en fraude. (XLIII, 222-23)

Incessant contrôle du territoire quadrillé : *watchfulness, vigilance* (LXIII). La surveillance, travail d'un regard détecteur chargé de découvrir les anomalies cachées, est assurée par une Police particulièrement efficace. Police aux yeux d'Argus (XLIII, 223) : le maître d'armes, « aussi vigilant que Vidocq lui-même » (VI, 42), et ses sbires, les caporaux d'armes (chap. LXXIII), sont partout à la fois, comme pourvus du don d'ubiquité, tapis, aux aguets (*lurking*), rôdant ici et là (*prowling*) (LXIII). Sillonnant en tous sens les entrailles du navire, et en particulier le poste de couchage dont la configuration se prête à l'organisation de jeux nocturnes : « (...) les hamacs sont accrochés les uns à côté des autres et (...) beaucoup pendent très bas, à moins de deux pieds du sol, ce qui donne naissance à d'innombrables petits vallons de toile, à des grottes, des réduits, recoins et crevasses, où les malins peuvent s'adonner en toute impunité à pas mal de plaisirs défendus. » (LXXIII, 378)

Les ponts, longues perspectives dégagées, sont peu propices aux cachettes. Quant aux profondeurs souterraines de la cale, elles constituent un ténébreux labyrinthe : *a very dim, devious corridor, a gloomy apartment, low arches, vaults and catacombs, obscurely lighted* (chap. XXX). Mais là encore, la tentation de tirer profit de l'obscurité et de la complexité du dédale se heurte à une incessante surveillance de l'Ordre : c'est l'œil du magasinier qui veille, fourrage tout le jour, compte et recompte ses armes, explore ses caves et caveaux les plus reculés (XXX, 160). Sa vigilance (*watchfulness*) est sans repos.

3. Logique du Système : le Haut et le Bas

Tout, cependant, n'est pas absolument visible à bord du *Neversink*. Comme tous les espaces de tyrannie, la nef se caractérise par sa duplicité (duplicité essentielle,

équivoque figée). Elle possède un endroit et un envers. La mise en scène de l'organisation systématique se double de la nécessité de cacher les effets négatifs du règne de l'autorité. Le chroniqueur, pour satisfaire à l'exigence qu'il s'est définie — comprendre une totalité, sans omettre un seul détail : « Je ne laisse rien de côté, si modeste que soit le fait. Je me sens poussé par le même mobile qui inspira bien des vieux chroniqueurs illustres, à narrer les moindres bagatelles traitant de sujets destinés à disparaître entièrement de la terre, et qui s'effaceraient infailliblement de la mémoire des hommes si on ne les consignait pas à point nommé. » (LXVIII, 351) ; faire de son récit un guide exhaustif et sûr : *a reliable guide* (XXXI) — le chroniqueur doit pouvoir retourner l'apparence comme une veste et dégager la logique qui commande à la fois la forme visible de l'Ordre et son envers. Cette logique peut se définir comme le travail d'une structure polaire : l'agencement du Monde dans *La Vareuse blanche* (mais aussi dans *Billy Budd*) est entièrement déterminé par le jeu d'une opposition entre le Haut et le Bas. Objet de description, ce schème fondamental va devenir, chemin faisant, un instrument de subversion.

La pyramide

Au sommet de la hiérarchie du *Neversink*, le Commodore : « (...) dans sa chambre majestueuse et inaccessible, trônait le tout-puissant commodore, aussi muet et imposant que la statue de Jupiter à Dodone. » (II, 14) Incarnation du principe d'autorité, il est (comme le pontife de Maramma dans *Mardi*) le plus souvent invisible : « On pourrait penser que le commodore est presque absent de ces chapitres et que, puisqu'il apparaît si rarement sur la scène, ce n'est peut-être pas, après tout, un personnage tellement auguste... Mais les potentats les plus puissants restent souvent cachés dans la coulisse [*behind the veil*]. » (LXVIII, 355) Vient ensuite le Capitaine, royal — « corpulent et majestueux, un Henri VIII de la mer, hardi et jovial, aussi imposant dans sa cabine que le grand roi sur son trône » (VI, 37) : c'est la toute-puissance active (*omnipotent supremacy*) (LXIX). Les officiers constituent le patriat du navire (*sea-kings and sea-lords* (VII). Quant au « peuple » des marins, ce n'est pas simplement une foule mélangée (*miscellaneous mob*, XI), mais une populace, un rassemblement de canailles, de *desperados* qui se volent les uns les autres (chap. X). Par exemple, l'alcool introduit en contrebande est subtilisé au fraudeur (chap. X-LIII). Cette plèbe est un réseau complexe de scélératesse (XLIII, 225).

Hauteurs de l'âme : high life in a man-of-war (IV)

White-Jacket propose la théorie suivante : le caractère des marins est en grande partie déterminé par leur fonction et leur poste à bord du navire (c'est le titre du chapitre XII). Cette théorie, vérifiée par l'expérience (XII, 66), lui permet d'introduire dans le commentaire de la description un principe de remodelage de la pyramide. L'opposition Haut/Bas est préservée, mais la hiérarchie sociale et militaire instituée disparaît au profit d'une autre, où le rang n'est plus affaire de convention mais de valeur. Au sommet de cette nouvelle échelle, l'aristocratie des gabiers :

Trouvait-on ailleurs que chez les gabiers de misaine, de grand mât et d'artimon, des hommes aux sentiments plus généreux, à l'esprit plus élevé, qui fussent plus gais, enjoués, impétueux et intrépides, aimant rire et plaisanter ? Pourquoi cette libéralité cordiale ? C'est parce qu'ils avaient quotidiennement l'occasion de s'éployer dans toute la mâture. Pourquoi leur élévation d'esprit ? Parce qu'ils planaient très au-dessus des bruits mesquins, des vils soucis et besognes méprisables des ponts inférieurs.

Et au plus profond de mon âme, je reste intimement persuadé que si je suis maintenant capable de donner ainsi mon opinion sur notre vie à bord de ce vaisseau de guerre, d'en faire la description librement, hardiment, sans gêne, avec clairovoyance et surtout en restant impartial, je le dois au fait que j'ai été moi-même gabier de grand mât, et spécialement que mon poste particulier se trouvait sur la vergue de grand cacatois, la plus haute de la frégate. C'est pour cette raison que je n'omets ni n'invente rien ; je ne flatte ni ne calomnie personne, mesurant à chacun ses qualités et ses mérites — aussi scrupuleusement pour le commodore que pour le dernier des mousses. (XII, 66-67)

Noblesse du cœur, libéralité cordiale, goût de l'aventure, élévation d'esprit : telles sont les qualités associées à la fréquentation des hauteurs du navire. Mais aussi liberté, hardiesse, impartialité du regard, passion de la mesure et de la vérité. Affecté à la vergue de grand cacatois, White-Jacket se trouve donc — instruit qu'il est par ailleurs (XXI, 160) — faire partie de la prestigieuse élite des loups de mer qui pratique en outre, dans les hunes, la fraternité :

Pour en revenir aux hunes d'une frégate, elles sont très spacieuses et confortables. La lisse qui les encercle à l'arrière leur donne un peu l'aspect d'un balcon, fort agréable durant les nuits tropicales. De vingt à trente flâneurs peuvent s'y allonger à leur aise, en s'installant sur des voiles usagées ou des vareuses en guise de coussins. Nous avons passé de bons moments dans cette hune. Nous nous considérons personnellement comme les meilleurs marins du bord, et de ce perchoir aérien, nous contemplons de notre haut, c'est le mot qui convient, les marins d'eau douce qui rampaient au-dessous de nous sur le pont, au milieu des canons. Nous entretenions un très grand *esprit de corps*, sentiment qui règne toujours plus ou moins dans les différentes sections de l'équipage d'un vaisseau de guerre. Entre gabiers de grand mât, nous nous traitions en frères, sans réserve, nous rendant très volontiers mille services les uns aux autres. (IV, 25-26)

Au sommet, dans un espace où nul obstacle, nulle limite (les emblèmes de la Guerre et de la hiérarchie militaire) ne gêne le libre exercice de la pensée et de la parole, est rassemblée la communauté de la compétence (le savoir nautique), mais aussi, personnifiés par Jack Chase, la culture, la civilité, le courage du cœur (IV, 23-24), le sens de l'honneur et l'intégrité (V, 29), l'ampleur et l'authenticité de l'expérience : « Il avait vu et éprouvé en personne les choses que la plupart des hommes ne font que lire ou rêver » (LXXV, 392). Jack Chase invite souvent le poète Lemsford dans sa hune et le prie de réciter ses poèmes (XI, 59). Poésie, musique : l'existence dans la grande hune est un plaisir *innocent* :

Les moments les plus agréables étaient ceux où notre bordée de quart flânait dans la grande hune ; nous nous divertissions alors de mille façons plaisantes. Débarrassés du voisinage immédiat des officiers, nous nous amusions là innocemment, mieux

qu'en tout autre endroit du navire. Si c'était dans la journée, nous nous occupions laborieusement à fabriquer des chapeaux ou à réparer nos vêtements. Mais la nuit, nous avions des penchants plus romantiques. (LXXIV, 383)

Là-haut, l'imagination et le rêve peuvent se donner libre cours. La distance aidant, le spectacle du navire au clair de lune, blanc sur noir, devient un enchantement :

La nuit, du haut de notre perchoir, la frégate offrait une vision superbe sous le clair de lune. Elle courait largue, vent en poupe, ses bonnettes établies des deux bords, de telle sorte que la toile tendue sur le grand mât et sur le mât de misaine faisait penser à deux pyramides majestueuses, pointues, plantées sur une base de plus de cent pieds, et se terminant dans les nuages par la légère pierre de couronnement des cacatois. Cette immense surface de toile, blanche comme de la neige, qui glissait sur les flots, était vraiment un magnifique spectacle. Sous leurs lindeuls, les trois mâts ressemblaient aux spectres de trois gigantesques émirs turcs marchant à grands pas sur l'océan. (LXXIV, 384)

L'existence y est sublime : « C'est là que l'on rencontre la vie et le mouvement ; c'est là que l'on peut montrer son savoir-vivre et sa gaieté » (IV, 27), explique Jack Chase à Tubbs, un ancien chasseur de baleines, en dénonçant la *bassesse* d'un métier qui lui a fait profaner la mer : « Ton ambition n'a jamais dépassé l'abattage des cochons ! » (IV, 28)

Les sphères inférieures

A la foule ignoble des espaces inférieurs — les matelots qui rampent sur les ponts, les troglodytes emmurés dans les caves goudronneuses (XII, 67) — la morosité, les besognes méprisables, les vices. Dans la hune, les divertissements nocturnes, on l'a vu, sont inoffensifs, romantiques, lyriques. Mais dans les entrailles du navire, ce sont des parties de cartes et de dés (LXXIII). Dans les épaisses ténèbres des recoins du poste de couchage, les marins se livrent à de mystérieuses et coupables activités : *dark deeds, iniquities, the mysteries of vice*. Descendre dans les sphères inférieures du navire, c'est s'enfoncer dans les bas-fonds de l'être — profondeurs douteuses où toute harmonie cesse :

Il serait écœurant d'énumérer en détail les irritabilités mesquines, les jalousies et les cabales, les dénigrement et les animosités rancunières qui se cachent dans les profondeurs, et semblent accrochés à la quille même du navire. On reste découragé rien que d'y penser. (LXXXIX, 375)

Au contraire, dans les hauteurs aériennes la liberté est vertueuse :

(...) malgré l'horreur que nous éprouvions envers ce véritable monstre du vice personnifié, en raison de notre supériorité sociale, de notre bonne éducation d'une qualité éminente dans notre hune élevée, ainsi que de la largeur de notre esprit, libéré des contingences, nous nous sentions jusqu'à un certain point au-dessus de ces vains préjugés personnels et affranchis de la haine que l'on voue aux pécheurs notoires — mais non au péché —, cette haine qui domine largement les hommes ayant un esprit faussé, et un cœur peu chrétien et peu charitable. (XLIV, 232-33)

Le vice, du fait du confinement prolongé des matelots « ordinaires » sur les ponts et dans les entrailles du navire (et ici il ne s'agit pas tant du « peuple », par opposition

aux officiers patriciens, que de tous les *landlopers below*, car les gabiers eux, sur les cimes, respirent un air raréfié), le vice se propage comme la peste, pourrissant, dégradant tout ce qu'il touche :

Commes des poires que l'on entasse les unes contre les autres, les hommes d'équipage, trop serrés et empilés, se gâtent mutuellement par contact et chaque foyer d'infection est contagieux.

Il y a pire : par suite de ce long confinement — tout au moins lorsqu'il affecte les simples matelots — il naît d'autres vices, si abominables que l'on n'ose même pas y faire allusion. On connaît la conduite dépravée que mènent trop de matelots lorsqu'ils sont à terre ; mais ce que certains deviennent, lorsqu'ils sont complètement privés des plaisirs faciles d'un port, peut à peine être imaginé par des terriens. Les péchés qui provoquèrent la destruction des villes de la plaine, subsistent encore dans certaines de ces cités flottantes, ces Gomorres aux murailles de bois [*wooden walled*]. Plus d'une fois, des hommes vinrent exprimer des plaintes devant le mât, à bord du *Neversink*, mais l'officier de quart se détournait d'eux avec dégoût, refusait de les écouter et donnait l'ordre au plaignant de se retirer de sa vue. On trouve sur les vaisseaux de guerre des maux qui, comme le drame familial secret de Horace Walpole, ne pourront jamais être représentés, ni lus, ni même évoqués. Le terrien qui n'a jamais lu *La Mère Mystérieuse* de Walpole, *Œdipe roi* de Sophocle, ou l'histoire du *Comte Cenci* de Rome qui a inspiré un drame au poète Shelley, laissez-le prudemment dans son ignorance d'horreurs encore pires que celles-là, et abstenez-vous à tout prix d'essayer de soulever ce voile. (LXXXIX, 462)

Ces citations littéraires (roman, poésie dramatique) valent pour autre chose que les atrocités diverses qu'elles sont censées suggérer de manière analogique. L'obliquité même de la démarche ici est lourde de sens : si, dans les hauteurs du navire, l'expressivité naturelle a libre jeu, le vice, dans les profondeurs, ne peut se dire. Une intense activité poétique règne dans la hune (lectures, réitations, discussions) : dans l'espace sublime, la langue est totalement affranchie. La complexité du monde contingent (*the aggregate of things*, XLIV) peut y être perçue, exprimée, transmuée dans la joie du chant (*mirthfulness*, XII). Mais dans les sphères inférieures, béantes comme des gouffres, où l'humanité se dégrade —

(...) la mer est le véritable Tophet, le lieu de la Géhenne et l'abîme sans fond où s'engloutissent bien des fauteurs d'iniquités. Et de même que les mystiques allemands représentent des Géhennes à l'intérieur des Géhennes, de même les marins disent familièrement que les navires de guerre sont des « enfers flottants ». Et si, selon le vieux Fuller, l'océan sert d'étable à de monstrueux animaux qui évoluent de-ci de-là en troupes indescriptibles, il est également le repaire d'innombrables monstres moraux qui se partagent équitablement son empire avec les serpents, les requins et les bêtes rampantes (XC, 463) —

la noirceur du vice interdit la description.

Un contraste marqué

Étant donné le contraste marqué que formaient ces deux hommes [*the persons of the twain*]...

Billy Budd, 12, 81

Même structure polaire et même topologie de la valeur dans le récit de *Billy Budd*.

Gabier de misaine, Billy est d'abord décrit comme un réconciliateur : « Vous allez me prendre mon pacificateur ! » proteste le capitaine Graveling au moment où le lieutenant du *Bellipotent* arrache le jeune marin aux *Droits de l'Homme* (1, 35). Il a toutes les qualités que confère la station dans les hautes mâtures de la conscience : « Billy [était] doté de l'enjouement que donnent une santé florissante, la jeunesse et un cœur léger. » (1, 37) A l'intégrité morale (« Manier les insinuations et les mots à double sens (...) était tout à fait étranger à sa nature », 1, 38) s'ajoutent la noblesse naturelle (2, 41) et « cette espèce et ce degré d'intelligence qui vont de pair avec la droiture, indépendante de toute convention, d'une saine créature humaine » (*ibid.*). C'est un « barbare » simple et honnête (*a sort of upright barbarian*) (2, 42) qui, une fois à bord du *Bellipotent*, rejoint dans la hune le club aérien des gabiers :

La vie des hunes de misaine convenait bien à Billy Budd. Là, lorsqu'ils n'étaient pas occupés plus haut encore sur les vergues, les gabiers, qui avaient été choisis comme tels pour leur jeunesse et leur activité, constituaient un club aérien dont les membres se prélassaient tout à leur aise sur les petites bonnettes roulées en coussins, taillant des bavettes comme les dieux nonchalants et fréquemment amusés par ce qui se passait au-dessous d'eux dans l'univers affairé des ponts. (9, 67)

On notera également que, s'il est occasionnellement victime d'un trouble de l'élocution (*liability to a vocal defect*), il est doté d'une voix « singulièrement musicale et qui était comme l'expression d'une harmonie intérieure » (2, 43). C'est cette voix mélodieuse qui, alors que le marin condamné a la corde au cou, fera entendre les mots « Dieu bénisse le capitaine Vere ! » — proférés « avec la mélodie limpide d'un oiseau chanteur sur le point de s'envoler de la branche » (25, 151-152). Billy, en dépit d'une tendance au bégaiement, possède cette harmonieuse musicalité vocale dont il est dit ailleurs, à propos du capitaine du *Droits de l'Homme*, qu'elle est « la véritable émanation de l'homme intérieur venue sans obstacle du fond de son être [*the innermost man*] » (1, 33). Les profondeurs de l'intimité s'expriment tout entières dans la voix : la transparence est là. Et de même que la Poésie constitue l'une des principales activités des esprits altiers dans les hauteurs du *Neversink*, de même le dernier acte du drame de Billy est transmué poétiquement (l'engloutissement au fond des eaux se renversant en une apothéose lyrique qui est une assumption) par une ballade qui chante la pureté du visage du marin — « ce visage que jamais ne déformait un ricanement ni, plus subtilement, un vil caprice issu des régions secrètes du cœur » (30, 164). Le poème est d'ailleurs l'œuvre d'un gabier de la même bordée que l'Innocent : « (...) ce que l'on pensait généralement de sa nature et de son inconsciente simplicité trouva finalement son expression rudimentaire grâce à un autre gabier de la même bordée de quart, doué comme le sont certains marins d'un tempérament *poétique* à l'état brut. » (30, 165) L'aspiration à l'idéalité est aussi désir d'expression.

En revanche, autour de la figure du capitaine d'armes, dont la fonction essentielle est le maintien de l'ordre (et de l'Ordre) dans les zones inférieures du navire, règne un principe d'indicibilité : « Je vais tenter de tracer son portrait, quoique je désespère d'y parvenir » (8, 61). Gardien des profondeurs sans soleil (8, 62), il se caractérise par un manque ou une anomalie physiologique : « Ce teint (...) semblait suggérer

qu'il y avait quelque chose de défectueux ou d'anormal dans sa constitution et dans son sang » (*ibid.*). Mais le plus remarquable défaut du personnage, c'est l'absence d'informations biographiques le concernant : « On ne savait rien de sa vie passée » (*ibid.*) ; « [il] ne faisait jamais allusion à ce qu'avait été précédemment sa vie à terre » (8, 63). Son histoire personnelle est totalement énigmatique. Et parmi les rumeurs diverses qui courent sur son compte, le narrateur s'avoue incapable de démêler le vrai du faux : « le bruit courait... personne ne pouvait justifier concrètement ce bruit... pareille rumeur... des conjectures défavorables... les racontars... une vague apparence de vérité... un fait dont je ne garantis pas la vérité... bavardages des batteries... » (8, 62-64)

Il faut ici noter que Billy, enfant trouvé, est lui aussi d'origine inconnue (2, 41). Mais le mystère de sa naissance et, plus généralement, de sa vie passée, n'est pas donné dans la narration comme un trait caractéristique du personnage. Chez Claggart (aux yeux du narrateur), l'énigme est essentielle et oblige la description à s'interroger sur ses propres possibilités. Rien de tel dans le cas de Billy. S'il demeure une zone d'ombre dans la biographie du gabier, c'est seulement pour le capitaine Vere. Si quelque chose n'a pas été dit à son sujet, ce silence ou cet oubli ne peuvent concerner que Vere : peut-être est-ce là son secret à lui. Mais ce n'est sûrement pas l'affaire du transparent marin.

Tout se joue ici dans l'entrevue à huis-clos (*closed interview*) (23, 140) à laquelle est consacré le chapitre 22, et qui a lieu dans la cabine où l'innocent assassin a été enfermé pendant les délibérations de la cour martiale. Mais le contenu de l'entretien entre Vere et Billy restera inviolé : « On ne sut jamais ce qui se passa lors de cette entrevue. » (22, 138) Quelques conjectures peuvent être hasardées avec la plus extrême prudence. Mais cette tentative de reconstitution demeurera mal assurée : « Il eût été conforme au caractère du capitaine Vere... » ; « Quant à Billy, il n'était pas improbable qu'il eût accueilli... » ; « il n'avait pas pu être insensible... » ; « Peut-être le capitaine Vere... » (22, 138-39). S'il a pu se produire ici une reconnaissance de la part de Vere, le sacrement auquel fait hypothétiquement allusion le narrateur, soumis à la double et contradictoire nécessité de faire signifier la scène et de préserver le secret de sa vérité, ce sacrement est — a pu être — pourrait avoir été une réplique du sacrifice d'Isaac (Gen. 22 : 1-18), holocauste humain dont on rappellera qu'il fut et ne fut pas accompli *au sommet* de l'une des montagnes de Moriah :

Il était assez âgé pour être le père de Billy. L'austère sectateur du devoir militaire, s'abandonnant à ce qui reste de primitif dans notre humanité réduite aux conventions, put finalement presser Billy sur son cœur, comme Abraham put presser sur le sien le jeune Isaac au moment même où il se préparait à le sacrifier résolument pour obéir à l'exigeante injonction. Mais nul ne peut dire quel sacrement, rarement ou jamais révélé au monde trépidant, est célébré chaque fois que, dans des circonstances ressemblant si peu que ce soit à celles qu'on a tenté de rapporter, des hommes appartenant à l'ordre le plus noble de la grande Nature s'étreignent. Le secret l'entoure sur le moment, inviolable pour le survivant ; et l'oubli sacré qui scelle toujours un acte de magnanimité sublime recouvre tout enfin d'un voile providentiel. (22, 139)

Que la relation entre Vere et Billy demeure un mystérieux scandale, cela ne saurait affecter ou rendre « problématique » l'essentielle transparence du gabier qui, chu des hauteurs où la simplicité rayonne comme un soleil (*the cheerful sea Hyperion*, 17), tombé dans le piège souterrain de Claggart — mais tombé sans rien perdre de son innocence native —, rejoint finalement la lumière du soleil levant : sa pendaïson à la grand-vergue (choisie « pour des raisons spéciales », 25, 151) est une ascension mystique colorée par le rose de l'aube :

Au même instant le hasard voulut que la toison vaporeuse suspendue bas à l'orient s'imprégnât d'une douce et glorieuse lumière, comme dans une vision mystique la toison de l'Agneau de Dieu, tandis que simultanément, suivi du regard par la masse compacte des visages tournés vers le haut, Billy s'élevait ; et, s'élevant, recevait en plein le rose de l'aube. (25, 152)

A l'inverse, Claggart l'énigmatique œuvre, manœuvre dans les profondeurs ténébreuses du navire (« sa sphère caverneuse », 18, 103), centre actif d'un souterrain réseau de surveillance :

Sa position lui permettait d'avoir le contrôle de divers fils convergents d'influence souterraine, susceptibles, s'ils étaient manœuvrés avec astuce par l'intermédiaire de ses créatures, d'incommoder mystérieusement, pour ne pas dire plus, un quelconque membre de la communauté marine. (8, 66)

Il tisse une toile de mystérieuses manigances au moyen des caporaux d'armes, espions fureteurs qui sont d'obscurs prolongements de lui-même (chap. 13). Et voilà qu'un jour il piège le gabier à qui, secrètement, il « en veut » : *down on him, secretly down on him, he assuredly was* (chap. 11). Comment expliquer ce ressentiment ?

On a déjà signalé que la caractéristique du récit dans *Billy Budd*, c'est que l'histoire (la succession des événements) s'y double d'un essai de glose explicative dont les termes essentiels (du moins pour ce qui concerne les personnages de Billy Budd et Claggart) sont empruntés au mythe biblique. Dans le cas de Claggart, le narrateur-chroniqueur (il s'agit bien, en effet, d'une chronique puisque la narration « tient moins de la fable que des faits », 28 159 — des faits précis, concrets touchant la vie « intérieure » ou « interne » (*the inner life*) d'un navire particulier), confronté à « ce qui peut paraître énigmatique » (11, 76), propose donc une ébauche d'interprétation qui intègre cet élément de mystère :

Et pourtant le motif qu'il faut nécessairement supposer comme le seul adéquat en l'occurrence est, dans son réalisme même, aussi chargé de l'élément primordial du romanesque à la Radcliffe, le mystérieux, qu'aucun de ceux que l'ingéniosité de l'auteur des *Mystères d'Udolphe* a pu inventer. (11, 76)

Ce motif, cette origine ténébreuse, c'est la force de l'irrationnel (*the irrational*) (11, 79). Voilà ce qui, selon le glossateur, peut être dit ou plutôt indirectement suggéré du ressort caché dans le comportement du capitaine d'armes. Mais que l'on appelle ces profondeurs secrètes en lui l'irrationnel, que l'on parle de folie (*lunacy*), de « mystère d'iniquité » ou de mal élémentaire (*elemental evil*), c'est d'abord d'une passion qu'il s'agit, d'une de ces passions viles qui prennent naissance dans les zones inférieures, ordurières de l'être, à la source polluée desquelles elles ne cessent ensuite

de s'alimenter : « C'est à ras de terre, parmi les gueux et les fouilleurs de poubelles, que la passion profonde se déploie » (13, 84). Passion qui ne se laisse saisir, surprendre que dans l'acte néfaste, erratique (toujours trop tard, donc ; le glossateur évoque ailleurs des « caprices abyssaux », 17, 99), puisque, au repos, elle est tapie, cachée derrière un masque d'apparence contraire : « Elle s'enveloppe dans le manteau de l'honorabilité » (11, 78) ; « elle est, par mesure de protection, secrète » (11, 79) ; « quelles que puissent être ses fins — jamais déclarées — sa méthode et ses actes sont toujours parfaitement rationnels » (*ibid.*) ; « la monomanie de cet homme (...) [dissimulée] sous des dehors sobres et raisonnables » (17, 101). Autrement dit, l'explication de la cause (*the cause necessarily to be assumed*) n'explique rien. Le mystère est inentamé. Ce que confirme la suite du commentaire.

La transparence de Billy ne se signale pas seulement par la musicalité de sa voix. Son être intime s'exprime dans l'apparence de sa personne : « Le feu de joie qui flambait dans son cœur illuminait le hâle rosé de sa joue. » (12, 81) L'extérieur est la forme visible de l'intérieur : « (...) l'esprit qui habitait Billy (...) regardait par ses yeux célestes comme par des fenêtres » (12, 82). Chez Claggart, au contraire, l'être profond ne se donne pas à voir sur le visage. La dépravation subtile du personnage (celle qui « a tout à cacher », 13, 85) se réchauffe à un feu à jamais secret, « un feu souterrain » qui creuse « de plus en plus profond en lui » (17, 101). Billy ou la transparence des fenêtres ; Claggart ou les ténèbres des « chambres souterraines » (14, 85).

Mais aussi : Claggart ou le règne de l'innommable. Au cours de l'entrevue fatale entre Billy et son accusateur dans la cabine de Vere, le regard du capitaine d'armes, s'altérant, livre tout ce qu'il peut dire de l'homme : c'est la boue des profondeurs, le mixte indéfinissable, l'inhumain, l'abjection — *uncatalogued* :

Cependant les yeux de l'accusateur, qui restaient attachés aux yeux bleus dilatés, subissaient une altération extraordinaire, la riche teinte violette qui leur était habituelle se troublant jusqu'à devenir un pourpre boueux. Ces lumières de l'intelligence humaine, perdant leur caractère humain, se faisaient protubérantes et glaciales comme les yeux étranges de certaines créatures non cataloguées des profondeurs. (19, 114)

Créature non répertoriée, serpent fascinant (c'est évidemment le bestiaire biblique du Mal : on notera la cohérence de la glose), ou encore, gisant au sol, serpent mort. Avec Claggart, nous voici revenu à ces « monstres moraux » évoqués plus haut dans *La Vareuse blanche*, qui se partagent l'empire des bas-fonds de l'océan « avec les serpents, les requins et les bêtes rampantes » (VB, XC, 463).

L'État de Barbarie

Dans l'un et l'autre romans, donc, une même structure polaire fondamentale (le Haut/le Bas) commande la dramaturgie du récit, préside au déroulement de la représentation, règle le jeu du sens. Ce schème est dynamique et générateur, travaille en se métamorphosant, produisant un grand nombre d'effets de valeurs : théologiques (le Ciel, l'Enfer), morales (le Bien, le Mal), esthétiques (le Beau, le Laid).

Deux territoires — deux registres, deux régimes de la conscience sont ainsi définis, dont les caractéristiques s'opposent terme à terme.

Cette structure est également conflictuelle et hiérarchisée : un des deux pôles y est subordonné à l'autre, qui lui sert de modèle : le Bas est un reflet dégradé du Haut. Dans *La Vareuse blanche*, le navire se laisse décrire comme le théâtre d'un avilissement généralisé et systématique de l'homme. L'exploration — l'anatomie de l'Ordre sur le *Neversink* se ramène à une série de variations sur le thème du rabaissement.

Le marin sur le navire — la conscience confrontée aux rigueurs du Système — est l'objet d'une oppression de tous les instants. Les contraintes du Code (arbitraires, comme on verra) avilissent le matelot ou contribuent à exacerber ce qu'il peut y avoir de bassesse en lui :

(...) il apparaît clairement à toute personne de bonne foi, connaissant bien la vie intérieure d'un navire de guerre, que la plupart des iniquités commises par les matelots doivent être indirectement attribuées à l'effet dégradant [*debasing*] du régime injuste, despotique et déshonorant [*degrading*] qui est le lot du marin de l'État. (LXXII, 376)

Si, dans les hauteurs des mâts, la fraternité des gabiers autour de Jack Chase est aspiration à l'expression de l'humanité de l'homme, l'essentiel de la vie sur le navire est une chute permanente dans l'inhumanité et la barbarie — chute dont l'origine est à chercher dans la mise en œuvre de l'implacable Code maritime (la loi « la plus tyrannique de toutes », LXXI, 367) et de conventions despotiques (*ibid.*). Il y a là une greffe monstrueuse (*monstrous grafting of tyranny upon freedom*) qui fait d'un homme libre un esclave : « Je suis né libre », proteste White-Jacket, « et ne veux pas vivre en serf ! » (LXX, 365)

La dégradation, c'est le ravalement de la dignité : *my man's manhood* (LXVII). Voilà ce qui est intolérable, par exemple, dans le supplice du fouet. Si faute il y a, justiciable d'un châtiment corporel — châtiment spectaculaire, on l'a vu, au cours duquel le spectateur contraint est aussi douloureusement blessé et humilié que le coupable (XXXIII, 175) —, c'est l'arbitraire de la Loi qui lui donne un caractère criminel : « On voit un être humain, dénudé comme un esclave et fouetté plus sauvagement qu'un chien [pour] des raisons qui n'ont rien de véritablement criminel, mais qui sont déclarées telles par des lois arbitraires. » (*ibid.*)

Cet avilissement se constate partout, à tout moment sur le navire. Et ses formes sont innombrables. L'organisation temporelle des repas, qui condamne le « peuple » à jeûner pendant seize heures d'affilée entre le souper et le déjeuner du lendemain (VII, 46) est barbare (*barbarous*). Dans le poste de couchage, la disposition des hamacs est telle que « le sommeil n'est qu'une illusion ou un vain mot » (XX, 106). Le récurage des ponts est un travail « avilissant et digne d'un galérien » (XXII, 113). Le plaisir de fumer est réglementé : le fumoir à bord est limité aux abords de la cuisine et n'est accessible qu'à certaines heures (chap. XCI). Comment accepter pareille tyrannie ? Car la délectation du fumeur — acte collectif, social plutôt qu'individuel : le fumeur melvillien est un homme de la convivialité : « une poignée de cigares liés ensemble est le symbole même de l'amour fraternel qui unit les fumeurs.

De la même façon, un rassemblement de pipes sous-entend une communauté de cœurs », XCI, 475-76 —, c'est la jouissance d'une rêverie libre, d'un abandon à la libre expansivité des pouvoirs de la rêverie :

Comment les motifs mystiques, ou les désirs capricieux d'un fumeur voluptueux pourraient-ils naître et disparaître sur commande au gré des ordres d'un commodore ? Non ! Lorsque je fume, il faut que ce soit parce que tel est mon bon plaisir, et celui-ci se manifeste parfois à une heure si déraisonnable qu'il me faut envoyer quérir par toute la ville un brasero. Eh quoi ! Doit-on fumer l'œil fixé sur un cadran solaire ? Fumer au commandement ? Fumer doit-il devenir un emploi, un travail, un vulgaire métier périodique ? Puis, tandis que la fumée vous aura plongé dans la plus profonde rêverie, et que, dans votre âme, se sera édifié peu à peu un dôme insaisissable et grandiose — qui se gonfle et s'élève à mesure que vous soufflez la vapeur magique — de même que d'une sublime symphonie de Mozart peut naître un temple, comme Vénus émerge de l'onde amère — alors, juste à ce moment-là, voilà votre beau Parthénon qui s'écroule aux sons de la cloche annonçant l'expiration de la demi-heure autorisée pour fumer ! O vous, Furies, lacérez-moi de vos fouets ! Faites-moi rôtir dans le salpêtre ! Frappe-moi, ô Foudre ! Que tous les escadrons de Mameluks me chargent ! Que les cruels Fidjiens me dévorent ! Tout, mais préservez-moi de pareille tyrannie... (XCI, 475)

L'étiquette et les cérémonies sont absurdes. Pis : elles engendrent la servilité et l'humiliation : « (...) la pompe exagérée qu'il [l'officier de marine] conserve actuellement fait naître, naturellement et spontanément, un sentiment de servilité et d'humiliation [*debasement*] dans le cœur de la plupart des marins qui contemplant quotidiennement un simple mortel en train de planer au-dessus de leurs têtes, comme l'archange saint Michel doté d'ailes innombrables. » (XL, 208) Il faudrait, suggère White-Jacket, en finir avec cette mascarade : « Cela ne diminuerait en rien le respect que les matelots doivent aux officiers, ni l'obéissance à leur autorité, si toute cette vaine parade (...) était complètement supprimée. » (*ibid.*) Et il prolonge sa critique en proposant un réajustement général des rapports entre le Haut et le Bas de la pyramide : l'objectif visé est de réduire la distance séparant les extrêmes :

La vérité est que pour obtenir le niveau adéquat [*true level*], dans certains domaines il faut opérer par le bas ; car comment peut-on transformer un marin en commodore ? Ou encore, comment pourrait-on surélever les vallées si on ne les comblait pas avec les sommets superflus des collines ?

Sur ce point, nous avons besoin d'une législation avisée mais démocratique. Et en rabaissant [*bringing down*] un peu les officiers de marine, du moins sur ce point, nous élèveront d'autant le simple matelot, sans pour cela relâcher la subordination dans laquelle il doit être nécessairement maintenu. (XL, 208)

Ou encore, ailleurs, et sans remettre là non plus en cause la nécessité d'une structure de subordination, il imagine que la Vertu, descendant des sommets, pourrait se mêler activement au Vice :

Mais, hélas ! lorsque la Vertu trône sur la poupe élevée d'une frégate, lorsque la Vertu est couronnée commodore dans une cabine, lorsque la Vertu règne par la contrainte et tyrannise le Vice comme un esclave, alors la Vertu (...) n'exerce guère d'influence morale. Pour être efficace, la Vertu doit redescendre de ses hauteurs

[*come down from aloft*], exactement comme notre divin Rédempteur descendit sur terre pour sauver notre vaste monde pareil à un navire de haut bord ; et pour triompher, il faut qu'elle vienne se mêler aux matelots et aux pauvres pêcheurs, en les traitant en égaux. (LIV, 287-88)

On voit qu'à ce point de la description, il s'agit moins de subversion que d'atténuation ou de rééquilibrage : il faut tempérer judicieusement la réglementation existante de manière à préserver à tout prix la dignité du marin constamment et dangereusement bafouée.

Un épisode résume, de façon très didactique, l'enjeu de cette question. Le premier acte en est plutôt comique, et comme anodin. A l'approche des côtes américaines, le capitaine fait savoir que toutes les barbes et tous les favoris devront être rasés. Quelques marins tentent de résister, parmi lesquels le vieil Ushant, chef de beaupré, qui s'enorgueillit d'une barbe majestueuse, « une barbe-fleuve poivre et sel qui lui ruisselait sur la poitrine, s'emmêlait souvent et s'empoissait de goudron » (LXXXIV, 434). Ce vieux Neptune est un homme des hauteurs. Intrépide à la vergue de misaine, il est par ailleurs d'une réserve altière : « ce vieil homme se montrait remarquablement posé, sérieux, silencieux et plein de majesté ; il se tenait à l'écart des ébats tapageurs et ne prenait jamais part aux divertissements turbulents de l'équipage » (LXXXIV, 435). Silencieux — mais c'est aussi un homme de parole, qui détient une sagesse : « (...) il aimait à philosopher avec ses vieux compagnons (...). Il ne fallait pas mépriser sa philosophie : elle regorgeait de sagesse [*wisdom*]. (...) Dans son vieil âge, il était devenu une sorte de Socrate de la mer. » (*ibid.*)

Quand tombe l'ordre du capitaine, il est ressenti comme un geste barbare (*a barbarity*) dont seul un barbare (*barbarous author*) peut être l'auteur (LXXXV, 439-40). Comment abandonner ces nobles ornements touffus aux vils barbiers de la batterie ? « Une grande séance de tonte, comme on la pratique annuellement à Nantucket sur les moutons, allait-elle avoir lieu ? Et nos ignobles barbiers nous dépouilleraient-ils de nos toisons ? » (LXXXV, 439)

A partir de là, les choses prennent une tournure dramatique. Pendant deux jours une résistance s'organise, une solidarité fraternelle — et les barbes restent intactes. Le capitaine menace de châtier les indociles. Il semble qu'une mutinerie va éclater. Mais le troisième jour, les rebelles, après avoir publiquement condamné d'avance le traître qui se soumettrait, cèdent les uns après les autres. L'habitude de la discipline. Même Jack Chase, l'incomparable, qui explique au barbier le sens de ce sacrifice : les barbes sont choses sacrées ; avec ses ciseaux, c'est la virilité (*manhood*) du chef de la grande hune que le coquin va trancher (LXXXV, 445).

Certains, pourtant, continuent à défendre leurs cheveux. Ils sont convoqués par le capitaine au pied du mât. Ushant est là, avec sa majestueuse barbe grise. Menacés du fouet, les marins capitulent, à l'exception de Ushant qui est emmené au « trou » (LXXXVII). Le lendemain, le vieil homme subit le châtimement sur le passavant, douze coups de fouet, devant l'équipage partagé entre la colère, la stupeur et le chagrin. Il restera dans la prison du bord jusqu'à l'arrivée du *Neversink* en Amérique, sans avoir cédé à l'Autorité qui voulait l'amener à accepter de se laisser dépouiller de sa barbe — *the token of manhood*.

La plupart des monstruosités qui se commettent à bord du *Neversink* ont leur origine dans le caractère arbitraire de la discipline (XXII, 115). Des règlements injustifiables (*arbitrary laws*, XXXIII) possédant une autorité absolue (*omnipotent authority*) réduisent le marin à l'état de serf (*disciplined to servitude*, XC). Et toucher à cette réglementation est impensable, car le texte est sacré :

(...) la marine poursuit sa course, de génération en génération, pratiquement identique et incontestée, comme si son code était infaillible et elle-même un monument de perfection qu'aucun homme d'État ne saurait améliorer. (LV, 290-91)

La structure pyramidale de l'organisation des pouvoirs et des situations qu'il institue et consacre se définit en outre par son caractère conflictuel :

Ce violent contraste entre les sentiments avec lesquels les simples matelots et les officiers du *Neversink* envisageaient cette guerre presque inévitable, est l'un des nombreux exemples qui pourraient être cités pour faire la preuve de l'antagonisme incurable qui les sépare. (XLIX, 261)

Peut-on encore dire qu'il y a « rapports » entre deux classes « essentiellement opposées » (*essentially antagonist*) (XLIX, 208) ? Le chroniqueur, quant à lui, parle de gouffre (*great gulf*) et de barrières (*barriers*) (LXXII et LXXXIX).

L'opposition la plus grave, la plus dangereuse, celle qui engendre le plus d'horreurs, est celle des officiers et du « peuple ». Le capitaine, en effet, n'est pas seul pour faire respecter l'Ordre sur le navire. Les officiers en sont des extensions, « des morceaux séparés, détachés du corps principal pour un service particulier » (LII, 272), de sorte que l'on peut ici parler de délégation tentaculaire de pouvoir (absolu) :

Le roi est infaillible, aux yeux de la loi, selon la fiction bien connue des États despotiques ; mais dans les flottes des monarchies constitutionnelles et des républiques, l'usage a prévalu de renforcer cette règle établie en étendant cette convention indirectement à tous les subordonnés du principal magistrat d'un navire armé. Et bien que ce principe ne soit pas juridiquement reconnu et admis par les officiers eux-mêmes, c'est cependant lui qui règne dans la flotte ; c'est ce principe qui est en vigueur à tout moment, et en vertu duquel des milliers de marins ont reçu le fouet sur le passavant. (LII, 272)

Selon ce principe, par exemple, les aspirants peuvent en toute impunité faire subir à n'importe quel marin toutes sortes de brimades et de vexations (chap. LII). (Eux-mêmes ne sont pas à l'abri des humiliations de leurs supérieurs.) Institutionnalisation de la cruauté (*monstrousness*). Dans le cas précis des aspirants, le texte marque bien que, en trahissant l'idéal de noblesse qu'ils sont censés avoir reçu de leur éducation [*lofty breeding*], les midships s'avilissent, *tombent* dans la mesquinerie (LIII, 278).

Que le port du sacro-saint uniforme permette à chaque détenteur d'une parcelle de pouvoir ou d'autorité de satisfaire impunément des animosités ou des rancœurs personnelles, cela est déjà suffisamment scandaleux :

Si un capitaine en veut à un lieutenant, ou si un lieutenant a une dent contre un midship, l'officier supérieur a toutes facilités pour torturer légalement son inférieur, sans encourir de reproche. Et si c'est un midship qui veut se venger d'un simple

matelot, il lui est très facile, grâce à des intrigues sounoises enfantées par une haine puérile, d'obtenir sa dégradation sur le passavant. (LXXXIX, 461)

D'autant que l'impunité des atrocités est souvent assurée en proportion de leur excès (LXXXVIII, 455).

Mais il y a plus, et pire : la discipline, dont le maintien doit constamment s'afficher comme un spectacle, fait peu de cas de la vie humaine. Combien de marins, tombés d'une vergue, ne se sont-ils pas écrasés sur le pont, sacrifiés au bon fonctionnement dramaturgique de l'Ordre :

Pourquoi minimiser les faits ? La mort de la plupart de ces marins est entièrement la faute des officiers qui, tandis qu'ils se trouvent eux-mêmes en sécurité sur le pont, n'ont aucun scrupule à sacrifier un ou deux hommes immortels, simplement pour faire la preuve [*show off*] de l'excellente discipline régnant sur leur navire. Et voilà ce que doit endurer le peuple de la batterie pour que le commodore puisse en tirer gloire sur sa dunette. (XLVI, 246-47)

Que faire, donc, de ces lois despotiques et sanguinaires (*bloodthirsty*, LXX) capables de transformer un homme de bien, le capitaine Claret par exemple, en tyran ?

(...) quelles que soient les mauvaises actions dont le capitaine Claret ait pu se rendre coupable sur le *Neversink*, je pense qu'aucune d'elles ne provenait d'une dureté de cœur réelle et constitutive. Ce sont les usages en vigueur dans la marine qui avaient fait de lui ce qu'il était devenu. Je crois que s'il avait vécu sur la terre ferme (...), on l'aurait sans doute tenu pour un brave homme. (LXXXVII, 453)

Les effets avilissants de l'Ordre sont irrésistibles et irréversibles : les vices d'un navire de guerre « dépravent irrémédiablement les terriens volontaires et les matelots honnêtes qui ont pu s'enrôler » (XC, 469). La hiérarchie, qui en est tout à la fois l'incarnation et l'instrument, ne peut tolérer le spectacle de la dignité : il faut qu'elle écrase ce qui se dresse comme l'affirmation de la liberté et de la noblesse humaines :

Ce Landless était vu d'un bon œil par les officiers qui l'avaient surnommé « *l'heureux Jack* ». Et ce sont justement des gens heureux dans le genre de Landless que la plupart des officiers font profession d'admirer — des individus sans vergogne, sans âme et si dépourvus du moindre sentiment de dignité humaine, qu'à peine peut-on encore les considérer comme des hommes...

Au contraire, lorsqu'il s'agit d'un marin qui possède apparemment du sens moral et dont l'attitude révèle une dignité intérieure — alors, c'est lui que souvent ils prennent en grippe instinctivement. Pourquoi ? Parce que cet homme est pour eux un reproche constant, échappant par la pensée à leur autorité [*mentally superior*]. Sa place n'est pas sur un navire de guerre et ils ne veulent pas d'individus de cette sorte. Ils voient de l'insolence dans sa liberté virile, et du mépris même dans son maintien. Il leur est aussi insupportable que le serait un nègre d'Afrique, droit de corps et d'une haute élévation morale, pour un planteur habitué à surveiller des esclaves. (XC, 472-73)

(N'est-ce pas là justement le cas du « Beau Marin » qu'est Billy Budd ? Si Claggart incarne, dans sa personne et de par sa fonction à bord du *Bellipotent*, la noire et intolérante rigueur de l'ordre de la Guerre, il n'est pas étonnant qu'il haïsse « instinctivement » la droiture de Billy (*unconventional rectitude*) qui se donne à voir

« sans trace perceptible de vaine gloire, mais plutôt avec la simplicité désinvolte de sa royauté naturelle », BB, 1, 29)

Humilié et offensé, l'homme de la plèbe n'est pourtant pas sans qualités. Le bon sens, par exemple, souvent inconnu dans les hauteurs despotiques du dogme [*high life*], peut trouver refuge dans la roture (VII, 45). Il en va de même pour la bravoure, le véritable héroïsme, qui n'est pas le privilège du grade mais du cœur (XXVII, 145). Mais l'organisation du *Neversink* ne connaît et ne reconnaît que des fonctions : point de sujets ici, et la notion de valeur individuelle n'existe pas. La distribution des rôles y est si rigidelement déterminée qu'un matelot ne saurait espérer *s'élever* jamais dans la hiérarchie :

(...) dans un pays comme le nôtre, qui se glorifie de l'égalité politique de toutes les conditions sociales, il est très regrettable de constater que bien peu de matelots peuvent, de nos jours, s'élever au rang d'officier des équipages. Cependant, jadis, lorsque des officiers étaient ainsi « sortis du rang », maintes fois ils s'étaient distingués dans le service, et l'honneur en avait rejailli sur le pays. Il serait facile d'en donner des exemples précis.

Est-ce mal de vouloir que nos institutions fonctionnent toutes selon le même principe ? N'importe quel terrien américain peut espérer devenir un jour Président des États-Unis — c'est-à-dire commodore de l'escadre de nos États. Aussi je pense que chaque matelot américain devrait être placé dans une position lui permettant d'aspirer en toute liberté à commander un jour une escadre de frégates. (XXVII, 147)

Tout au plus peut-il *réver* d'un renversement de situation qui ferait de lui le supérieur de son supérieur :

Mais oui, nos plébéiens exercent parfois une vengeance sublime sur ces patriciens ! Imaginez un peu un vieux marin sans feu ni lieu nourrissant sérieusement dans sa cervelle l'idée, purement spéculative, qu'un certain bravache couvert de galons qui le fait trimer du matin au soir comme un esclave, possède une physiologie incommensurablement inférieure à la sienne propre ; et qu'au bout du compte, le matamore porteur d'épaulettes disparaîtra avec les vulgaires animaux, tandis que lui ira au ciel et deviendra immortel ! (LII, 275)

Mais en fin de compte, c'est sur toute l'échelle des vivants que circule ce fantasme de revanche, ce désir de s'arracher au rang subalterne en substituant une classification à une autre. Si la violence des rapports et la relation de rivalité sont des réalités bien tangibles sur le *Neversink* (et des réalités systématiquement ordonnées et ritualisées), il faut reconnaître qu'on trouve jusqu'au plus secret des représentations les traces de ce schéma de subordination éprouvé comme une nécessité intime, comme l'ultime moyen pour l'individu d'affirmer, dans une jouissance imaginaire, son être :

(...) Pourtant, il est en nous quelque chose, si vile [*degraded*] que soit notre condition, à quoi nous nous raccrochons à tout hasard, pour nous leurrer d'une supériorité trompeuse sur les autres, que nous supposons placés plus bas que nous dans l'échelle humaine. (LXVII, 345)

Les effets nocifs du Code, ajoutés aux vices inhérents à l'institution maritime, rendent vain tout espoir de remédier à l'état de barbarie :

(...) Certains de ces maux sont inévitablement engendrés par l'application du Code maritime ; d'autres sont entièrement organiques, liés à la nature des institutions maritimes ; et comme la plupart des maladies organiques, ils sont incurables, sauf lorsqu'ils disparaissent en même temps que le corps dans lequel ils vivent. (LXXXIX, 462)

Il faut donc rayer de la carte le territoire tyrannique : « Aussi longtemps qu'il existera un navire de guerre, il restera le symbole de tout ce qui est tyrannique et répugnant dans la nature humaine. » (XLIX, 262) Il faut en finir avec le monde du navire de guerre afin que plus tard, demain, ce récit — ce livre que nous tenons entre les mains, *La Vareuse blanche* — ne puisse plus être considéré que comme un document décrivant l'histoire d'une faute *ancienne*, aujourd'hui disparue, dans la langue de l'Homme :

Qui sait si ce modeste témoignage ne sera pas un jour considéré comme un document historique concernant une barbarie révolue ? Lorsque les navires de guerre n'existeront plus, qui sait si l'on ne citera pas White-Jacket pour expliquer aux hommes du Millénaire ce qu'était un navire de guerre ? Que Dieu hâte la venue de ce temps ! Et vous, ô années ! amenez-le vite, ce temps heureux, pour réjouir nos yeux avant que nous ne mourions. (LXVIII, 351)

Il faut couler le *Neversink*, retourner contre l'Ordre despotique le commandement — « Coulez, incendiez et détruisez », LXXV — qui le justifie, envoyer par le fond l'Insubmersible. Car si des réaménagements internes sont suggérés ici et là au cours de la description, ce ne sont, en vérité, que de pauvres palliatifs :

(...) lorsqu'on maintient une discipline militaire excessive, il ne sert à rien d'essayer d'atténuer ses rigueurs par l'institution de lois humanitaires. Il est plus facile d'appri-voiser un ours grizzly du Missouri que d'assouplir des pratiques aussi essentiellement cruelles et barbares. (LXXVII, 406)

Le simulacre

Le monde du navire de guerre (le Monde soumis à l'ordre de la Guerre) est inamendable, irrécupérable.

Si ce catalogue du Mal (*catalogue of evil*, LXXXIX) est accablant, il n'est pourtant pas encore tout à fait complet. On a vu que, sur le *Neversink*, tout ce qui témoigne de la hauteur et de la grandeur de l'humain, tout ce qui trahit une aspiration à l'Idéal ou contribue à l'exaltation de la Vertu, tout ce qui élève ou relève est inexorablement rabaissé et avili par la rigueur de la discipline militaire (*the unscrupulousness of martial discipline*, LXXVII). Qu'en est-il donc, dans ces conditions, de la Vérité ? Elle est elle aussi dégradée et, hypocritement, au nom même de la mise en œuvre d'un principe « sublime » — *the lofty masthead of an eternal principle* (XXXVI).

Que sont les manœuvres d'entraînement, explique White-Jacket, sinon « une petite guerre simulée contre un ennemi fictif » (XVI, 87) ? Avilissante parodie :

Quant à suer sang et eau dans une rencontre imaginaire, à gaspiller le précieux souffle de mon précieux corps dans un ridicule combat, tout en feintes et en simulacres, puis à courir le long des ponts en faisant mine de transporter en bas des morts et des blessés, m'entendre dire ensuite qu'il faut considérer que le navire est prêt

à sauter, tout cela pour m'habituer à conserver mon sang-froid et me préparer à une explosion véritable, eh bien ! je méprise cet exercice qui me paraît indigne d'un vrai marin et d'un vaillant homme. (XVI, 88)

Aux yeux du vrai marin (qui est un homme de valeur — *man of valor* — un homme pour qui la valeur de la réalité se mesure à la réalité des valeurs qui la constituent en lieu et milieu de l'expérience), le navire est un pur simulacre : un théâtre : « (...) en fait de théâtre permanent, jouant nuit et jour, et sans entractes, on ne trouve pas mieux qu'un navire de guerre, et ses bonnes planches sont de véritables *tréteaux*. » (XXIII, 119) Tous les marins (l'équipage tout entier, pas seulement les hommes du « peuple ») y sont désignés par un sobriquet : l'identité disparaît derrière un nom d'emprunt qui réduit la personne à un trait de caractère ou à une fonction. Sur les planches du *Never sink* apparaissent et disparaissent des personnages de farce, des types, des allégories caricaturales : *Brush, Tubbs, Dashman, Pert, Old Coffee, Shanks, Bland, Baldy, Claret, Cuticle, Candy, Leggs, Pounce, Sneak, Pills, Guinea, Landless...*

La mystification est double. D'une part, l'ordre social qui prévaut à bord est le contraire de ce qu'exigerait l'esprit de justice du christianisme (LXXXIX, 461). Comme tout ce qui touche et se rapporte à la guerre ou trahit une intention martiale, le navire est « insensé, antichrétien, barbare, brutal, avec un arrière-goût de sauvagerie fidjienne, une saveur de cannibalisme, de salpêtre et de feu éternel » (LXXIV, 390). La Guerre (ici opposée à l'idéal du christianisme) avilit : c'est la barbarie même, puisqu'elle peut « transformer en blasphémateurs les meilleurs des hommes, en les ravalant (*bring down*) au degré de civilisation des Fidjiens » (LXXV, 396).

En outre, cet ordre de l'injustice et du Mal est soigneusement caché, camouflé, « masqué par un vernis extérieur exigé par la prudence, qui dissimule presque complètement la vérité aux visiteurs d'occasion » (LXXXIX, 461-62). De sorte que, aperçue de l'extérieur, la réalité intérieure du navire est presque invisible.

Presque — ou totalement dans *Billy Budd*, où le chroniqueur doit se résigner à constater qu'il ne restera dans les annales humaines que le compte rendu de l'« affaire » publié par une gazette navale « autorisée » (BB, 29, 162), qui décrit William Budd comme un criminel dépravé et Claggart comme un sous-officier respectable, animé d'une authentique ferveur patriotique (BB, 29, 163). Telle est la version officielle, seul témoignage écrit : le reflet de l'apparence d'une mascarade.

Le navire de guerre est le résumé et le paradigme de la mystification générale (*prevailing mystification*) qui prévaut dans la marine (LV, 290), mystification dont White-Jacket décrit ainsi la rhétorique implicite : les problèmes du monde naval étant jugés trop techniques et mystérieux pour les non-spécialistes (*ibid.*), il convient... l'usage a voulu... l'usage veut que la gestion en soit laissée à des hommes qui, de toute façon, estiment que le présent état de choses a atteint un degré de perfection absolue (*a piece of perfection*). Il faut donc le regard averti de qui a subi cette barbarie et en a réchappé pour ne pas se laisser aveugler par l'impeccable propreté du maquillage :

Vu de l'extérieur, notre bâtiment est un mensonge, car, du dehors, tout ce que l'on peut en voir c'est seulement le pont, bien net, ainsi que les planches de bordage, peintes et repeintes, situées au-dessus du niveau de l'eau ; tandis que la totalité énorme de notre masse, avec l'ensemble de ses soutes secrètes, vogue à jamais au-dessous de la surface. (« Conclusion », 491-92)

... pour montrer qu'ici il ne suffit pas de renverser simplement les termes de l'opposition Haut/Bas pour remettre à sa place la Vérité. Le mensonge n'est pas confiné au-dessous du niveau de l'eau (*the water-line*), dans les profondeurs cachées du navire. Il est constitutif de l'ensemble de la structure. Le simulacre n'est pas localisé dans une partie du tout, mais dans la totalité elle-même. Ou plutôt : il est l'*organisation systématique d'une totalité*.

4. Politique de la Quête

Hauteurs du Temps

Le supplice du fouet, châtiment par lequel la loi du Système, en s'imprimant dans la chair du condamné, proclame qu'elle dispose des corps aussi cruellement que des esprits, est l'illustration centrale de l'effet dégradant de l'ordre martial :

(...) nous affirmons que la peine du fouet, telle qu'elle est appliquée dans la marine, est contraire à la dignité essentielle de l'homme, qu'aucun législateur n'a le droit de violer ; qu'elle est de nature oppressive et s'exerce avec une inégalité criante ; qu'elle est absolument incompatible avec l'esprit de nos institutions démocratiques ; qu'elle est en vérité une survivance attardée des pires époques d'une aristocratie féodale entachée de barbarie ; bref, nous déclarons que le fouet est irrévocablement *mauvais*, tant du point de vue religieux que du point de vue moral. (XXXV, 185)

Survivance attardée d'une aristocratie féodale : on voit que le schème polaire Haut/Bas qui règle la description de l'espace barbare dans *La Vareuse blanche*, lorsque les réflexions du narrateur prennent un tour moral d'abord, puis franchement politique et idéologique, sert à faire basculer, à rabattre cet espace sur l'échelle du Temps, à le redéfinir dans une perspective diachronique, à le resituer dans une chronologie. Si des amendements à la législation avaient pu être ici ou là suggérés, à présent se trouve légitimée la résistance immédiate (c'est plus qu'un droit — un devoir) à la barbarie (*barbarity*) :

(...) chaque matelot américain serait moralement justifié de refuser absolument le fouet. Et en résistant ainsi, il serait religieusement justifié de ce que l'on appelle en style judiciaire « l'acte de mutinerie » proprement dit. (XXXV, 184)

Mais le narrateur s'emploie par ailleurs à imaginer cette barbarie comme une monstruosité révolue (*obsolete barbarism*, LXVIII). Et tout ce qui la justifie, l'exprime et la rend possible, tout ce qu'elle produit, est relégué dans un Passé (le temps du Pire, *the worst times*) décrit comme ce à quoi l'Amérique libre et démocratique doit s'arracher pour pouvoir prendre la tête du cortège des nations dans sa recherche d'expériences nouvelles, vivantes, libres, héroïques (la promesse du Meilleur). Ultime effet du travail de l'opposition entre le Haut et le Bas : la reconstitution

d'une histoire de la Quête. Devant : les hauteurs sublimes d'un Avenir riche de tous les possibles ; derrière : les bas-fonds d'un Passé croupi :

(...) Le monde est arrivé à un stade qui offre à la sagesse le rôle de rendre hommage aux « précédents » de l'avenir, plutôt qu'à ceux du passé. Le passé est mort et n'a aucune chance de renaître ; tandis que le futur est doué d'une telle vitalité qu'il vit déjà avec nous par anticipation. Le passé est, en bien des choses, l'ennemi de l'humanité ; le futur est, en toutes choses, notre ami. Dans le passé, il n'est point d'espérance ; l'avenir est à la fois espoir et possession. Le passé sert de guide aux tyrans, l'avenir est la bible des hommes libres. Ceux qui se laissent gouverner uniquement par le passé ressemblent à la femme de Loth, figée en statue pour avoir regardé derrière elle, et ayant perdu pour toujours la possibilité de voir devant elle.

Laissons donc le passé dicter ses lois à la Chine immuable ; abandonnons-le aux légitimistes « chinois » de l'Europe. Quant à nous, nous aurons un autre capitaine pour nous diriger — un capitaine qui marche toujours à la tête de ses troupes et leur fait signe d'avancer, ne s'attardant pas à l'arrière en entravant leur progrès par les pesants fourgons des antiques précédents. *Ceci est le passé.*

Mais en bien des choses, nous autres Américains sommes poussés à rejeter les maximes du passé en nous rendant compte que, avant longtemps, nous marcherons, de plein droit, à l'avant-garde des nations. Dans certaines occasions, c'est à l'Amérique qu'il appartient de créer des précédents au lieu de leur obéir. Nous devrions devenir, si possible, le précepteur de la postérité au lieu d'être l'élève des générations passées. Ceux qui viendront après nous seront plus nombreux que les hommes qui nous ont précédés : le monde n'a pas encore atteint l'âge mûr...

Dans les temps anciens, Israël, après avoir fui le lieu de sa servitude, ne suivit pas les coutumes des Égyptiens. Ce peuple avait reçu une mission formelle : il y avait pour lui du nouveau sous le soleil. Nous, les Américains, nous sommes en quelque sorte le peuple élu, privilégié — l'Israël de notre temps ; nous portons l'arche des libertés du monde. Il y a soixante-dix ans, nous avons échappé à l'asservissement ; et outre notre droit d'aïnesse — qui comportait tout un continent —, Dieu nous a accordé, en guise d'héritage futur, les vastes domaines des païens politiques, qui viendront encore s'étendre à l'ombre de notre arche, sans que s'élèvent des mains tachées de sang. Dieu a prédestiné notre race, pour le bien du genre humain, à de grandes choses ; et ce sont de grandes choses dont nos âmes sont pleines. Le reste du monde sera bientôt dans notre sillage. Nous sommes les pionniers du monde ; l'avant-garde envoyée à travers les déserts vierges de l'inconnu [*the wilderness of untried things*] pour tracer une voie neuve [*a new path*] dans le Nouveau Monde qui nous appartient. Dans notre jeunesse réside notre force, et dans notre inexpérience notre sagesse. A un âge où d'autres nations ne savent que balbutier, notre voix sonore résonne au loin. Trop longtemps, nous avons douté de nous et trop longtemps nous nous sommes demandé si le Messie politique était vraiment arrivé. Mais il est venu en *nous*, et nous n'avons qu'à suivre ses suggestions. Et rappelons-nous toujours que nous serons sans doute les premiers, dans l'histoire de l'humanité, à faire de notre égoïsme national une philanthropie illimitée ; car nous ne pourrions créer une réforme bienfaisante en Amérique sans en faire le don au monde. (XXXVI, 190-91)

En finir avec les maximes du Passé (le dogme de la reproduction, de la répétition du Même) pour créer la langue de l'inouï, inventer le Désert de l'inexploré. Libérer le Temps des territoires figés du monde ancien pour le laisser dynamiser le mouve-

ment d'une liberté qui s'incarne dans un espace neuf. Si, dans ce long développement (hymne, sermon et programme tout à la fois), le procès du Passé peut paraître globalement radical, les termes de la plaidoirie sont pourtant, à y regarder de près, marqués d'une grande modération. La véhémence est ici dans la forme de la vision. Car le discours est, dans son détail, singulièrement mesuré. Tout, dans le manuel du Passé, n'est pas à rejeter : « Le passé est, *en bien des choses*, l'ennemi de l'humanité » ; « ceux qui se laissent gouverner *uniquement* par le passé... ». Le désir — la nécessité qui s'affirme ici de tourner les yeux vers la promesse d'un avenir affranchi de la tyrannie des dogmes, n'est pas assimilée à l'abandon de tout principe d'autorité : « nous aurons un autre capitaine pour nous diriger ». Il s'agit moins de faire table rase d'un ordre existant, que de ranimer l'idée d'un mouvement. Transformer une direction, proposer à l'Histoire la conquête de valeurs nouvelles, mais sans pourtant détruire toute notion d'un principe directeur, d'un modèle capable d'entraîner, de guider (*captain, teacher, pioneers*), de conduire le progrès des nations.

● *L'Idéal cosmopolite*

Ce qui fonde et justifie le rôle d'éclaireur de l'Amérique dans cette eschatologie politique de l'homme planétaire, c'est non seulement le caractère paradigmatique, exemplaire de la naissance de la nation (naissance : arrachement à un état de servitude qui s'est fait au nom de deux valeurs elles-mêmes exemplaires : la liberté et la démocratie), mais également, ainsi que l'explique le narrateur de *Redburn* dans un passage qui forme diptyque avec la fin du chapitre XXXVI de *La Vareuse blanche*, et peut-être même surtout l'essence cosmopolite de la terre-conscience américaine. (A cet égard, l'Américain est, comme le marin de *White-Jacket*, un citoyen de l'univers : *We expatriate ourselves to nationalize with the universe*, VB, XIX). L'Amérique est moins une fédération d'états que l'image d'un idéal de fédération des nations, ou mieux : l'expression vivante d'un idéal fédérateur. L'Amérique peuple élu ? Oui, mais élu parce qu'elle propose au reste du monde cela même qui a assuré sa formation et sa durée : une pratique du partage égalitaire des différences — un principe d'universalité. L'Amérique, lit-on au chapitre XXXIII de *Redburn*, est plus et moins qu'un pays : un cosmos. Ce ne sont donc pas tant des particularismes qu'il offre en exemple, qu'un ensemble de valeurs qui, témoignant du rêve de fraternité de l'Homme, peuvent en permettre l'accomplissement :

On ne peut verser une seule goutte de sang américain sans répandre le sang du monde entier. Anglais, Français, Allemand, Danois ou Ecossois, l'Européen qui se raille d'un Américain dit *Raca* à son propre frère et met son âme en péril pour le jour du jugement. Nous ne sommes pas une tribu bigote et nationaliste d'Hébreux dont le sang s'est corrompu [*debased*] à cause des efforts faits pour l'ennoblir en assurant la descendance par des mariages exclusivement consanguins. Non. Notre sang, tel le flot de l'Amazone, est fait de mille courants nobles qui se déversent dans un fleuve unique. Nous sommes moins une nation qu'un monde, car à moins d'appeler, comme Melchisédech, le monde entier notre père, nous sommes sans père ni mère.

Car, quels étaient donc notre père et notre mère ? Pouvons-nous désigner quelque Romulus et Rémus comme nos fondateurs ? Nos ancêtres [*ancestry*] se perdent dans la paternité universelle [*the universal paternity*] ; et César et Alfred le Grand, saint Paul et Luther, Homère et Shakespeare sont nôtres autant que Washington, qui appartient lui-même autant au monde qu'à nous-mêmes. Nous sommes les héritiers de tous les siècles et nous partageons notre héritage avec toutes les nations. Dans cet hémisphère occidental, toutes les tribus et tous les peuples forment un tout fédéré, et il est un avenir qui verra les enfants séparés d'Adam retrouver, unis à nouveau, le vieux foyer de l'Eden. (R, XXXIII, 214)

Dans cet essai de reconstitution de ce qu'on appellera la Politique de la Quête, il faut maintenant travailler dans un espace réticulé, aller et venir d'un récit à l'autre pour espérer avancer un peu plus loin.

Si la célébration d'une Amérique messianique ne relève pas d'un chauvinisme égoïste ou d'un nationalisme étroit, ce n'est pas seulement parce qu'il y a *don* d'idéal (la sagesse démocratique) de l'Israël des temps modernes à l'homme planétaire, mais parce que tout n'est pas dit lorsqu'on a évoqué les frontières des territoires et les successions des générations. Contre les féodalités gelées d'hier, l'Amérique a inventé pour demain une nouvelle carte de l'homme : l'espace de la réciprocité fraternelle des consciences. Mais l'homme d'aujourd'hui lui-même est contemporain de la création du Monde — *coeval with creation* (Mardi, chap. III). Jarl le Skyois (dont la figure est le point de départ de la méditation généalogique du chapitre III de *Mardi*) est un marin. Mais il est bien autre chose qu'un simple marin solitaire : un descendant de rois et de héros. Il faut également citer *Pierre*, qui décrit une autre version de l'arrachement, de l'effort d'arrachement d'une conscience à une féodalité figée — ce passage du Livre I dans lequel le narrateur, comparant les lignages anglais et américains, fait remonter l'histoire de modestes familles de la Nouvelle-Angleterre ou de planteurs virginien à de très lointaines et royales origines. Voici, par exemple, ce qu'il dit des anciens domaines hollandais du Nord :

Ces prairies hollandaises de haut lignage plongent dans une brume hindoue ; un patriarcalisme oriental étend le doux sceptre de sa houlette sur des pâturages où les troupeaux des fermiers paîtront aussi longtemps que leur herbe croîtra et que leur eau coulera. De tels domaines semblent défier les atteintes du Temps et, par des conditions qui s'appuient sur la terre indestructible, conférer un caractère d'éternité à leurs titres de propriété. L'inimaginable audace que celle d'un ver qui revendique si impérieusement le sol sur lequel il ne fait que ramper ! (P, I, iii, 18)

La revendication cosmopolite qui s'affirme dans ces pages (c'est la dimension politique de la Quête) est un désir d'effacer non seulement les frontières qui cloisonnent l'espace, mais aussi celles qui divisent et compartimentent le temps et les générations. C'est à ce point — à cette pointe du rêve (non pas chimère, mais exigence) que se comprend l'essence du don de l'Amérique. Le neuf qu'elle propose en partage, ce n'est ni un contenu ni une forme, mais un principe de renouvellement, de régénération permanente : le mouvement même de la vie qui toujours renaît — métamorphosée, merveilleusement différente — de la mort :

Le monde monarchique s'imagine généralement que la démagogique Amérique n'a érigé aucune statue au Passé sacré et que toutes choses y bouillonnent irrespec-

tureusement dans le chaudron vulgaire d'un Présent perpétuel jamais cristallisé. Cette notion semble s'appliquer particulièrement à la condition sociale. Sans chartes d'aristocratie ni loi de majorat, comment une famille américaine pourrait-elle perpétuer sa grandeur ? Assurément ce commun dicton de chez nous qui assure que toute famille, si notoire soit-elle, sera abattue avant un demi-siècle, ce dicton est généralement confirmé. Dans nos villes, les familles s'élèvent et crèvent comme des bulles dans une cuve. Car en vérité l'élément démocratique agit sur nous comme un acide subtil ; il produit sans cesse des choses nouvelles en corrodant les anciennes, de même que, dans le Sud de la France, le vert-de-gris, matière première d'une sorte de peinture, s'obtient en versant du vinaigre de vin sur des plaques de cuivre. Or, d'une façon générale, rien ne saurait être plus caractéristique du déclin que l'idée de corrosion ; mais d'autre part, rien n'est plus propre à suggérer la vie luxuriante que l'idée de couleur verte, car le vert est le sceau même de la Nature fertile. Cette analogie nous permet de saisir l'anomalie marquée de l'Amérique, dont le caractère est incompris à l'étranger parce qu'elle contredit étrangement à toutes les notions antérieures des choses humaines, la Mort elle-même semblant s'y muer prodigieusement en Vie. De sorte que les institutions politiques qui, dans les autres pays, apparaissent comme les choses les plus artificielles, semblent en Amérique posséder la divine vertu d'une loi naturelle ; car la plus puissante des lois de la Nature est de faire naître la Vie de la Mort même. (P, I, iii, 15-16)

• *Le Principe de Fraternité*

L'individu est une créature historique à un double titre. D'une part, il est déterminé par les circonstances et les contingences d'un lieu et d'un temps : situé, donc, comme une singularité dans l'Histoire. Mais en outre, il se définit comme une incarnation de l'Histoire elle-même (non pas seulement comme son produit), une récapitulation globale, une métaphore sensible de la vie immémoriale de l'Être. Composite et limité dans son existence et son identité particulières, il exprime en même temps le déroulement processionnel, infini du genre humain, qui est une chaîne ininterrompue ou, pour rester au plus près du lexique melvillien, une trame et un flot d'événements solidaires :

(...) Quel paysan peut jurer qu'il ne descend pas du roi Alfred ? Quel âne bâti, qu'il n'est pas issu du vieil Homère ? Le roi Noë, Dieu me pardonne, nous a tous engendrés. Alors, relevez la tête, ô vous, Ilotes ! Un sang virtuellement royal court dans vos veines. Tous tant que nous sommes nous avons des monarques et des sages pour aïeux ; et même des anges et des archanges pour cousins, puisque dans les temps antédiluviens les fils de Dieu épousèrent bel et bien nos mères, les irrésistibles filles d'Ève. Ainsi toutes les générations se trouvent mêlées et le ciel et la terre ne forment qu'une seule famille : les hiérarchies des Séraphins au plus haut des cieux, les Trônes et les Principautés dans le zodiaque, les ombres qui errent à travers tout l'espace, nations et familles, troupeaux et tribus de la terre — un en tous et tous en un, frères à l'origine. Ah ! soyons donc vraiment des frères ! Tout ne fait qu'un. L'univers une seule Judée avec Jéhovah à sa tête. (M, III, 19)

S'il est, dans les fictions melvilliennes, une vérité qui s'appréhende à la fois comme une découverte de l'expérience concrète et comme une exigence nécessaire, absolument irréductible de la Quête, c'est bien celle du principe de Fraternité de la

conscience avec le Monde. Billy Budd bénit le juge qui l'a condamné à mort. L'homme de la Quête est solidaire de la totalité présente et immémoriale du monde créé.

Dans cette relation de solidarité (ce que le narrateur de *La Vareuse blanche* appelle « la fraternité de la race humaine », XLIX, 261), deux éléments jouent un rôle essentiel. D'abord, l'idée d'une Origine. C'est un postulat qui doit être maintenu pour éviter à la conscience de sombrer dans ce que Pierre nomme « la vacuité du néant et de la nuit » (P, VIII, iv, 186). Et si la recherche de paternité aboutit à la découverte d'un ancêtre héroïque ou royal, la grandeur de la filiation ne rejaillit pas tant sur l'individu que sur son humanité. L'héroïsme melvillien, là où il œuvre parmi les valeurs de la Quête, n'est pas l'expression d'une surhumanité, mais — on le voit bien dans ces généalogies cosmiques où le plus insignifiant marin se trouve exhaussé au rang de descendant ou héritier des plus nobles figures historiques ou mythiques de l'espèce — de l'humanité dans laquelle rayonne le plus fortement le caractère divin de la personne, c'est-à-dire de l'*humanité même*.

S'affirme ensuite un principe directeur ou conducteur, menant la conscience vers son avenir. Si l'on voit, ici ou là, formulés un désir de rupture radicale avec le Passé ou un refus absolu de toute forme d'autorité, c'est presque toujours tactiquement, dans un contexte précis, pour réapprendre la langue de la résistance ou de l'invention. Car pour l'essentiel, qui est la revendication de la libre expression de l'humanité de l'Homme, un ordre est inévitable, une certaine géométrie du vivant. Le passage suivant de *Moby-Dick* est à cet égard exemplaire :

Tu verras (...) cette dignité démocratique qui, sur toutes mains, irradie sans fin de Dieu. De Dieu Lui-même, le grand Dieu absolu ! Le centre et la circonférence de toute démocratie ! Son omniprésence, notre divine égalité ! (MD, chap. 26)

On a déjà noté qu'il y a des centres souples, des centralités non-tyranniques. Centre, orient — des balises sont nécessaires, des mirages peut-être. Si le Système est une organisation centrée de la barbarie, le désir de Quête, lui, n'est pas synonyme de volonté de destruction (ni d'anarchie, ni de révolution permanente). La Quête, c'est la Question posée au Système, le Système ébranlé par le pouvoir d'interrogation qui lui est opposé comme un défi incessant. Et ce, jusque dans ses territoires les mieux protégés : la citadelle du *Neversink*, par exemple.

5. La vareuse : mort d'un personnage, naissance du sujet

Sur le gaillard d'arrière d'une frégate, c'est une dure vie de labeur qui vous use jusqu'à la corde [*hard wear and tear*].

La Vareuse blanche, VIII, 48.

Sur le *Highlander*, Redburn, avec sa veste de chasse (*shooting-jacket*), est *déplacé*. Le navire du capitaine Riga n'est pas une prairie idéale pour un chasseur de rêves. Le garçon doit se résoudre à rapiécer, avec un peu d'ingéniosité et beaucoup d'amertume, interminablement, les lambeaux de sa nostalgie.

White-Jacket lui, au début du récit, ne possède pas de surtout de marin. Il entreprend donc de se confectionner un vêtement de remplacement (*some sort of a substitute*) (I, 11) pour se protéger du mauvais temps (du Dehors mauvais) pendant le voyage de retour.

Le résultat est un objet bizarre (*outlandish, strange-looking*) : une blouse de toile blanche qu'il a pliée puis fendue en deux. Trop large : on dirait une veste d'été. Il faut coudre des pièces et la rembourrer. Nouvelle version du Yankee ravaudé :

(...) je me mis en devoir de coudre des pièces et de doubler l'intérieur de ma vareuse, en utilisant à cet effet toutes sortes de bouts de tissu : vieux bas, vieilles jambes de pantalon et autres guenilles, jusqu'à ce qu'elle fût devenue (...) raide et rembourrée. (I, 12)

Rigide comme un bougran ou un justaucorps, cette défroque d'arlequin n'est en outre « pas plus imperméable qu'une éponge... Sans mentir, je l'avais capitonnée avec tant d'insouciance qu'au cours d'un grain j'absorbais l'eau comme un buvard » (I, 12). Terrible déception. Le rembourrage épais, gorgé d'eau, tire et entraîne le marin vers le bas lorsqu'il monte dans la mâture : « Je me hissais alors avec difficulté, petit à petit, comme si j'étais en train de lever l'ancre » (*ibid.*). Il faudrait passer une épaisse couche de peinture pour rendre la vareuse imperméable (I, 13) — mais aussi pour en changer la couleur. Car si le vêtement n'est pas *très* blanc, il l'est pourtant bien assez...

C'est-à-dire trop. La couleur, en effet, qui permet d'identifier trop visiblement celui qui le porte, annule l'effet (supposé) protecteur du vêtement. *White-Jacket* : le vêtement et la personne confondus sous un même nom. Ce matelot noyé dans l'équipage est un vêtement et une couleur. Protégé ou exposé ? Cette enveloppe blanche est tout de suite un linceul (*a shroud*) (I, 11). Lorsqu'il fait nuit noire, elle diffuse une lueur spectrale (I, 13).

Dans le sombre et uniforme huis-clos du navire de guerre, la vareuse métamorphose l'anonymat du marin : d'insignifiant, il devient insigne. Sa blancheur désigne, signale la victime, le bouc émissaire :

(...) White-Jacket occupait son poste. Ce fut lui qui largua le grand cacatois, tout en haut de la mâture, si haut que cette voile ressemble à l'aile blanche d'un albatros. Ce fut White-Jacket que l'on prit lui-même pour un albatros, tandis qu'il voltigeait sur le bout de vergue qui donne le vertige ! (II, 16)

Le blanc aveugle, trouble — égare le regard, s'impose à lui comme une forme vacante : rien derrière, rien dedans. A distance, la vareuse blanche est un contour d'absence que l'imagination peut remplir du contenu de son choix, bourrer de n'importe quel sens. Fantôme, White-Jacket risque toujours d'être pris pour l'apparition d'un *autre*. Ainsi, pendant la nuit qui suit la mort du tonnelier, il se repose tout en haut de la vergue de grand cacatois : du pont, les marins croient alors voir l'image spectrale du disparu :

A ce qu'il paraît, ils avaient aperçu comme une ombre blanche qui se promenait là-haut dans la mâture, et, en bons marins qu'ils étaient, ils m'avaient pris pour le fantôme du tonnelier ; alors, ils s'étaient mis à me héler et à me demander de

descendre pour s'assurer de la matérialité de mon corps ; mais n'ayant pas obtenu de réponse, épouvantés, ils avaient amené les drisses.

Fou de rage, j'arrachai ma vareuse et la jetai sur le pont.

— Guenille de malheur, m'écriai-je, il faut que tu changes de physionomie ! Je vais te faire frotter chez le teinturier pour qu'il te teigne, afin que je ne m'éteigne pas... Je ne possède qu'une seule malheureuse vie, Blanche Jaquette — et cette vie je ne veux pas la perdre. Je ne puis consentir à perdre définitivement mon teint à cause de toi, mais toi, tu vas changer de teinte à cause de moi. Tu peux être teinte [*dyed*] plusieurs fois sans grand dommage, mais moi, White-Jacket, je ne puis m'éteindre [*die*] sans que la perte soit irréparable, et sans encourir le péril éternel... (XIX, 103-104)

Être teint, ou risquer de ne pas être. Mais le lieutenant auquel il s'adresse lui refuse la peinture noire (XIX, 104), la teinture de l'incognito qui le mettrait à l'abri de tout danger. Il lui faut décidément se résigner au blanc et à ses traîtrises.

Quand a lieu cet épisode presque fatal dans la mûre (chapitre XIX), la vareuse a déjà subi quelques avanies. Imaginée et réalisée à partir d'une conception globale qui devait en faire bien plus qu'un revêtement, un logis, un logement spacieux, chaud, confortable et pratique, elle avait été pourvue d'une grande quantité de poches. Dans le rafistolage vestimentaire, White-Jacket va plus loin que Redburn : il veut se confectionner un vêtement habitable, s'abriter derrière une protection qui serait en même temps une peau, une parure et un palais — une véritable demeure de l'être :

(...) lorsque je conçus le plan initial et établis le patron de ma mémorable vareuse blanche, je ne perdis pas de vue tous ces inconvénients et résolus de les éviter. Je me proposai d'utiliser ce vêtement non seulement pour me garantir du froid, mais aussi de le fabriquer d'une manière telle qu'il puisse héberger une ou deux chemises, un pantalon et divers menus articles — petit matériel de couture, quelques bouquins, biscuits et autres bagatelles du même genre. Dans ce but, j'avais donc muni ma « jaquette » d'une grande quantité de poches à usages variés : garde-manger, penderie et tiroirs.

Les appartements principaux, au nombre de deux, étaient placés dans les pans et avaient une grande entrée intérieure, très hospitalière ; deux autres placards, de moindre capacité, se trouvaient dans les revers ; ils étaient pourvus de cloisons mobiles pouvant se replier comme des portes, afin qu'en cas d'imprévu ils puissent, éventuellement, communiquer entre eux et se transformer en une seule vaste poche de poitrine capable de loger un objet volumineux. Il existait aussi divers cagibis secrets derrière les tentures, au point que ma vareuse, comparable à un vieux château, était pleine d'escaliers dérobés et de cabinets mystérieux, de cryptes et de boudoirs ; c'était également un véritable secrétaire, car elle abondait en petits repaires très pratiques et en cachettes sûres destinées à emmagasiner les objets de valeur.

En outre, quatre vastes poches extérieures s'ajoutaient aux précédentes : deux pour y glisser mes livres lorsqu'on me tirait brutalement de mes études pour m'envoyer à la vergue de grand cacatois, et les autres afin de me servir en permanence de mitaines : c'est dans celles-ci que je plongeais mes mains s'il faisait froid durant les quarts de nuit. (IX, 53)

Cet aménagement d'un espace intérieur garantissant, grâce à ses profondeurs secrètes variées, l'autonomie pratique du personnage, se révèle d'abord inefficace : « Pendant un certain temps, je pensai qu'elle dépassait en commodité toutes les autres inventions. Je ne me rendais plus à mon sac que très rarement (...) Si je désirais quoi que ce fût en fait de vêtements, fil, aiguilles ou littérature, j'avais des chances de les trouver sur moi. Oui ! Je me félicitais franchement de cette œuvre et me complaisais dans mon vêtement inestimable. » (IX, 54) Jusqu'à ce que, un beau jour — « une longue pluie vint mettre un terme à mon orgueil. Nous fûmes transpercés et imbibés comme une éponge, moi, mes poches et leur contenu. Ma petite édition de Shakespeare se trouva réduite en bouillie. » (IX, 54-55) Quand White-Jacket étend ses biens au soleil pour les faire sécher, les autres marins découvrent que la vareuse était un entrepôt. On l'a noté : il est impossible de rien cacher à bord du *Neversink*. Tout recéleur a tôt fait d'être repéré soit par la police, soit par des voleurs. La suite est inévitable : pendant la nuit, d'habiles pickpockets le soulagent de plusieurs articles de valeur. Il ne lui reste qu'à « condamner [ses] armoires et [son] garde-manger » (IX, 55).

Réduite à un vulgaire vêtement, la vareuse devient un objet de suspicion, par exemple dans le mess auquel White-Jacket est affecté (XV, 83-84). Suspicion injustifiée, bien sûr, et injustifiable. (Ou bien : n'est-ce pas simplement parce que la vareuse est « différente » que son possesseur est regardé comme un élément en surnombre, qu'il faut écarter ?) En tout cas, à présent, la confusion est totale entre le vêtement et la personne : celle-ci devient, à cause de celui-là (et avec lui), indésirable. Dans son vêtement, le marin ne peut donc jamais paraître ce qu'il est. Il ne peut qu'être ce qu'il paraît, c'est-à-dire ce qu'aux yeux des autres la vareuse paraît : ce qu'elle laisse transparaître du désir ou de la peur qui y cherche et trouve autre chose que ce qu'elle est : un simple vêtement.

Cette trop voyante blancheur attire tous les regards. Ceux des marins, mais aussi ceux des officiers. Dans la foule anonyme, la vareuse est constamment repérée :

Pendant ces longues nuits noires, lorsque ma bordée était de quart sur le pont, et non dans la hune, tandis que les autres traînaient et se dissimulaient sans vergogne le long des ponts, sûrs de l'impunité, mon malheureux vêtement proclamait éternellement le nom de son propriétaire. Cela me valut bien des travaux pénibles, auxquels j'aurais échappé sans lui. Lorsqu'un officier avait besoin d'un homme pour un travail quelconque — par exemple l'expédier dans la mâture pour communiquer un ordre sans grande importance aux chefs de hune — il lui était facile, dans cette foule d'« incognitos » de remarquer justement *ce marin en blanc là-bas* et de l'envoyer faire toutes ses commissions ! (XXIX, 154)

Dans la hune ou sur le pont, en haut ou en bas, la détection est immédiate. *Individualize* : l'individu est distingué par la couleur... de son nom, qui n'est pas son nom : « La plupart de ces grosses vestes sont de teinte sombre ; ma vareuse, comme je l'ai dit cinquante fois et le redirai encore, était blanche. » (XXIX, 154)

Cette vareuse n'a jamais vraiment été l'extension ou l'expression de l'être intime de son propriétaire. Maintenant, elle devient une prison. Il s'efforce de s'en désolidariser :

Que le diable t'emporte, toi et ta vareuse de malheur, voilà ce que je souhaite !
— Je t'en supplie, mon ami, lui répondis-je. Pour l'amour du ciel, arrête tes malédictions. Je te permets de maudire *ma vareuse* si cela te fait plaisir, et même j'en ferai autant, mais ne t'en prends pas à moi (...). (LXXVIII, 411)

Le trop blanc vêtement, rebelle à tout noircissement, ne lui inspire plus que haine : « Oh ! Combien j'exécrais *ma veste de malheur* ! Je passais mon temps à la frotter sur le pont pour la noircir. Bien des fois je revins supplier l'inexorable Brush, chef des peintures, pour qu'il me cède juste la valeur d'un coup de pinceau de son inestimable pigment ! » (XXIX, 154) Il essaie de la troquer. Puis de la vendre aux enchères (chap. XLVII) : « N'était-ce pas une vareuse haïssable ? Combien de désagréments m'avait-elle valu ? Dans combien de mauvais pas m'avait-elle entraîné ? Et même, n'avait-elle pas une fois mis mon existence en danger ? » (XLVII, 251) Mais qui pourrait vouloir cette pitoyable guenille, qui n'a pas cessé de rétrécir ?

(...) le fait que cette veste avait été à maintes reprises trempée et séchée l'avait piteusement fait rétrécir de partout, et spécialement aux manches, de sorte que les poignets avaient peu à peu remonté jusqu'aux coudes et qu'il fallait tirer dessus de toutes ses forces pour réussir à faire pénétrer ses bras dedans lorsqu'on l'enfilait.

Je tentai de pallier ces inconvénients en cousant au bord des poignets une sorte de manchette en toile pour les rallonger, et j'ajoutai également un volant au bas des pans, comblant ainsi les lacunes de mon œuvre primitive. (XXV, 130-31)

Ici son apparence est sa réalité : rien qu'une loque miteuse, moisie, crasseuse :

Et ici, il me faut de nouveau faire une petite description de *ma vareuse* ; car, de même qu'un portrait fait à une certaine époque de la vie ne convient plus lorsque les années ont passé, de même, cette veste, ayant subi bien des transformations, devra être dépeinte à plusieurs reprises afin de présenter avec franchise son apparence réelle au fur et à mesure.

Elle avait subi les outrages d'une vieillesse prématurée ; sur toute sa surface, elle portait les disgracieuses cicatrices des poches qu'il m'avait fallu condamner, alors que naguère elles bâillaient à tous les vents... Certaines parties, attaquées par l'humidité, avaient moisie ; d'un côté, il manquait plusieurs boutons, et ceux qui restaient étaient pour la plupart cassés ou craquelés. Pour achever, hélas ! mes nombreuses et folles tentatives pour la noircir en la frottant sur les ponts avaient définitivement communiqué à l'ensemble de la guenille un aspect excessivement crasseux. (XLVII, 252)

Riche de valeurs imaginaires, et dépourvue de la moindre valeur marchande. Inerte ? Pas tout à fait puisqu'elle change, mais dans un seul sens : celui de la décrépitude. Il faut s'en débarrasser, mais personne n'en veut. Son propriétaire devrait la jeter par-dessus bord, mais il ne le peut. La vareuse est un double insupportable dont il ne parvient pas à se séparer. Au moment de l'insulte publique, la réalité ambiguë du lien qui unit le vêtement à son possesseur devient douloureusement criante. Passant de l'exécration et du désespoir à l'affirmation d'une solidarité, le marin imagine que le destin de son compagnon d'infortune pourrait bien préfigurer le sien :

Tandis que la vente se poursuivait, et que l'on insultait [*abased*] de la sorte ma vareuse blanche, je me sentais le cœur bien gros, prêt à éclater dans ma poitrine ! Trois fois je fus sur le point de jaillir de ma cachette pour la soustraire aux moqueries ; mais j'attendis, espérant encore que tout se passerait bien et que la veste trouverait finalement preneur. Mais non, hélas ! Il n'y avait pas d'autre moyen de s'en débarrasser que de l'entourer autour d'un boulet de quarante-deux livres avant de la confier aux abîmes marins. Mais quoique, dans mon désespoir, j'eusse parfois envisagé cette solution, je ne pouvais plus maintenant m'y résoudre, par suite de certaines considérations superstitieuses indépendantes de ma volonté. J'imaginais que si je noyais [*sink*] ainsi ma vareuse, elle se déploierait au fond de la mer pour me faire un lit sur lequel, tôt ou tard, mon cadavre irait s'étendre. Ainsi, ne pouvant m'en débarrasser en la transférant à un autre, et n'osant pas l'ensevelir pour toujours hors de ma vue, ma jaquette blanche restait collée à moi comme la funeste tunique de Nessus. (XLVII, 254-55)

Plutôt que le lit de mort, la tunique de Nessus — qui continue, en effet, à corseter le dérisoire Hercule dans de pénibles mésaventures :

Je fis de mon mieux pour dissimuler ma contrariété sous des dehors indifférents, mais il est inutile de dire à quel point je maudissais ma vareuse qui me valait ces avanies et semblait me rendre responsable de la mort de l'un de mes compagnons, et peut-être de deux autres. Car, n'eût été ma veste blanche, j'aurais encore sûrement fait partie de mon ancien mess et l'on ne m'aurait pas accusé d'être le portemalheur [*luckless odd number*] de mes compagnons actuels. (LXXVIII, 412)

Envoyer la vareuse par le fond (*sink my jacket* — comme le narrateur propose de couler le *Neversink*) eût été risqué... Mais accompagner ce double encombrant (*unfortunate but indispensable*, XCII), mener ce compagnon maudit jusqu'au plus profond des profondeurs *muettes* de la mer... *the speechless profound of the sea* ?

« Ce n'était qu'une simple blouse de grosse toile blanche (...). Je la fendis sur toute sa longueur (...) exactement comme on coupe les pages du dernier roman paru. »

(I, 11)

Toute cette histoire de vareuse, qui ponctue régulièrement de ses monotones péripéties la description du navire et le procès de l'Ordre martial, se lit comme un feuilleton légèrement parodique sur le thème de la séparation amoureuse : impossible, inévitable, interminable. Mais ici, le dernier épisode introduit une dimension qui oblige à reconsidérer tout ce qui l'a précédé. La chute de *White-Jacket* depuis la vergue de perroquet (chapitre XCII, « Mort de la vareuse » — l'antépénultième), qui se déroule comme un film au ralenti et qui est située en outre à proximité du dernier chapitre (non numéroté, et simplement intitulé « Conclusion ») où, comme on le verra, l'écriture recommence à déployer, au-delà du monde carcéral de la

frégate, l'épopée de l'existence itinérante — cette chute livre, libère enfin le sens de la vareuse, qui réside moins dans sa relation au marin qui en porte le nom, que dans ce qu'elle exprime de la situation problématique du sujet humain à bord du *Never-sink*. Tout à coup, dans ce roman de l'impersonnel où personnages (l'individu n'existe que par le rôle qu'il joue), gestes, discours, activités sont constamment rapportés au *fonctionnement* du navire comme à ce qui en détermine la valeur et le sens, la narration s'ouvre au récit de l'expérience de la naissance d'un sujet. Le temps d'une chute, l'ordre spectaculaire, immobile, répétitif du navire se dissout dans la nuit. Le plongeon de White-Jacket résume et récapitule le mouvement général du Haut vers le Bas qui constitue le chiffre logique de l'organisation de la communauté humaine sur le navire de guerre (Loi, hiérarchie, subordination, dégradation, barbarie). Chute, déchéance : l'homme déchu de son humanité. Mais cette chute s'effectue dans l'élément liquide, milieu du mouvant, théâtre des métamorphoses, lieu de tous les dangers mais aussi de toutes les chances. Et avec la remontée à l'air libre, une affirmation vitale fait surface, libérée du règne de l'oppression.

Sur l'*Insubmersible*
le personnage
empêtré
vêtement, voile (*sail*)
enveloppe-
ment, linceul

muffled : corps emmi-
touflé, conscience
assourdie,
confusion
des blancheurs

nightmare
a bloody film

aveuglé
oppressé

écrasé
entraîné vers le bas
(*down, down*)
par le plomb pesant
(*shot*) de la guerre

toward the infallible
centre of this terra-
queous globe

seul
sail, film, veil

givre au soleil
(*blended*)

La cause de la chute du personnage est un enveloppement. White-Jacket se trouve à l'extrémité de la vergue de perroquet quand « le navire piqua du nez et fit un plongeon dans une vague inattendue..., ce qui me fit glisser plus avant... et rabattit les lourds pans de ma vareuse sur ma tête : je me trouvais de la sorte complètement encapuchonné. Je ne sais pourquoi, je pensai que c'était la voile qui m'avait giflé... Je levai les mains en l'air pour l'arracher de ma tête... A ce moment-là, le navire fit brusquement une nouvelle ruade, et je dégingolai de la vergue, la tête la première. »

Au début, il sombre dans un cauchemar : « Avec un voile sanglant devant les yeux, je vis défiler comme des fantômes mon père, ma mère et mes sœurs, qui passaient et repassaient. J'étais étreint par une nausée inexprimable ; j'eus une sensation d'étouffement... mon corps paraissait privé de souffle. Ce fut de plus de cent pieds que je tombai — vers le bas, tout en bas, les poumons dégonflés comme ceux d'un mort. J'avais l'impression d'avoir un poids de cinq tonnes de plomb attaché sur le crâne... » La conscience éclate en légers atomes, mais nulle peur... sentiment d'apaisement. Tandis que le corps se précipite interminablement vers sa fin (*with the bloody, blind film before my eyes*), l'événement est ressenti et perçu dans une calme distance : « Comme luisent et chatoient timidement au soleil les délicates broderies du givre, toutes mes émotions, tressées et entrelacées, s'associaient les unes aux autres, se figeaient et se prenaient en glace. »

Ce n'est pas dans l'eau (comme dans l'épilogue de *Moby-Dick*) mais dans l'air que se fait la traversée du maelström — spirales de l'enroulement, de l'enlacement de la vie à la mort

traversant le vertige
d'un tournoisement
immobile

épreuve du renverse-
ment

plongeur dressé
(Sam Patch)

*the blow must have
turned me*

*a soft, seething, foamy
lull*

azur des profondeurs

bercé, lavé, lucide :
naissance ?

muffle/tingle : recons-
titution du désir,
entre risque et
chance

remontée de l'âme

désépaississement des
ténèbres

du bain (lustral ?)
d'eau et d'air
émerge dans un
bondissement

(like a buoy)

libéré du vêtement de
l'aliénation

le sujet vivant

(et la vareuse coule
enfin : *sank before
my eyes*)

à la vie — dans un suspens du Temps : « Le temps semblait s'être arrêté et les mondes paraissaient suspendus en équilibre sur leurs axes, tandis que je tombais, l'âme sereine, à travers les tourbillons et les remous d'un maelström aérien. »

Après avoir percuté la surface de l'océan dans un jaillissement d'écume, le corps commence à s'enfoncer dans l'eau, non plus la tête la première mais debout, sombre dans un paysage berceur, tranquille : non pas un naufrage dans l'horreur, mais un glissement dans la douceur : « Je sentis la mort me submerger en même temps que les flots me recouvraient... Je sombrai tout debout, m'enfonçant dans un bercement doux, bouillonnant et écumeux... En état de transe [*trance*], je m'abandonnai et coulai plus bas, en glissant sans effort. Autour de moi, les profondeurs calmes étaient devenues d'une couleur violacée que tachetaient, dans un azur lointain, des éclairs fugitifs. Mon horrible nausée avait disparu et le voile sanglant qui m'aveuglait vira au vert pâle... »

Au point le plus bas de la chute s'éveillent la sensation de la vie et l'intense désir de survie : « la sensation d'être encore vivant m'étreignit, mes nerfs tressaillirent et le désir violent d'échapper au trépas s'empara de tout mon être. » Et la conscience, un instant immobile-suspendue entre vie et néant, entreprend son ascension : « Immédiatement, la force de ma chute se trouva arrêtée et je restai sur place, oscillant au milieu des profondeurs... Oh, mon âme ! C'est la vie et la mort que tu entendis à cette minute... Cette lutte équilibrée entre la vie et la mort cessa bientôt, et je constatai alors que j'étais en train de remonter lentement et devinai une faible lueur. »

La vitesse augmente : « Je montai de plus en plus vite ; soudain je rebondis comme une bouée et ma tête émergea dans l'air bienfaisant. »

Le rescapé découvre dans la nuit la silhouette du Navire « comme un monde noir sur l'eau. Sa vaste coque se découpait dans la nuit ». Mais la vareuse gorgée d'eau empêche tout mouvement. Impossible de défaire les boucles ou d'arracher les cordons : « Je réussis à tirer mon couteau de ma ceinture et fendis ma vareuse de bas en haut ; comme si je m'éventrais moi-même. Avec un violent effort, je parvins à m'en débarasser et me trouvai libéré. Alors la vareuse alourdie s'engloutit lentement sous mes yeux ». (XCII, 482-84)

Le dernier geste du rescapé répond au premier, reprend celui du marin-tailleur, le refait pour le défaire. La blouse, fendue dans toute sa longueur (comme on coupe

une page de roman) pour devenir vareuse, est taillée à nouveau — *as if I were ripping open myself*. Délivrance violente. La vareuse n'est plus que peau, puis placenta. Eventration, expulsion : *I then burst out of it, and was free*. Le personnage accouche d'un sujet : s'accouche sujet.

Quant au vêtement, pas très blanc mais bien assez, son sort ici se confond avec celui de la toile claire dans laquelle sont enveloppés les marins morts avant d'être immergés. Sur le *Neversink*, une seule blancheur : celle, funèbre, du linceul : blancheur équivoque de l'adieu aux morts — ainsi qu'on le voit à la fin du chapitre LXXXI où, pendant l'immersion du corps de Shenly, la pureté du blanc s'envole dans les hauteurs, les profondeurs du ciel, loin du navire :

— Regardez en l'air, murmura Jack Chase. Vous voyez cet oiseau ! C'est l'âme de Shenly !

Levant les yeux au ciel, nous pûmes tous voir un oiseau couleur de neige, solitaire. Nul n'aurait su dire d'où venait cet oiseau qui, durant le service religieux, n'avait cessé de voltiger juste au-dessus du grand mât et qui maintenant s'envolait à tire-d'aile vers les espaces infinis [*the depths*] du ciel. (LXXXI, 422)

La vareuse placentaire, donc, sombre, non sans avoir fait d'abord l'objet d'une ultime méprise, méprise non plus funeste cette fois, mais salutaire puisqu'elle permet de la faire disparaître à jamais :

Coulez ! Coulez bas ! O linceul... Sombre et disparaîs à jamais, maudite vareuse !

— Regardez ! Un requin blanc ! s'exclama la voix horrifiée d'un marin qui se tenait près de la lisse de couronnement. Il va gober l'homme dans son écuelle ! Vite, vite ! Préparez les *crocs* ! Lancez les *crocs* !

Instantanément, un faisceau de gros harpons barbelés vint transpercer mon infortunée vareuse, puis s'enfonça avec elle dans les grands fonds. (XCII, 485)

Périt un marin — moins qu'une personne : un rôle, un sobriquet et une somme de chiffres :

Pour son propre compte, White-Jacket fut pendant longtemps absorbé par les calculs concernant les multiples « nombres » qui lui avaient été attribués par le *premier Lof*, autrement dit par le premier lieutenant. White-Jacket reçut d'abord le *numéro de son mess*, puis son *numéro matricule*, c'est-à-dire celui auquel il devrait répondre lorsque l'on ferait l'appel du rôle de quart ; puis le numéro de son hamac ; ensuite le numéro du canon où il servirait, et bien d'autres encore qui auraient pris à Jedediah Buxton lui-même pas mal de temps pour les aligner en bon ordre avant d'en effectuer la somme. De plus, il faut se souvenir parfaitement bien de tous ces nombres, sans cela, malheur à vous ! (III, 21)

Périt la vareuse qui n'avait pu exhiber qu'un dérisoire rêve d'identité, un calamiteux espoir d'expression de soi. Si le vêtement isolait le « personnage », c'était non pas en désignant la singularité d'un individu semblable et différent, mais en offrant au regard l'apparence du toujours-autre, l'étranger, en provoquant sa mise à l'écart, son exclusion. Rien à faire. Vaines, les tentatives répétées pour *noircir* la vareuse, se fondre, se perdre dans la couleur prédominante de l'Ordre militaire. C'est hors du monde du navire que peut naître, du personnage, la personne.

Avec le marin et la vareuse, sombre aussi l'âme du chroniqueur quand vient la fin de la chronique, quand s'achève le tableau médusant, pétrifié-pétrifiant. Tout se fige, le témoin défaille :

Une légende raconte que Jupiter incita un peintre à reproduire la tête de Méduse. Comme ce portrait était d'une ressemblance frappante, le malheureux artiste défail-
lit à la vue de ce que son crayon avait dessiné... De même, maintenant que j'arrive
à la fin de cet ouvrage, mon âme chancelle devant ce que j'ai moi-même dépeint.
(XCI, 474)

6. Morale de la Quête

Pour recommencer

Laissons le navire sur la mer — pendant que la terre
est encore invisible — pendant qu'un voile sombre
recouvre encore la surface des abîmes. J'aime les espa-
ces indéfinis, les horizons infinis — un arrière-plan
mystérieux, illimité, qui s'abaisse et se soulève comme
une respiration !

La Vareuse blanche, XCIII, 487-88

Si c'est sur le navire même, au royaume figé de Barbarie, que les mésaventures de la vareuse posent au Système la question du sujet, c'est *ailleurs*, dans l'espace pluriel du possible

(espace composite — eau et air qui sont, comme l'indique dans une formule exemplaire le narrateur de *Pierre*, les éléments de la créativité : « la large fluidité et la légèreté éthérée de la pensée créatrice spontanée » (P, XXI, i, 345), — milieu de la conjonction paradoxale, qui combine les contraires — mobilité et immobilité —, associe les extrêmes — profondeurs de l'eau, hauteurs du ciel —, théâtre des renversements — la mort/la vie)

dans un ailleurs traversé de part en part que pratiquement, concrètement, l'être assujetti peut se libérer de l'oppression. Avec cette rupture, le temps devient autre : le passé de la chronique est entièrement submergé par le présent de la Quête. L'Ordre a été exploré, retourné de fond en comble, dénoncé : portrait et procès d'un moment et d'un lieu de la conscience : le navire est un barbarisme obsolète. Le dernier mot (dans la « Conclusion ») revient à *l'itinérance*. Peut recommencer, dans un présent à venir, l'odyssée du désir vagabond :

De même qu'un vaisseau de guerre vogue sur les mers, de même notre globe vogue à travers les airs. Nous autres mortels vivons tous à bord d'une frégate-monde, un fin voilier qui ne saurait couler et dont Dieu fut l'artisan. Or la terre n'est qu'une simple unité perdue dans l'immense flotte de la Voie lactée, dont Dieu est le grand amiral commandant en chef. Le port d'où nous avons appareillé est pour toujours derrière nous. Et quoique nous soyons très éloignés des côtes, durant des siècles et des siècles nous continuerons à naviguer selon des ordres secrets et scellés — et notre destination dernière restera un secret pour nous comme pour nos

officiers. Et cependant, notre dernier havre fut choisi et prédestiné avant même que nous n'ayons été lancés hors des chantiers divins, au moment de la création.

Vouant ainsi avec des ordres scellés, nous sommes les dépositaires du pli secret dont nous brûlons de connaître le contenu. Il n'y a pas de mystères hors de nous-mêmes. Mais il ne faut pas prêter l'oreille aux bavardages superstitieux des gens qui cancanent sur le pont de la batterie pour deviner l'endroit vers lequel nous nous dirigeons, car jusqu'ici, pas un seul membre de l'équipage ne le connaît — pas une âme, pas même le commodore ; assurément pas le chapelain, et même les suppositions variées de notre professeur sont vaines... Sur ce sujet, le dernier des mousses en sait autant que le capitaine ! Et n'écoutez pas ce que racontent les habitants hypocondriaques qui vivent cachés au-dessous des panneaux et vous disent, en ricanant, que notre frégate-monde ne se dirige vers aucun port, et que notre voyage ne sera finalement qu'une circumnavigation éternelle dans l'espace ! Non, il n'en est pas ainsi. Car comment cette frégate-monde pourrait-elle être notre asile définitif, alors que, au moment où nous embarquons pour la première fois, tout petits enfants portés dans les bras, son roulis violent — que l'on ne sent plus ensuite — donne le vertige à nos âmes ? Ceci ne prouve-t-il pas également que l'air que nous respirons ne nous convient pas, et qu'il ne devient finalement supportable qu'en nous y accoutumant graduellement ? C'est donc qu'il existe quelque part un havre paisible et bienheureux, aussi éloigné de nous soit-il actuellement, et qui nous est destiné. (« Conclusion », 490)

Mouvement interminable et presque interminable, mais qui n'est pas sans comporter certaines règles de navigation et certains éléments stables : une orientation générale, un capitaine, une visée. Mais l'âme (l'Homme) voyage à nu : dans la coordination (*we mortals*), non plus dans la subordination hiérarchique. Quant au dernier havre, c'est là affaire de désir ou de postulation. A chaque sujet son secret et son mystère. Le monde du voyage de Quête ne connaît pas les vérités infaillibles, mais seulement la *question* de la Vérité, la Vérité questionnée : mise et remise en question, inlassablement.

God, the Lord High Admiral. La conclusion de *La Vareuse blanche* nous invite par ailleurs à repérer et définir une autre ligne de partage entre le désir de Quête et le désir de Système. Si le Système se déploie autour d'une affirmation de la plénitude de la Vérité (plénitude centrale d'un savoir-vrai imposé comme un dogme), au cœur de la Quête est une absence dont l'une des métaphores majeures porte, dans les fictions melvilliennes, le nom de l'idéal du christianisme.

L'île de perversion et l'île d'utopie

Mardi, on l'a vu, propose deux versions successives de cet idéal : la morale en acte. Maramma ou Serenia ? Maramma est une perversion : y règne le dogme, parfait et tyrannique : l'homme n'y existe qu'écrasé. Serenia est une sagesse du bonheur immobile. L'image du christianisme y est plus authentique, mais le choix de Serenia est un choix du renoncement : « J'ai été fou. Il y a des choses auxquelles nous ne devons pas penser. Au-delà d'une certaine borne, bien visible à tous, toute connaissance humaine est vaine. » (Babbalanja, ébloui par la révélation ; M, CLXXXVII, 597). L'île bienheureuse marque une fin de la recherche : *In things mysterious, to seek no more.* (On songe là au havre « paisible et bienheureux » de

la fin de *La Vareuse blanche*.) Mais cette sagesse est utopique parce que l'île est repliée, séparée, coupée du Monde et de l'Histoire. La terre promise est détachée de tout : elle est un refuge, mais elle n'est que cela. Serenia, peut-être, mais son existence n'abolit pas Maramma.

Ni le *Neversink*, qui ne connaît et ne reconnaît pour Évangile que le Code de Guerre, *the Articles of War*. Le procès fait à l'Ordre du navire est le procès de Mars, autrement dit celui d'une inversion, d'un renversement de l'idéal du christianisme :

Comment pourrait-on s'attendre que la religion de paix fleurisse sur une forteresse en bois de chêne construite pour la guerre ? (XXXVIII, 198)

(...) tout ce qui touche à la guerre est une insulte au bon sens et au christianisme, et tout ce qui s'y rapporte est absolument insensé, antichrétien, barbare, brutal (...). (LXXIV, 389-90)

En réalité, la vraie *question* n'est pas tant de choisir entre Maramma et Serenia, entre l'intolérable et le chimérique, que de concevoir, entre et contre ces deux formes de déni de l'idéal moral (dans un cas son authenticité est trahie ; dans l'autre, son efficacité neutralisée), une sagesse pratique :

Ah ! Sur notre monde flottant, la justice n'est encore, à tout prendre, qu'un idéal éloigné de la réalité ; quant à ces maximes que nous enseignons avec tant d'empressement aux païens, dans l'espoir d'apporter aux hommes le bonheur espéré du Millénaire, nous autres Chrétiens en faisons bien peu de cas. Lorsque l'on étudie l'organisation sociale de notre monde, si mal adaptée à la mise en pratique de la douceur chrétienne, on en vient presque à penser que, malgré la sagesse céleste dont notre Sauveur était comblé, son Évangile semble cependant manquer d'une philosophie pratique de la terre — d'une appréciation exacte des besoins des nations qui exigent de temps à autre des guerres sanglantes et des massacres, et aussi d'une juste estimation de la valeur qu'il faut accorder aux grades, aux titres et à l'argent.

Mais tout ceci ne fait que confirmer davantage la nature divine de Jésus, en justifiant ce que démontrent Burnet et d'autres éminents théologiens, à savoir qu'Il n'était pas fait seulement d'une substance humaine — celle dont est fabriqué un homme, un simple habitant de la terre. (LXXVI, 401)

Ce n'est pas parce que l'Évangile de douceur et de paix paraît difficile à mettre en pratique (compte tenu de ce que sont les nations) que l'idéal qu'il propose s'en trouve invalidé.

On remarquera en passant que, dans toute cette problématique, le rôle et la valeur de l'institution (l'Église constituée et ses représentants) sont assez brutalement dénoncés. Le chapelain du *Neversink* est un traître à la solde de Mars :

Comment pourrait-on croire que le ministre du culte, qui utilise une pièce de quarante-deux en guise de chaire, puisse convertir des pécheurs à une foi qui leur enjoint de tendre la joue droite lorsqu'ils ont reçu un soufflet sur la gauche ? A quoi faut-il s'attendre lorsque, selon l'article 42 du Code maritime, dont on peut toujours lire les règlements en vigueur dans le Code des lois, « une prime sera payée » (aux officiers et à l'équipage) « par le gouvernement des États-Unis, de vingt dollars pour chaque personne se trouvant à bord d'un navire coulé ou détruit par une unité de la flotte des États-Unis » ; et lorsque, dans un paragraphe suivant (VII), il est stipulé, entre autres partages, que le chapelain recevra « deux vingtiè-

mes » de cette somme attribuée pour récompenser le naufrage et la destruction de navires remplis d'êtres humains ? Comment pourrait-on s'attendre qu'un prêtre ainsi rétribué se montre convaincant en faisant un sermon sur la culpabilité de Judas qui, pour trente deniers d'argent, trahit son maître ? (XXXVIII, 198)

Et celui du *Bellipotent* n'est pas moins incongru puisque, par sa présence même sur le navire de guerre, il apporte au règne de la Violence la sanction de la religion :

Il n'y a pas lieu de s'étonner qu'après avoir été averti de l'innocence essentielle du jeune marin, le digne homme ne levât pas un doigt pour détourner le sort funeste qui attendait ce martyr de la discipline martiale. Agir ainsi eût été non seulement aussi vain que d'en appeler au désert, mais encore transgresser avec audace les limites de sa fonction, laquelle lui était aussi exactement prescrite par le règlement militaire que celle du maître d'équipage ou de tout autre officier de marine. Pour parler franc, un aumônier est le ministre du Prince de la Paix servant dans l'armée du Dieu de la Guerre, Mars. Comme tel, il est aussi incongru qu'un mousquet le serait sur l'autel à Noël. Pourquoi donc est-il là ? Parce qu'il sert indirectement le but attesté par le canon ; parce qu'il prête, lui aussi, la sanction de la religion des doux à ce qui est pratiquement l'abrogation de tout hors la Force brute. (BB, 24, 149)

● *La lecture et l'exigence morale*

A la question de savoir comment les propositions du Sermon sur la montagne peuvent devenir un texte vivant, activement vécu et accompli sur la terre en guerre — interrogation ou recherche qui ne vaut que pour la conscience désertique : le « Sermon » christique, ainsi qu'on le nomme traditionnellement, est d'ailleurs proféré après l'épreuve de la tentation au désert (*wilderness*, par exemple Mat. 4 : 1) —, le récit de *Billy Budd* propose moins une réponse qu'un insistant rappel. La glose biblique qui accompagne presque continûment la relation des événements à bord du *Bellipotent* ne se comprend pas autrement que comme la réexposition, face à sa négation *en effet*, d'un mythe ou même du mythe de la Valeur. Des références édéniques des premiers chapitres aux allusions christiques des derniers, c'est toute l'histoire exemplaire de la Chute et du Salut de l'Homme qui est sommairement mais vigoureusement ré-énoncée en contrepoint de ce qui se déroule selon un rituel de sens exactement contraire : histoire re-dite, réaffirmée comme le seul modèle de vérité éthique dont le ressouvenir ou, mieux, l'anamnèse * pourrait transformer le contenu, convertir le message ancien en exigence signifiante et en espoir.

Le glossateur, en distinguant constamment le fait de l'interprétation, ce qu'il sait de ce qu'il comprend, le geste avéré du sens anagogique qu'il lui attribue, renvoie donc la question de l'Éthique du côté de la lecture. (Ce faisant, il abandonne Vere à la solitude dramatique de son rôle d'arbitre dans l'Histoire. A l'exception du passage déjà cité — l'entretien privé du chapitre 22 — au cours duquel le jugement

* « La doctrine de la Chute de l'homme, si peu populaire aujourd'hui... » (2, 42) ; « Si le vocabulaire fondé sur l'Écriture Sainte était encore populaire, on aurait moins de difficulté à définir et à cataloguer certains hommes phénoménaux. » (11, 78)

de Vere est assimilé, mais sur un mode combien conjectural, au geste d'Abraham, Vere échappe totalement au symbolisme biblique. Dans son cas, les seules images de référence mentionnées dans la glose sont historiques et militaires.) D'où le caractère inconclusif du récit :

L'harmonie de forme à laquelle on peut atteindre dans la pure fiction ne s'obtient pas aussi aisément dans un récit qui, par essence, tient moins de la fable que des faits. La vérité qu'on rapporte sans compromis aura toujours des bords inégaux ; c'est pourquoi la conclusion de pareil récit ne saurait avoir le fini d'un couronnement architectural. (28, 159)

La prééminence de l'Éthique (ici le principe de Justice) sur l'ordre pragmatique et contingent de la vie des nations, et sur l'organisation systématique de cet ordre, si elle constitue une exigence de vérité irréductible, vaut et ne vaut que pour un sujet qui se trouve, par définition, engagé, impliqué, empêtré dans la facticité et le recours aux expédients : pour un sujet humain-inhumain. Du regard de Dieu, nous ne pouvons rien dire. Mais la lecture, elle, peut toujours se proposer ou s'imposer d'être aussi, ou surtout, une morale : la mise en forme d'une volonté (de) morale.

La lutte au Désert

Car Pierre est un guerrier lui aussi. La vie est sa campagne et trois farouches alliés, le Malheur, le Mépris et le Besoin sont ses ennemis. Le vaste monde s'est ligé contre lui, car il brandit l'étendard de la Justice et jure par l'Éternel et le Vrai !

Pierre, XIX, ii, 327

Si l'homme doit lutter, peut-être vaut-il mieux que ce soit sur la plaine la plus nue.

Pierre, XXII, i, 361

Cette question, inscrite dans la forme contrapuntique du récit de *Billy Budd*, traverse *Pierre* de part en part. Comment concilier ou réconcilier la relation au Monde et les exigences liées à l'expression vivante de la vérité morale ?

Au départ, il s'agit pour Pierre de se désolidariser du Monde. C'est ce qu'implique la reconnaissance publique, active de son lien de fraternité avec Isabelle. Mais la rupture avec le Monde entraîne aussi le renoncement au bonheur de l'amour (Lucy). Ici encore, le représentant de la religion instituée, le Révérend Falsgrave, n'est d'aucun secours :

(...) le ciel me confirme à présent que vous ne sauriez me donner un conseil sérieux et dépouillé des soucis de ce monde. Il me faut le demander directement à Dieu lui-même qui, je le sais maintenant, ne délègue jamais ses très saints avertissements. Mais je ne vous blâme point ; je commence à comprendre que votre profession est inévitablement entravée par des liens matériels et qu'elle ne peut s'exercer avec une divine liberté dans un monde de bénéfices. Je suis plus triste qu'indigné. (VIII, vii, 197)

La conscience est tout de suite vouée à se débattre dans une situation paradoxale. Une seule et même exigence de vertu produit des effets incompatibles, engendre un acte bâtard — ce que le narrateur appelle une « pieuse imposture ». Pour ne pas vouloir dénoncer publiquement les mensonges familiaux (c'est-à-dire ternir la mémoire de son père et souiller l'honneur de sa mère), tout en agissant à l'égard d'Isabelle selon la divine vérité du cœur, qui devine intuitivement l'impératif moral *, Pierre doit recourir à un simulacre. S'il rompt avec la facticité du Monde, c'est en substituant à une fiction une autre fiction, celle de son mariage : « alliance fictive » (X, i, 210) :

Déterminé dès le premier instant à garder intacte envers et contre tout la bonne renommée de son père, quoi qu'il fit pour protéger Isabelle et pour étendre jusqu'à elle la dévotion et l'amour suprêmes d'un frère ; également déterminé à ne point troubler durablement la paix de sa mère en lui révélant inutilement de pénibles faits ; jurant néanmoins au plus profond de son âme d'embrasser Isabelle devant le monde et de lui dispenser la constante consolation de son affectueuse présence ; et ne trouvant aucun moyen d'accorder tout cela sans commettre une pieuse et très singulière imposture [*pious imposture*] — que le ciel, pensait-il, serait unanime à ratifier puisqu'elle exigeait qu'il fût lui-même la grande victime renonçante — il avait pris la décision ferme et irrévocable de feindre [*assume*] aux yeux du monde que, par des rites secrets, Pierre Glendinning était déjà devenu l'époux d'Isabelle Banford. (X, i, 207-208)

A partir de ce choix initial, l'essentielle ambiguïté de la réalité processionnelle à l'intérieur de laquelle il se meut (*the ambiguous procession of events*, X, iii) l'expose à une solitude désertique, absolue, où Dieu même paraît absent. C'est du moins ce qu'ici propose le narrateur, en affirmant que le Créateur est une voix muette : « Le silence est la seule voix de notre Dieu » (XIV, i, 247). Cette formule est énoncée précisément au moment où Pierre, quittant à jamais le village natal en compagnie d'Isabelle et de Delly Ulver, est la proie d'une tentation impie :

Ses pensées étaient sombres et égarées ; pendant un temps, la rébellion, l'horrible anarchie et l'impiété régnèrent dans son âme. Cette disposition temporaire peut être comparée à celle qui envahit un jour le cœur d'un excellent prêtre, si l'on en croit une singulière histoire rapportée en chaire par un révérend homme de Dieu. Au milieu d'une solennelle cathédrale, par un nuageux après-midi de dimanche, ce prêtre administrait publiquement le pain en célébrant le saint sacrement de la Cène, quand le Malin lui suggéra soudain que la religion chrétienne n'était peut-être qu'un pur mirage. Pierre se trouvait dans une disposition d'esprit exactement semblable ; le Malin lui suggérerait que tout son enthousiasme de renoncement n'était peut-être qu'un pur mirage ; le Malin le raillait et le traitait d'imbécile. (XIV, i, 205)

Si la valeur du sacrifice (le renoncement) est une pure illusion, la religion chrétienne devient à son tour une chimère et le sens des actes de Pierre change complète-

* « Cette intense, cette indescriptible nostalgie que l'incohérence même de [la lettre d'Isabelle] traduisait si bien n'avait point une origine basse, vaniteuse ou vulgaire : c'était l'irrépressible, l'indubitable cri de la divinité qui retentissait dans son âme pour ordonner à Pierre de voler vers elle et d'accomplir son devoir le plus haut et le plus glorieux ». (X, i, 209).