

ment : « Pour Pierre, c'était la justice ou l'injustice de certaines de ses propres actions vitales qui se trouvait mise en question » (*ibid*). Mais même lorsqu'il parvient à repousser les suggestions du Malin, la question de l'authenticité morale de son geste demeure irrésolue :

« Se peut-il que ma conduite soit juste ? Ma conduite semble appeler sur moi la menace d'un péché anormalique et maudit, si anormalique qu'il pourrait bien être celui dont l'Écriture dit qu'il ne saurait être pardonné. Avec des cadavres derrière moi et le péché suprême devant, comment ma conduite pourrait-elle être juste ? » (XIV, i, 249)

Ou citons encore cette formulation plus tardive :

« Si après avoir suivi la voie de la Vertu aussi loin qu'il est possible, là où les âmes vulgaires n'atteignent jamais, j'aboutis à l'Enfer, et si l'ultime Vertu apparaît en fin de compte comme la complice sournoise du vice le plus monstrueux, refermez-vous sur moi pour m'écraser, murs de pierre, et que tout croule dans l'abîme ! » (XIX, ii, 330-31)

Pierre en est là de ses réflexions lorsqu'il trouve, sur le siège de la voiture qui le mène à New York, un mince volume « haillonneux, couleur de poisson sec et imprimé avec une encre brouillée sur un mauvais papier de chandelle [qui] semblait constituer les premières pages d'une vieille brochure en loques contenant un chapitre ou deux de quelque très volumineux essai. La conclusion avait disparu. » (XIV, i, 250) Son titre : « Chronométrique et Horologique ». Le narrateur ici fait précéder la citation du début de l'ouvrage d'un certain nombre de remarques qui servent à expliciter l'intérêt de sa lecture pour Pierre. Suivant le mouvement de la narration, nous en résumerons d'abord l'essentiel.

La conscience, expose-t-il, au moment où s'éveille le sentiment de son être-au-monde, découvre dans la syntaxe par laquelle le discours de l'idéal du christianisme s'articule à la réalité du Monde, un solécisme surprenant (*startling solecism*) :

Une fois ce solécisme appréhendé clairement, vient la re-lecture sérieuse des Évangiles, le fervent abandon au plus grand miracle réel de toutes les religions, le Sermon sur la Montagne. De ce divin Mont, pour tous les jeunes hommes fervents, coule dans l'âme un inépuisable flot de tendresse et de chaleureuse bonté ; ils bondissent d'exultation à la pensée que le fondateur de leur sainte religion a prononcé des phrases aussi infiniment suaves et apaisantes, des phrases contenant tout l'amour qui fut dans le passé et tout l'amour qui se puisse imaginer en tout futur concevable. Aux émotions que ce sermon éveille dans un cœur enthousiaste, tous les jeunes cœurs se refusent à attribuer une humaine origine. Ceci est de Dieu ! s'écrie le cœur, et dans ce cri cesse toute recherche. Cependant, le Sermon fraîchement lu présent à son âme, le jeune homme considère à nouveau le monde. Aussitôt — et le précédent solécisme s'en trouve aggravé — il est irrésistiblement pénétré de l'évidente fausseté du monde. Le monde lui apparaît imprégné, saturé de mensonge. (XIV, ii, 251)

Le jeune enthousiaste, accablé, entend pourtant des hommes « bons et sages » dire que le Monde n'est pas entièrement tissé de mensonges : « à côté de quelques mensonges, il y a beaucoup de vérité » (XIV, ii, 252). Mais comment y croire, quand la Bible expose très explicitement le contraire, à savoir « que le monde est

inconditionnellement dépravé et maudit, et que l'homme doit y renoncer à tout prix » (*ibid.*) ? L'âme devient alors un champ de bataille : comment (sous quelle forme ? à quelles conditions ?) trouver un accord entre la certitude du cœur (qui sait, d'intuition, la vérité du message d'amour du Sermon) et l'évidente fausseté et facticité du Monde ? Faut-il renoncer au Monde (c'est l'attitude naïve : Serenia ?) ou se vouer au Mal (Maramma ?) :

Là-dessus, dans l'âme du jeune enthousiaste, deux armées s'affrontent ; et, à moins qu'il ne se révèle un mécréant ou un gobeur, ou à moins qu'il ne parvienne à trouver le talisman secret grâce auquel il réconciliera le monde avec son âme, il n'y a plus pour lui de paix, il n'y a plus pour lui la moindre trêve en cette vie. Or il est certain que le talisman secret n'a pas encore été découvert, et la nature des choses humaines semble impliquer qu'il ne saurait l'être. (XIV, ii, 252)

Ce secret talisman, personne ne peut prétendre l'avoir trouvé. Pas même (ou surtout pas) les philosophes. Car il s'agirait alors d'une réponse, la Réponse de Dieu, et Dieu n'a de Voix que de silence :

(...) De ce profond silence, de cette unique voix de notre Dieu dont je parlais, ces philosophes imposteurs prétendent avoir, en quelque sorte, reçu réponse, ce qui est aussi absurde que s'ils disaient avoir fait jaillir l'eau de la pierre ; comment en effet un homme pourrait-il faire jaillir une voix du silence ? (*ibid.*)

La langue de Dieu (langue de l'Origine muette) est intraduisible. Impossible de la convertir en réponse. La créature est vouée à cheminer douloureusement et interminablement dans l'humanité de son idiome, idiome d'interrogation, sans valeur universelle assurée, idiome d'un sujet incertain de parler juste et de dire vrai.

Il est important d'avoir présent à l'esprit ce *caveat* du narrateur avant d'entreprendre la lecture de la thèse de Plotinus Plinlimmon et d'en tenter l'interprétation ou, du moins, de poser la question de son interprétation. Car si l'homme est celui à qui toujours fera défaut le pouvoir de mesurer la justesse morale de sa vision et de ses actes à l'aune de l'Absolu, il devient évident que l'argument de Plinlimmon, quel qu'en soit le contenu, ne saurait être tenu pour autre chose qu'une proposition parmi d'autres.

Le Visage de la Question

(...) le visage lui-même, l'homme lui-même, l'indéchiffrable [*incrustable*] Plotinus Plinlimmon.

Pierre, XXI, iii, 356

La théorie de Plinlimmon (XIV, iii), articulée autour d'une métaphore horlogère, distingue deux types de sagesse.

Il y a d'abord celle de l'âme chronométrique qui se conforme partout, en toutes circonstances, à la Vérité du ciel. Dans un monde « artificiel » et dissonant, l'esprit chronométrique est un instrument toujours exactement ajusté au « temps céleste ».

L'esprit horologique, lui, est d'abord accordé à l'heure locale. En Chine, les montres indiquent l'heure qui prévaut pour la Chine. Que ferait un Chinois de

l'heure que lui apporterait un voyageur dont la montre serait réglée sur le Greenwich céleste ?

La thèse de l'auteur de la brochure est la suivante : « Bien que la sagesse terrestre de l'homme soit céleste folie [*folly*] pour Dieu, réciproquement la sagesse divine de Dieu est terrestre folie pour l'homme. » (XIV, iii, 257) Dieu n'attend pas de la créature qu'elle aspire à imiter dans la pratique, dans ses actes quotidiens, Sa perfection : « Le Dieu du céleste Greenwich n'attend pas du commun des hommes qu'ils pratiquent la sagesse de Greenwich en ce lointain monde chinois qu'est le nôtre ; car ils n'en tireraient aucun profit, et ce serait là en vérité une falsification de Lui-Même, d'autant plus qu'en ce cas le temps de la Chine deviendrait identique au temps de Greenwich et de ce fait rendrait faux le temps de Greenwich. » (*ibid.*) Pourquoi donc, alors, Dieu envoie-t-il aux hommes de temps à autre un « chronomètre céleste » ? « C'est qu'Il veut que l'homme ne soit pas sans recevoir occasionnellement un témoignage de la vérité suivante : à savoir que, si les notions chinoises que l'homme a des choses suffisent ici-bas, elles ne sont point du tout universellement applicables, et que le Greenwich central dans lequel Il demeure suit une méthode quelque peu différente de celle de ce monde. » (*ibid.*) L'homme absolument moral se trouve donc placé dans une situation tragique : « Quel est l'homme portant en lui une âme céleste qui n'a gémi en éprouvant qu'à moins de commettre une sorte de suicide par rapport aux choses pratiques de ce monde, il ne pouvait nourrir l'espoir de régler sa conduite terrestre sur cette même âme céleste ? Et pourtant un instinct infailible lui dit que ce moniteur ne saurait en soi avoir tort. » (XIV, iii, 258)

C'est, semble-t-il, de ce tragique générateur de désespoir, d'hypocrisie ou, pire, d'athéisme, que l'auteur propose de libérer la créature animée du désir de faire le Bien. Voici les conclusions pratiques qu'il tire de ses postulats :

Un comportement sensé et vertueux, voilà donc, semble-t-il, la plus haute excellence terrestre à laquelle la masse des hommes puisse désirer atteindre, et la seule excellence terrestre que le Créateur ait prévue pour eux. Une fois au ciel, il en sera tout autrement. Là, ils pourront tendre librement la joue gauche parce que leur joue droite ne sera jamais frappée ; là, ils pourront donner librement aux pauvres, parce qu'il n'y aura point de pauvres à qui donner. La juste appréciation de cette vérité serait salutaire à l'homme. Car jusqu'à ce jour, ayant appris de ses maîtres dogmatiques qu'il devait viser le ciel, et même l'atteindre, dans tous ses actes terrestres, sous peine d'encourir la colère éternelle, et découvrant par l'expérience que c'est là chose parfaitement impossible, et il est trop enclin à se jeter par désespoir dans toutes sortes de débauches, de tromperies et d'hypocrisies (voilées cependant pour la plupart sous les dehors d'une respectable dévotion) ou à se précipiter franchement, comme un chien enragé, dans l'athéisme. Qu'au contraire on enseigne aux hommes cette Chronométrie et cette Horologie, et, tout en gardant leur aspiration sensée à une vertu praticable et désirable, tout en voyant cette aspiration fortifiée par la conscience qu'ils ont le pouvoir d'atteindre le but, ils ne connaîtront plus le fatal désespoir de jamais parvenir à aucun bien — désespoir si favorable au vice et qu'ont trop souvent engendré dans maint esprit humain les doctrines chronologiques indiluéées. Si quelqu'un prétend que la doctrine que je propose est fausse et impie, je le renverrai charitablement à l'Histoire de la Chrétienté depuis mille huit cents ans et je lui demanderai si, en dépit de toutes les maximes du Christ,

cette Histoire n'est pas aussi pleine de sang, de violences, d'abus et d'iniquités de toutes sortes qu'aucune époque antérieure de l'Histoire du monde. Il s'ensuit par conséquent qu'en ce qui concerne les résultats pratiques — considérés sous un angle purement terrestre — la seule grande doctrine morale du Christianisme qui ait quelque originalité (celle qui invite l'homme à rendre chronométriquement et horologiquement le bien pour le mal, alors que les philosophes païens n'enseignaient que l'horologique pardon des injures) a été reconnue (horologiquement) fausse ; puisque, après avoir été prêchée pendant mille huit cents ans du haut de milliers et de milliers de chaires, elle s'est montrée entièrement impraticable. (XIV, iii, 260-61)

Faut-il dénoncer dans ces propositions une morale confortable, timorée, pragmatique, prudente — qui serait celle, par exemple, de l'homme de loi de « Bartleby » ? Ou peut-on rester complètement insensible à une lucidité qui, tout en reconnaissant les limitations essentielles de l'existence terrestre, s'efforce de ne pas renoncer à entretenir chez la créature horologique le désir de la beauté et de l'excellence chronométriques ? Que penser de cette distinction entre le possible et l'absolu ? Faut-il parler de courage et de lâcheté ?

Le sens général de l'argumentation et la valeur des conclusions sont affaire de disposition et de choix du sujet-lecteur. C'est ce que laisse entendre le narrateur lorsqu'il avoue ne pouvoir, quant à lui, dégager du texte une perspective définitivement satisfaisante ; un problème est ici ré-exposé, illustré, soumis à un éclairage particulier. L'homme, « l'esprit chercheur » (*inquiring mind*), peut-il espérer faire autre chose que proposer sa version de l'intraduisible ?

(...) une conférence plus fantaisiste et mystique que philosophique, et de laquelle, je le confesse, je ne puis moi-même tirer aucune conclusion qui satisfasse de façon définitive ces mouvements de mon âme auxquels elle semble plus particulièrement s'adresser. Car, à mon sens, on y voit exposer de façon excellemment illustrative, plutôt que résoudre, un problème. Mais comme les simples illustrations de cette sorte sont presque universellement tenues pour des solutions (peut-être sont-elles en effet les seules solutions humaines), cet écrit a quelque chance de contribuer à assurer temporairement la tranquillité de l'esprit chercheur et ne restera donc point entièrement inutile. (XIV, ii, 254)

— poser à nouveau (sans cesse, autrement, un peu différemment) à la Question la question de son sens ?

Au moment où il le lit, Pierre est intrigué (*puzzled*) par le pamphlet. Son intérêt, profond, pour la thèse de Plinlimmon ne semble pourtant pas déboucher sur une compréhension :

A mesure qu'il lisait et relisait, cet intérêt croissait, mais aussi son impuissance à comprendre le concept central. Il lui semblait bien tirer de là une vague suggestion générale, mais la pensée centrale refusait de se révéler clairement à lui. (XIV, ii, 253)

Plus tard, installé dans l'Église des Apôtres à New York, il aperçoit Plotinus Plinlimmon. La rencontre de l'auteur de la brochure va-t-elle lui permettre d'explicitier cet intérêt confus, de le convertir en savoir — *to master the pivot-idea of the*

pamphlet (XXI, iii) ? Après l'œuvre (énigmatique), l'homme. Mais puisqu'il s'agit de *pratique* de la Vertu, il n'est pas étonnant que la recherche de la solution s'oriente à présent vers la personne. Le portrait de Plinlimmon est brossé au troisième chapitre du livre XXI et, ici encore, il faut prêter la plus grande attention au détail de la description (XXI, iii, 352) :

Comme Pierre, fuyant à présent sa chambre, parcourait rapidement l'une des hautes colonnades de briques qui reliaient l'ancien bâtiment au nouveau, il vit s'avancer vers lui une fort ordinaire silhouette virile et calme, au visage empreint d'une certaine pâleur, mais limpide et sans rides. Alors que le front et la barbe aussi bien que le port de tête assuré et le pas ferme annonçaient l'âge mûr, les yeux bleus et brillants, bien que paisibles, formaient un contraste frappant avec les autres traits de la physionomie. Dans ces yeux le jeune et gai Apollon semblait enchâssé, tandis que sur le trône d'ivoire de ce front le vieux Saturne semblait assis, jambes croisées. Toute la contenance, toute l'allure, toute l'expression de cet homme exprimaient un joyeux contentement. Joyeux est l'épithète adéquate, car c'était là le contraire de la morosité ; contentement — peut-être acquiescence — est le substantif adéquat, car il ne s'agissait point là de bonheur ou de plaisir. Mais si l'apparence et l'expression de cet homme séduisaient, il y avait aussi chez lui quelque chose qui provoquait l'aversion. Ce quelque chose peut être défini comme de la non-bienveillance ; non-bienveillance semble être le meilleur mot, car il n'y avait en lui aucune méchanceté, aucun mauvais vouloir, mais seulement quelque chose de passif. Pour couronner le tout, une certaine atmosphère semblait envelopper cet homme et l'accompagner dans sa marche. Je ne saurais rendre cette atmosphère autrement que par le mot impénétrabilité. Bien que les habits de cet homme fussent en conformité parfaite avec le style vestimentaire habituel, pourtant ses habits semblaient déguiser cet homme. On aurait été tenté de dire que son visage même, que le regard apparemment naturel de ses yeux déguisaient cet homme. (XXI, iii, 352)

La rapide rencontre, dans un couloir, de ce masque (d') impénétrable, a lieu alors que Pierre a déjà eu l'occasion d'être troublé (*upset*) par l'apparition du visage — « d'observateur attentif au regard bleu » — à l'une des plus hautes fenêtres de la tour grise, de l'autre côté de la cour, devant sa propre chambre. Derrière les vitres, le visage de la tour (*the tower face*) était tout aussi indéfinissable :

Jusqu'alors, Pierre n'avait contemplé qu'à travers deux vitres — la sienne et celle de l'étranger — ce remarquable visage empreint de repos, d'un repos qui n'était ni divin, ni humain, ni composé de quoi que ce fût de divin ou d'humain, d'un repos qui était une chose séparée et indépendante, un repos isolé sous forme de visage. Un observateur philosophique n'avait qu'à jeter un regard sur ce visage pour acquérir la notion de quelque chose qui faisait défaut jusqu'alors à son système de l'univers. (XXI, iii, 354)

Face : forme du repos (*repose*), d'un repos qui ne se rattache à rien de connu (*not before included*). Repos de la paix ou de l'inactivité ? Harmonie du calme conquis, ou inertie du renoncement à l'action ?

La mystérieuse et mystique douceur (*mystic-mild*) du visage prend peu à peu un ascendant irrésistible sur Pierre, le dominant de toute sa hauteur :

Peu à peu le visage au regard bleu, le visage de mystérieuse douceur qui se montrait à la plus haute fenêtre de la vieille tour grise prit un remarquable ascendant

sur Pierre. En ses instants de dépression et de désespoir les plus intenses, alors que les plus lugubres pensées touchant sa misérable condition l'envahissaient, que les plus sombres doutes sur l'intégrité de la ligne de conduite sans précédent qu'il avait adoptée se présentaient malignement à son esprit, que le sentiment soudain de la vanité de son profond ouvrage s'insinuait en lui, si en ces instants Pierre apercevait par la fenêtre de son cabinet le visage de mystérieuse douceur, il ressentait une impression surprenante qu'aucun mot ne saurait adéquatement exprimer. (XXI, iii, 355)

— s'imposant en particulier pendant les états d'abattement du jeune enthousiaste, provoquant en lui des effets indicibles. Le visage paraît l'exhorter à renoncer, dénoncer la vanité et la sottise de son entreprise. Mais pourquoi ? Lorsque Pierre lui pose mentalement la question, le visage reste muet :

Ce visage ne répondait à rien. N'ai-je pas dit déjà que ce visage était une chose séparée et à part, un visage isolé ? Or une chose, séparée, à part, isolée, ne donne jamais de réponse à rien. Si c'est épandre son moi isolé que d'affirmer, et si c'est contracter son moi isolé que de nier, toute réponse est une suspension de l'isolement. Malgré la limpidité et la suavité du visage de la tour, bien que le jeune et joyeux Apollon parût enchâssé dans sa prunelle et le vieux Saturne paternel assis jambes croisées sur son front d'ivoire, il semblait finalement à Pierre que le visage le regardait avec une expression de malice railleuse. (*ibid.*)

Visage séparé (*separate, apart*), peut-être un masque (mais, derrière — quoi ?). Visage du détachement absolu (*repose*, est-ce cela ?), visage de solitude ne renvoyant à l'autre, en guise de réponse, que la question de son propre esseulement. Face qui paraît être la négation même de ce qu'incarne le visage : la possibilité, la chance de la communication. Pourtant, il semble exprimer un jugement : « une expression de malice railleuse » — mais c'est lorsque Pierre lui-même est déjà en proie au doute... Ne serait-ce pas, tout simplement, le visage de la réalité processionnelle ambiguë de cet événement qui a nom Pierre ?

A quelques différences près, justifiables par la différence de contexte, le visage de Plinlimmon est celui de Bartleby : immobilité associée à la proximité d'une fenêtre elle-même prisonnière de murs de briques ; pâleur, douceur, réserve, passivité, impénétrabilité — traits qui imposent leur ascendant bien plus sûrement que tout mode d'être activement affirmatif ou « expansif », pour reprendre un terme utilisé plus haut. Voici Bartleby :

lividement (B, 23) ; cette extraordinaire suavité [*mildness*] (43) ; la suave effronterie de l'inexplicable scribe (*ibid.*) ; son visage livide (47) ; une expression de blafarde hauteur, ou plutôt d'austère réserve (*ibid.*) ; sa réponse suavement cadavérique (51) ; le prodigieux ascendant que l'impénétrable [*inscrutable*] scribe avait sur moi (63) ; ce pâle et passif mortel (71).

Comme Bartleby, Plinlimmon ne dit rien. Aucune aspérité, aucun relief à quoi accrocher une signification assurée, une couleur de sens. C'est une forme lisse, un être-miroir : la forme et le miroir d'une question. Et, de même que Bartleby ne propose rien d'autre que *préférer ne pas* s'effacer tout à fait pour continuer à figurer

la vivante *ponctuation* — ni affirmation, ni négation — du discours et des actes de l'homme de loi (mais c'est une ponctuation qui perturbe, désorganise, disloque la cohérence de cette rhétorique), de même Plinlimmon n'éclaircit rien par sa présence-absence, et surtout pas la signification du pamphlet (courage du réalisme ou choix de l'imposture ?) auquel nous sommes maintenant renvoyés,

— de l'homme à l'œuvre, œuvre que Pierre, rejeté d'une énigme à l'autre, brûle à présent du désir de pouvoir relire : opuscule perdu (XXI, iii) qu'il cherche vainement à se procurer, texte dont il ignore (et ignorera jusqu'au bout) que l'exemplaire loqueteux qu'il avait découvert dans la voiture qui l'emmenait à New York se trouve caché dans une déchirure intérieure de la *doublure* de son propre pardessus (XXX, iii, 356) entre l'envers et l'endroit, seul lieu qui lui convienne, entre-deux palpable et introuvable : sur Pierre lui-même, tout près, très loin : là, précisément, où par sa place même il illustre, sans rien expliquer, que la réponse de l'homme au silence de Dieu ne peut se dire (s'écrire, se lire) que dans la langue paradoxale de la Question.

L'ENCRE DE LA BLANCHEUR

MOBY-DICK

1

Les recommencements de l'écriture

1. L'apprentissage de la lecture

Propositions

« Etymology » fait surgir la scène de l'École où doit se faire l'apprentissage du sens premier (originel), du sens vrai du Nom du Monstre.

« Extracts » élève le décor mosaïqué de la Bibliothèque de Babel, où quatre-vingts citations de Dits et d'Écrits sur la Baleine se donnent à lire, par une inévitable synecdoque, comme l'interminable, l'inclôturable (du) texte rhapsodique du Monstre.

Quelques questions

... que nous laisserons dériver, filer, s'espacer, se croiser, creuser l'espace du sens — tisser la trame, doubler le texte réticulaire du tissu de notre lecture, sans arrêter ce mouvement par des définitions (des réponses) préalables.

Entrée en matière : de quelle manière entrer dans la matière du Monstre ? Et où pénétre-t-on ? Qu'est-ce qu'entrer ? (Interrogation dont on ne pourra reprendre le fil que plus loin, rétrospectivement, une fois franchi un certain seuil de lecture.)

Proposons ceci : on pénétre dans un avant du Récit, dans une avance de la Parole, où s'enseignent le lire et le dire de la question de l'Origine. D'une double origine, au moins : celle du texte (d'où vient ce que je lis ?), celle de sa fabrication (qui trame ce que je lis ?).

(Texte, tissu, texture : trame, entrelacs, réseau (réticule) : voile-dévoilement : entrecroisement : on sait que cette métaphore est plus d'une fois *filée* dans *Moby-Dick*.)

Mais d'abord, puisque tout, ici, à l'ouverture du Livre (là où le Livre s'ouvre à ses commencements), dit le désir de commencer (de savoir ce que commencer veut dire) : où commence ce qui se lit, s'écrit ?

Avant ce Prologue en forme de diptyque à partir duquel nous tentons de lever quelques questions préliminaires, la question de ce qui toujours précède ?

Où commence ?

On répondra, dans un premier temps : avec le titre (projet, programme), là où le titre annonce, s'indique comme en-tête, réserve de sens et de jeu dont le livre serait le dépli, le déploiement.

Ouvrent ainsi, successivement, le texte :

1. Le titre : *Moby-Dick ; or, The Whale*.
2. La dédicace : à Nathaniel Hawthorne.
3. Le Prologue en diptyque : « Etymology »/« Extracts ».
4. Le chapitre 1 : « Loomings » : *Call me Ishmael*.

Typographiquement (topologiquement), le titre se donne comme le premier mot du texte, l'inscription d'un geste véritablement inaugural. Ce point de vue a l'avantage de permettre de poser la question de la chaîne selon laquelle s'articulent ces quatre entrées : si le titre et la dédicace sont à mettre au compte de « Melville », et si la phrase initiale du Chapitre 1 a pour producteur un dénommé « Ishmael », à qui faut-il attribuer ce que nous avons appelé « Prologue », et qui se trouve à présent en position *médiane* ? Que (qui ?) désigne ce « Je » qui apparaît dans les deux parenthèses explicatives placées *en tête* de « Etymology » et « Extracts » — qui ne serait déjà plus « Melville » et pas encore « Ishmael » ?

Mais en bonne logique réflexive, l'ordonnance des différentes inscriptions inaugurantes dans cette Préface au récit impose que le surgissement de la question de l'Origine se fasse non pas au bord du premier mot, mais justement plus loin, dans un Prologue second...

Notre lecture est ainsi, d'entrée de jeu (dès qu'elle tente de se frayer une entrée dans la parole inaugurale, inaugurante, dans la logique de ce jeu), soumise à un déplacement doublé d'une vacillation. Il faudra veiller à prolonger et maintenir cette avance, cette avancée sur le fil d'un écart : entre l'écrit, qui commence avec le premier mot, et l'écriture, qui ne commence véritablement jamais, sans pourtant cesser de (se) poser la question de son origine.

L'art de la confusion

Le romanesque aime jouer de la confusion du logique et du chronologique. Entrons donc dans le Prologue là où l'on peut y lire la question de l'Origine en sa parfaite ambiguïté : forme première (prototype, original) et explication (cause ultime). L'École et la Bibliothèque seront ainsi les lieux où, simultanément :

- se risque, pour la première fois, la scène du récit de la chasse à la baleine ;
- se lit la raison pour laquelle cette chasse, si elle commence (parce qu'elle commence ?), ne se termine pas.

L'École, ou l'apprentissage du non-savoir

On a suggéré que, dans le segment intitulé « Etymology », se donnait à lire l'enseignement de l'*etymon* de la Baleine. On vient d'ajouter que s'y répète l'argument du récit.

En effet, le titre « Etymology » sert de sommaire et de programme : sommaire programmatique de deux démarches d'apparence fort distincte, qu'il convient à présent d'examiner de près.

Sont d'abord recensés trois exemples, trois tentatives d'explication véritablement étymologique du Nom de la baleine (*whale*) :

— celle de Hackluyt, qui affirme que la vérité du Nom réside dans le (presque) seul graphème « H » ;

— celles de deux dictionnaires de la langue anglaise, qui établissent une filiation plus conventionnelle du mot *whale*, plus conforme aux lois de la science étymologique, mais dont les conclusions sont divergentes : l'etymon de *whale*, est-ce *roundness* (rondeur), ou *roll* (roulement, roulis), ou encore *wallow* (se vautrer) ?

(Situer l'origine — et enseigner le sens vrai — du Nom de la baleine ne serait donc pas possible ? Où est l'imposture ? Qui dit la vérité ? Mais peut-on la dire ? Cette première chasse, en tout cas, ne débusque pas son gibier.)

Sont ensuite *dressés*, sur deux colonnes, les éléments d'un lexique polyglotte où se trouvent répétés, conjugués translinguistiquement, les noms de la Baleine.

Quel rapport existe-t-il entre la science étymologique et ce lexique ? Ou encore : en quoi ce glossaire est-il « étymologique » ?

En ce que s'y dessine une figure de profondeur, un tableau généalogique.

Les treize flexions de cette déclinaison multilinguistique du Nom sont en effet disposées, élevées, de manière à suggérer une *histoire* (une remontée du temps), à introduire une profondeur temporelle là où, à prendre le projet littéralement, seule une dispersion spatiale (la variété de l'espace géographique) devrait être figurée. Ce qui produit cet effet généalogique, c'est la manière dont les traductions du Nom commencent (avec l'hébreu, puis trois autres langues dites mortes) et s'achèvent (sur le dialecte de l'île d'Erromango). La série hébreu-grec-latin installe l'illusion d'une origine spatio-temporelle (la terre de la Bible, d'abord, terre d'origine du Verbe), que dissipe le reste des traductions proposées.

Quant à l'argument du récit, ici mimé pour la première fois (comme forme première, première mise en forme de la chasse et du voyage), il apparaît en filigrane dans la structure verticale du lexique : l'épopée translinguistique emporte ainsi la lecture de l'Ancien au Nouveau, de la terre de la Foi à l'archipel païen, du Livre à l'Expérience, de l'Écrit à l'Oral, de l'Est à l'Ouest, du Sacré au Profane. L'itinéraire que l'on peut repérer (et qui sera répété par l'agencement, la syntaxe des citations de « Extracts ») est celui-là même, balisé par ces paradigmes polaires, du *Pequod*.

A l'École de « Etymology » s'esquisse donc, dans toute son ambiguïté, le thème pédagogique de *Moby-Dick* : de l'enseignement considéré comme un art (et une technique) du leurre. Passons à présent dans la Bibliothèque de « Extracts », où se déploie la question du Livre et de sa lecture.

La Bibliothèque

Elle est tout de suite babélieenne, panoramique, éclatée : universelle et fragmentaire. C'est un monumental, monstrueux émiettement.

Si l'*etymon* de la Baleine est insituable, si la vérité du sens du Nom réside peut-être dans l'illusion d'un sens possible, qu'en est-il de ce qu'on a pu dire/écrire du Monstre et de ce que la lecture peut en faire ?

Cette mosaïque de quatre-vingts fragments installe le problème de la représentation et de la lecture dans l'espace incertain d'une interrogation étoilée : un Monstre ou quatre-vingts ? Ou bien : le Monstre est-il essentiellement polymorphe, pluriel ? Possède-t-il une identité contradictoire ? Figure-t-il le principe de non-identité ? Ou bien encore : puisqu'il y a représentation(s), est-il possible, à partir d'une telle anthologie, de *voir* la (?) Baleine ?

On essaiera d'articuler cet ensemble de questions autour des remarques suivantes :

- Tentative d'accumulation d'un savoir antérieur sur la Baleine, la représentation par fragments avoue l'impossibilité de clore l'énumération, de la limiter — avoue donc le nécessaire inachèvement de ce savoir. Connaissance par les fragments, connaissance fragmentaire ? En tout cas, commencer à recenser, c'est se vouer à ne pas finir.

- En même temps, il faut considérer que ce qui est *dit* de la Baleine est autant de pris sur elle. Si ce sont les représentations du Monstre qui sont ici l'objet de *découpes* successives, et non son corps anatomique, matériel (la Baleine, qu'elle soit mythologique, historique ou réelle, figurée ou littérale, picturale ou littéraire, est toujours ce qu'il s'agit de *débit*er : diviser et réciter, découper et déclamer), il n'en reste pas moins que l'opération a valeur exemplaire, et propose un paradoxe : mettre en scène, c'est mettre en pièces. Commencer à représenter, c'est risquer de faire disparaître ce qui, selon les lois de l'imitation classique (*mimesis*), devrait apparaître.

- Le quantitatif, s'agissant du Monstre, n'est pas séparable du qualitatif : l'hétérogénéité des citations garantit l'universalité du sujet ; le nombre et la variété des « extraits » légitiment sa dignité littéraire. On pourrait aller jusqu'à dire qu'ici le quantitatif (le recours au Nombre) désigne, par métonymie, le qualitatif (la certitude de la Valeur).

(Notons que ces quelques remarques ne sauraient épuiser la totalité des implications de « Extracts ». On pourrait également lire dans ce montage savant l'itinéraire du *Pequod* et le pointillé d'un voyage préliminaire menant du texte biblique à la chanson du baleinier, de l'espace cosmogonique du Premier Livre au lieu où commence, où peut commencer le récit d'une histoire contemporaine. Cet ensemble de citations constitue, en outre, la *langue* du texte de *Moby-Dick* : réserve et réservoir d'images, de thèmes, de codes (le mythologique, le poétique, le scientifique, l'économique, etc.) et de formes discursives, dans lesquels la narration puisera ses matériaux. Et puis, cette préface anthologique est aussi une manière de poser, par l'exemple, l'antériorité du discours littéraire (ou devenu littérature) dans tout projet d'écriture : si l'expérience précède la narration, c'est un *texte* (lambeaux de textes antérieurs) qui précède (et dont procède) le Livre (le Monde fait écriture). Écrire, c'est écrire à partir d'un autre Livre, plus ancien : le retrouver, l'inscrire et le perdre : le Livre du Père ?)

Récapitulons. On a vu que le voyage dans l'histoire généalogique mène celui qui cherche la Vérité au pluriel des origines : à l'impossible Origine.

On a également marqué que, après cette tentative de réduction étymologique, la multiplication-transformation du Nom en noms conduisait le Dire de la Baleine vers un bégaiement répétitif doublement décevant, puisque :

1. Le signifié (le concept-image) devient le problématique point de convergence d'une chaîne de signifiants peut-être interminable ;

2. La maîtrise du sens vrai du Nom s'étant révélée impossible, le seul objet de manipulation possible reste la diversité des noms : seuls les signifiants peuvent être qualifiés, par une indication de leur origine linguistique : CETUS = Latin.

C'est entre ces deux gestes extrêmes que se déploie la logique de « Extracts » : entre l'introuvable point fixe d'un signifié absolu et l'éclatement immaîtrisable, non ordonnable, non hiérarchisé, des Dits antérieurs ; entre l'insituable concept (toujours cherché, jamais atteint : c'est le principe de la chasse) de l'identique, de l'unité vraie, première, fondatrice et l'illimité-illimitable du redire, du dire-plus-encore qui enchevêtre les fils du sens.

Entre ces deux figures de l'impossible : vouloir nommer (c'est affronter le manque) et vouloir dire (c'est se vouer à l'excès).

Du monstrueux

Le monstrueux, de ce point de vue (et pour l'instant), c'est le pluriel du possible (la possibilité du pluriel), qui empêche de centrer l'objet de la représentation tout en obligeant cette question de la représentation à occuper le centre du récit : *whales, Leviathan, this monster, the whale* ? c'est-à-dire : la Baleine est une baleine est cette baleine est la baleine ? Créature, donc, singulière et plurielle.

Autrement dit (mais vouloir dire la Baleine, n'est-ce pas se condamner à toujours dire autrement ?) : la Baleine est moins ce dont on peut beaucoup dire, que ce dont on ne pourra jamais dire que trop peu, parce que l'essentiel échappe : à savoir qu'on ne le saisit (en tentant de la saisir) qu'en le laissant échapper. Ainsi (anticipons un peu), Achab blesse (à mort ?) la baleine, qui s'enfuit (?) ; Ismaël tourne autour du monstre, mais ne le contourne pas : ne peut comprendre que les limites de sa circumnavigation.

Le monstre (le monstrueux) trouble ainsi tout discours qui tente de le montrer, apparaissant pour disparaître. C'est l'évidence aveuglante, l'opacité de l'objet renvoyant, circulairement, à la non-clairvoyance du regard, le non-vu au non-voir.

L'Apparête

Tentons de regrouper ces réflexions interrogatives (peut-on voir et/ou connaître — et pourquoi ? comment ? — la Baleine, et laquelle ?) autour d'une formule qui permettrait d'en signaler quelques-uns des effets — formule expérimentale de ce qui monstrueusement se *montre* et s'offre à la polysémie complexe d'une démonstration : *l'Apparête*.

Cette formule désigne un rapport paradoxal entre le Tout qui s'évoque et l'essence (de ce) qui se dérobe ; un surgissement masqué : ce qui advient à l'être sous la forme d'un simulacre ; ce qui se voit en défiant le regard de rien percevoir d'autre que ce qu'il ne voit pas.

C'est une surface au-dessous de laquelle miroitent d'autres surfaces pour qui cherche la profondeur.

C'est le sens qui ne se trouve (et se perd) que dans les effets de structuration de la lecture : non pas une donnée, un dépôt, mais un immaîtrisable pouvoir de dissémination.

C'est le sujet en proie aux signes.

Au point où nous en sommes de l'analyse (qui est lecture des recommencements de la lecture), ce terme évoque d'abord le titre du chapitre 1 (« Loomings ») et la métaphore du tissage qui s'y profile (la Vérité est enchevêtrée et enchevêtrement : elle apparaît comme ce qui (se) fait écheveau), et, au-delà, le couple surface/profondeur dont on aura l'occasion de montrer les effets insistants dans l'écriture de *Moby-Dick*. Il ne prétend à rien d'autre qu'à être la trace fugitive, dans l'espace de notre lecture du texte melvillien, de ce qui ne se déploie pas comme le résultat de la mise en œuvre d'un concept, mais comme celui d'un mode d'articulation et d'inscription : un quasi-dispositif par lequel le sens se fait et se défait tissu/texte, et dont l'effet majeur est de déséquilibrer le jeu des polarités, des dyades oppositives qu'elle règle et dont elle se soutient, de placer et de déplacer des rapports asymétriques, non stables, partiellement réversibles.

Hypothèses

Ceci dit, et pour en revenir (pour ne pas cesser d'en revenir) au Prologue dont la logique va servir de modèle à l'entreprise ismaélienne, nous proposerons les points de repère (et de départ) suivants :

- le Monstre ne peut être montré que réduit en tranches : montré-réduit, montré-détruit ; la Baleine, comme totalité, n'est pas représentable ;
- ce par quoi il peut être entamé (la logique du Nombre) est cela même qui le magnifie : la Baleine inverserait donc le sens de la chasse ?
- si le monstrueux ne se représente pas, il se signifie : la question de la Baleine est la question du sens : de l'écriture même ;
- s'agissant du Monstre, le regard ne voit que ce qui l'aveugle, voit d'autant moins qu'il regarde plus longtemps ;
- il n'y aurait de discours vrai sur la Baleine que « littéralement et dans tous les sens » : celui qui joue le jeu (la loi) du signifiant. La Baleine n'a donc pas de fin dans la trame des lectures, qui sont autant de relectures.

D'où vient, avons-nous demandé, le texte ? Peut-on lui assigner un lieu d'origine ?

Le Prologue dit et répète que le texte vient de partout, d'un ailleurs épars, fragmentaire et fragmenté — qu'il est fragment issu d'autres fragments antérieurs même si, comme nous l'avons marqué, l'écriture, en son pouvoir de questionnement, ne peut manquer (en inscrivant, par exemple, ici et là, des citations littérales ou

parodiques de la *Genèse* biblique) de vouloir s'assurer un moment et un espace originaires (on retrouve la trace de ce mouvement au début du chapitre 82, « Honneur et gloire de la chasse à la baleine »). Pas d'Origine, donc, dans l'ordre du sens, non plus que dans l'ordre du savoir.

(Ajoutons que la présence, à l'initiale, si l'on peut dire, du vocable hébraïque — dans « Etymology » — et de la citation biblique — dans « Extracts » — n'est pas un démenti à ces conclusions. D'autres passages (dans les chapitres 82, 83, 105, etc.) répètent cette quête d'origine, en substituant à la (pseudo-) matrice biblique d'autres récits mythologiques, aussi illusoirement fondateurs et originaires. Dans cette archéologie du Dit sur la Baleine, l'existence d'une strate primitive ne peut être qu'hypothétique : l'effet d'une décision ou d'un choix de lecture.)

Les Disparus

A l'horizon de cette dérive des Écrits que nous évoquons, sont et ne sont plus deux figures du Copiste-Compilateur, assurant la garde de l'écriture antérieure et sa circulation.

Il faut d'abord marquer que ces deux existences tutélaires sont triplement effacées : rabaissées d'abord, dans leur fonction (ce sont des subalternes de l'administration de l'École et de la Bibliothèque) : usées ensuite, dans leur corps charnel, jusqu'à la corde (*pale, threadbare*) ; éliminées enfin, rendues à la poussière du néant. Comment lire la présence-absence de ces deux copistes-compilateurs, médiateurs du progrès de l'écriture, entre le titre (projet, désir d'écrire) et le chapitre 1 (où commence à s'inscrire l'origine du désir du sujet) ?

Au moment où le Livre, en sa naissance, miroite et se profile, la Mort serait-elle à l'œuvre, dans l'œuvre ? et comment ?

Essayons d'abord, avant de répondre (avant de voir comment ces questions prolongent nos premières interrogations), de remettre en place les divers éléments des deux volets du diptyque :

« Usher » (pion de collège et huissier) ouvre la porte de l'École où s'enseigne que tout savoir est poussière. Le Maître y démontre au *Je*, élève-lecteur, que, dans l'ordre du sens, pour espérer dire-vrai, il faut refuser la maîtrise : se vouer à l'impouvoir — car le Savoir est un pouvoir.

« Sub-sub-librarian » étale et espace les Écrits fragmentaires de l'interminable Bibliothèque où se lit le caractère excessif de toute lecture, ré-écriture de textes antérieurs. Le lecteur, s'il veut espérer lire-vrai, doit renoncer à l'Unique et au Tout.

S'organise ainsi une passation de parole — le jeu de la tradition (remise, legs) et de l'appropriation (reprise, saisie) —, articulation par laquelle l'Ancien s'impose pour que s'expose le Nouveau, la Mort s'offre pour que la Vie la prenne.

Les parenthèses introductives des deux volets du diptyque déploient un lieu transitaire et transitoire où s'effectue un double échange : la substitution de l'*auctor* au *compiler* et le dialogue de la grammaire du Passé et du texte de l'Avenir. C'est là que s'ébauche le premier schéma de la relation Je-Tu, qui est co-naissance (Je advient où et quand Tu peut advenir) mais aussi, simultanément, mise à mort —

(Je-tu : le Fils *prend* la Parole qui l'a engendré et par laquelle il va se constituer, à son tour, Père du récit. Il faut ce geste d'appropriation pour que puisse commencer et recommencer l'écriture. Mais remarquons qu'ici il n'est pas dramatisé : simplement noté, allusivement suggéré comme un élément de la logique de l'engendrement de l'écriture. Il n'y a dans *Moby-Dick*, dans l'ordre du Dire, d'autre Père que le corps labyrinthique du texte réticulaire. Ismaël survit, mais c'est comme un orphelin-dans-le-texte. Le vol que nous évoquons n'est pas incarné dans le drame, mais il peut être reconstitué dans l'espace où la lecture dresse et redresse sa généalogie.)

— relation qui se trouvera déplacée, au début du chapitre 1 où le Tu-lecteur est appelé (écriture : lecture) à se réapproprier le texte ismaélien.

Naissances

Enfin, si ce qui vient *après* ne peut manquer d'être perçu comme ce qui survient *parce que*, on dira que c'est sur le corps mort du Gardien de la Grammaire et du Lexique que peut recommencer l'invention du récit. Le sang doit disparaître tout à fait pour devenir l'encre de l'écriture.

Ainsi, la co-naissance est survie pour que la Parole meure et se libère (de) la mort : le marin s'efface pour que se souvienne le narrateur, qui lui-même subit la mise à mort, apparaît/disparaît sujet pour qu'écrive le lecteur. Il suffit qu'un Seul réchappe du désastre (le naufrage du *Pequod*, la poussière des textes antérieurs) pour que la Mort ne cesse d'être fertile et de défier en vain la mémoire.

Qui d'autre, donc, écrit ici, — qui d'autre tisse la trame jamais achevée, trame l'épopée des Recommencements, règle le voyage de l'Encyclopédie fragmentaire, préside à la dérive du Livre interminable où s'écrit, total et inachevé, le Monde, — qui d'autre travaille à perdre ce qui veut (se) sauver, — qui d'autre, sinon la Mort ?

● *L'écriture nomade*

Où commence ?...

Question insituable, question de l'insituable, reportée, déplacée de seuil en seuil, du titre au prologue, puis au début du premier chapitre — où elle se répète, différente : où commence, non plus le Livre en son moment inaugural, mais le désir de voyager ?

Voyager : lire : écrire — telle est la formule que nous tenterons de déplier. Ou encore :

Partir — voyager — rentrer (?). Océaniser l'espace.

Relire/écrire le désir de partir (d'être parti).

Écrire le voyage de/dans la lecture.

Lire. Il ne s'agit, dans ces pages initiales, que d'un seul et singulier événement, interrogé comme un avènement : un cheminement, un acheminement vers le labyrinthe du texte réticulaire : un chemin à frayer — lui-même réticulaire ?

Lire : écrire. C'est d'un même et seul voyage qu'il s'agit : la traversée nomade du texte de lecture : où le Livre s'écrit sur mon désir de lire.

Un voyage fait de mille départs et de mille voyages, de détours et de retours aussi neufs que des départs.

La grande loi de *Moby-Dick*, c'est le nomadisme, la recherche du régime-océan du désir : le cheminement du langage de la conscience nomade vers le lieu où s'achemine le Monde pour révéler l'infini de ses recommencements.

... la lecture, elle, a toujours commencé, qui tente d'inscrire ce qui s'offre à elle en se dérobant : les phénomènes, au premier chapitre, en leur surgissement.

2. Les surgissements

« Loomings » : on essaiera de repérer les traces de ce que ce titre pluriel dissémine dans tout le premier chapitre — fondamental en ce que Voyage et Récit y sont liés dans un rapport d'homologie et de réciprocité, et rapportés au cheminement du Désir et aux menées de la Mort.

Ce terme (centre et en-tête) dénote, indique le *Webster's Dictionary*, une émergence : un surgir-au-regard (apparition qui se lève, s'élève, franchit la « ligne » séparant un en-dessous caché d'un au-dessus visible) ou, plus précisément, l'imminence d'un apparaître-visible et d'un prendre-forme (et, en effet, le regard structure) susceptibles de recevoir trois spécifications : *enlarged* (ou même *exaggerated*), *indistinct* et/ou *distorted*.

(Notons tout de suite que la Baleine et Achab possèdent ces trois traits sémantiques — la Magnitude, l'Opacité/le Flou, le Distordu — ou, du moins, qu'ils les « réalisent ». Mais Ismaël, dans son texte de célébration du Monstre, les exprime également.)

Or, il n'y a aucune raison de limiter le travail des effets de sens du titre au seul fantôme encapuchonné (*one grand hooded phantom*) qui survient à la fin, fantasmatique, du chapitre. Ce qui apparaît (profile son *apparaître*) ici, c'est le surgissement du Récit, le Récit comme histoire de ses commencements, l'histoire de l'*apparaître* de tous les événements et phénomènes recensés : la relation Je-Tu, la Mort, la Rêverie, le Destin, le désir de voyager, etc. Suite d'élévations, plutôt que de révélations, car si l'être du phénomène paraît au regard, c'est pour être mal-perçu, et s'il advient forme signifiante dans et par l'écriture, c'est pour être mal-formé.

Dialogues

On a vu comment s'esquissait la préhistoire de la relation Je-Tu, d'ailleurs lisible, antérieurement au prologue, jusque dans la dédicace du Livre : « En témoignage / de mon admiration pour son génie, / Ce livre est dédié / à / Nathaniel Hawthorne » : première et seule dédicace *littéraire* de l'œuvre melvillienne : amorce du dialogue de l'écrivain avec la littérature, geste par lequel, d'emblée, l'Écriture se trouve placée au frontispice du Livre monumental — se désignant comme engendrement réciproque des écritures et des langues (Hawthorne est également présent dans les citations 54 et 55 de « Extracts ») : re-co-naissance(s).

Le Je-Tu de la première phrase (*Call me Ishmael*) est, on y a déjà fait allusion, inaugural et inaugurant en ce que le sujet du récit (du désir de narrer) y paraît, nommable — s'approprie un Nom, faisant paraître du même coup, dans une simultanéité abrupte et impérieuse, l'Autre (le Nom de l'autre), le *répondant*, car il n'y a de Parole que de connaissance et de reconnaissance.

Se lit ici la genèse du texte de lecture, de son désir engendrant le désir de l'Autre, comme répétition et différence, selon le modèle biblique, selon la généalogie du Livre des commencements absolus :

Puis Dieu dit : Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance. (Gen. 1, 26)

— où la Parole naissante (Dieu se crée, s'engendre créateur en créant le Monde) porte à l'existence la naissance de l'Autre : le Même en sa différence, — inaugurant l'Histoire comme répétition, perpétuation du geste inaugural, histoire de duplications dégradées — l'Homme est l'image atténuée de Dieu — mais toujours homologues :

Dieu créa l'homme à son image, il le créa à l'image de Dieu. (Gen. 1, 27)

Adam engendra un fils à sa ressemblance, selon son image, et il lui donna le nom de Seth. (Gen. 5, 3)

Ou encore : le premier énoncé du Je-Tu est interlocutif (en ce lieu de toutes les naissances, une seule forme possible au nominatif : le vocatif), mime la prise de parole du Dire : vol, puis don du Nom à la lecture : geste double qui fonde cet échange circulaire qu'est le *texte*.

Le second énoncé du Je-Tu (« Il y a quelques années... », chap. 1) inscrit, dans l'écart et la distance passé-présent, une rapide esquisse de la biographie du sujet où ce dernier, multipliant les moments de son histoire dans l'identique et l'itératif (*whenever*), lie la Mort et la Mer, lit la Mer pour la Mort, donnant celle-là comme l'image *différente* de ce qui se réfléchit dans celle-ci : le recours au voyage maritime, substitut du suicide et remède au désir suicidaire : la Mer ne serait que le jeu de la différence même ?

D'où le troisième énoncé de la formule Je-Tu qui, dans une proposition généralisante (la généralisation fait *apparaître* le genre comme générateur, le Collectif comme fondateur, lieu et moyen de toutes les fondations), entrelace la semblance du Je et d'un Tu pluriel (« Si seulement ils le savaient, presque tous les hommes... ») — filet du sujet multiplié où se trouve saisi, capté, au passage, le sujet-lecteur.

Narcisse, apparaissant

Voici donc, en sa présence surgissante, Narcisse : « (...) presque tous les hommes ont, à leur manière, une fois ou l'autre, nourri envers l'océan des sentiments assez semblables aux miens » : *nearly the same feelings (...) with me* — avec moi, comme moi : c'est la formule de l'implication réciproque d'identité.

Les tableaux qui suivent (paragraphe 2, 3 et 4 du chapitre 1) dédoublent Narcisse (Ismaël/lecteur) contemplant, dans l'eau immobile et mouvante, étale et secrète du texte, le reflet du regard collectif.

Narcisse est une des lois majeures de la représentation dans *Moby-Dick*. La formule en est absolument accomplie par Achab (qui veut saisir — *grasp* — l'image de son moi-Moby Dick projetée sur la surface du Monde) ; absolument impossible pour la Baleine, qui voit latéralement et ne se voit pas ; absolument subvertie par Ismaël (faux Narcisse, donc, mauvais Narcisse), qui joue et déjoue la posture de Narcisse fait Écho de ce dont il se dessaisit, d'exil en exil. Premier exemple : l'interpellation initiale (*Call me Ishmael*), dont la puissance transitive brise le miroir du mythe : au réfléchi (« Je m'appelle Ismaël », « Je suis Ismaël »), au geste qui fait retour sur lui-même pour capter sa réflexion, le salut ismaélien substitue le détour par l'Autre qui se nomme et que je nomme, simultanément.

En outre, Narcisse (l'écriture et son double, l'écriture en tous ses redoublements) est le principe d'engendrement et de régulation, dans le récit, de toutes les parités : duplications, effets de miroir, symétries, inversions, dédoublements, homothéties, homologies, analogies. Il faudra y revenir.

Le Regard et le Signe

Sémiologiquement, Ismaël, dans son rôle de mauvais Narcisse, règle la multiplication des reflets en leur répétition différentielle : le voici suscitant l'apparition d'un théâtre des regards, prolongement de l'École et de la Bibliothèque (où le Maître de l'impouvoir enseignait à son élève à se vouer au sens qui le constituera sujet-lisant), où l'on voit le regard du Montreur diriger, d'ordre en injonction (« Voyez ... regardez ... »), le regard de l'Autre vers le regard des silencieuses sentinelles de la terre, lui-même fixé sur l'océan, l'eau de son rêve (d') océan.

Ce qui fonde, ici, l'activité regardante et imaginante du Regard, c'est le bord du quai : la limite extrême, nommable, notable, qui sépare l'existence du spectateur de l'engloutissement mortel. Mais il y a dans ce tableau une autre limite qui redouble la première mais qui se signifie plus qu'elle ne se dit : celle qui crée l'illusion de la surface et de la profondeur, ligne nécessaire et chimérique que le regard (et donc le corps) croit pouvoir franchir, abolir, par la plongée.

Or si le sens, là où paraît Narcisse, en ces chaînes de doubles supplémentaires et de suppléments redoublés, est toujours excessif et excessivement différent pour le Regard, c'est bien parce qu'il y a quelque part une ligne de partage, une barre qui doit être respectée pour que la Mort soit maintenue (gardée *et* tenue en respect : toute proche et lointaine), et qui assure, pendant le temps qu'elle travaille, ce débord : travaillant, son jeu reste réglé, contenu.

Cette barre que nous évoquons, ce trait de la limite, c'est celui de la formule du signe : signifié/signifiant : « la plus extrême limite de la terre ». D'où que, pour voir la mer, il faut avoir les pieds sur terre ; qu'au moment d'en dire la singularité fascinante, la métaphore de la prairie (l'Ouest sauvage) fixe une symétrie parfaitement hétérogène du comparant et du comparé ; d'où, enfin, qu'au plus intense de l'expérience de la Mer meurtrière et salvatrice, c'est l'*île* (oxymore parfait : conjonction des contraires) qui permet l'expression de l'angoisse la plus profonde ou du ravissement extrême.

« Et plus profonde encore la signification de cette histoire de Narcisse » — « et c'est la clef de tout » : Narcisse, ici, ne dit pas autre chose que le travail du signe : c'est la figure du signe à l'œuvre, la non-coïncidence du signifiant et du signifié, l'incessant débordement de l'un sur l'autre, la métaphore du sujet en quête de ce qui le constitue insituable et innommable dans son rapport toujours déplacé à la différence de l'Autre.

C'est en ce sens que nous évoquions plus haut Achab comme Narcisse absolument accompli, puisque la circularité du Achab = Achab = Achab (au chapitre 99, par exemple) est celle-là même de la citation mythologique du Narcisse — d'ailleurs légèrement corrigée par le narrateur puisque chez Ovide, au livre III des *Métamorphoses*, l'amoureux ne plonge pas dans les fausses profondeurs de son image, mais se laisse mourir sur la rive. On comprend la nécessité de cette ironique révision de la fable.

Ismaël, mauvais Narcisse (dans l'ordre de la fascination), mais aussi vrai Narcisse (dans l'ordre de la relation), penché sur le miroir d'encre de l'écriture, ne tente pas de se rejoindre ou de se retrouver, mais de joindre (*unite*), de faire jouer l'implication réciproque du Je et du Tu par une multiplication différentielle des images du Même : disloquant l'Identique, rendant impossible pour le sujet tout retour réflexif fasciné-fascinant sur soi, toute reconquête d'un confort sédentaire et solipsiste dans la coïncidence à soi. Je-autre, autre-Je, irrémédiablement pluriel dans le monde pluriel des mirages (*loomings*), le labyrinthe des signes : toute quête devient errante (elle ne *trouve* rien, ne se légitime que de son mouvement, d'ailleurs nécessaire, car c'est tout espoir de survie qui en dépend) dans le jeu d'une écriture nomade — lieu et moyen de tous les déplacements, de toutes les métamorphoses, d'interrogations sans cesse recommencées.

Ismaël ou le sujet absolument dispersé : la connaissance par l'errance, le cercle aux mille centres.

De la subversion

Le duel qui règle l'élan de l'apostrophe initiale, pose d'emblée le fait de l'existence dialogique et d'une pensée de la coordination (Achab, au contraire, fait agir une pensée et une logique de la subordination, de l'ordre hiérarchique : une pensée théologique), maintient, transforme, répercute son évidence dans tout le premier chapitre, dans la totalité du roman.

Retentissement prolongé : d'abord dans les longs paragraphes d'explication et d'auto-justification (paragraphes 7 à 11) où le narrateur prend explicitement à témoin le lecteur, dont la présence continue, continûment réaffirmée, est nécessaire pour que se soutienne l'exercice du discours argumentatif et démonstratif. Mais aussi dans cette suite de séquences, s'articulant comme une rhétorique du choix, où chacune des décisions du protagoniste rejoué par le narrateur inscrit et définit le Je dans et par le jeu d'une relation, dans et par la remise en question de quelques formes de subordination.

Car si Ismaël installe son double dans une série de rapports avec l'attrait du prestige (paragraphe 7), la tyrannie de l'autorité (paragraphes 9 et 11), les ruses du

destin (paragraphe 11 et 12) et la loi de son désir (paragraphe 13 et 14), c'est pour subvertir l'idée de hiérarchie qui commande les trois premiers, et aller jusqu'au bout de l'effet subversif-subvertissant de la dernière. Ces diverses manipulations sont rigoureusement réglées :

- répudiation ironique de l'honorabilité ;
- rétablissement égalitaire : l'un est l'égal de l'autre ;
- subversion radicale : le sujet conduit son maître (l'institution hiérarchique peut donc être une illusion) ;
- revanche de l'écriture, par laquelle se donne à voir un peu (*a little*) de ce qui demeure invisible au protagoniste. L'écriture, pratique du leurre, peut se mesurer au Destin, figure du leurre ;
- inscription, enfin, du fantôme du Désir, par l'apparition disparaissante duquel le sujet se signifie poursuivant et poursuivi : présence-absence toujours déplacée.

Le fantôme

Figure du négatif qui hante l'expérience, il émerge et disparaît de/dans l'écriture, l'obsède comme le secret visible qui la travaille. Ici, deux fois :

- Insaisissable (paragraphe 6) simulacre pour l'homme de la Quête ontologique, il est doublement irréel puisque c'est une *image* (reflet perçu en miroir), et l'image d'une *absence* (inscrite comme le vide perceptible de toute présence) : reflet d'une illusion et illusion d'un reflet.

- Caché-masqué (paragraphe 14) : découvert, aux origines secrètes du voyage, comme l'absence qui se couvre pour le sujet de la quête anthropologique.

D'un fantôme à l'autre, la spirale (recommençant un nouveau départ, le discours revient sur ce qu'il renouvelle et fait de ce retour un tour supplémentaire) rapproche et éloigne la question de l'absence du Monstre : la question même de ce qui se voit dans le miroir du Double et de ce qui se dit de ce qui se revoit dans le fantasme de l'Un : « Les grandes vannes du monde des merveilles s'ouvraient devant moi et, dans les folles imaginations qui m'emportaient vers mon dessein, flottaient deux par deux, au plus secret de mon âme, d'infinies processions de la baleine, avec au milieu un immense fantôme encapuchonné, pareil à une colline de neige dans l'espace. » (chap. 1)

Le miroir et la spirale

Nous pouvons à présent préciser la nature du jeu de la spirale qui emporte le discours ismaélien. Elle est ce tourbillonnement de la différence qui trouble la pratique littérale (narcissique) du miroir. Épreuve contraignante, puisque la boucle ne doit jamais se refermer sur elle-même ; et salutaire, puisqu'elle empêche la fascination immobile et l'anéantissement où mène le désir de Narcisse. Lire *Moby-Dick*, c'est aussi ne pas finir de voyager dans les effets de cette double métaphore : le miroir, qui renvoie l'image mortelle de l'Identique et du Séparé ; la spirale, qui dérègle la circularité de l'identification spéculaire, remet en place et en jeu ce qui (se) déplace, inscrit la répétition de la différence.

La mise en œuvre de ces deux métaphores explique l'étrange ordonnance de ce chapitre, où l'on voit succéder à deux séquences démonstratives parallèles (l'Homme attiré par la Mer : Ismaël attiré par le Voyage) deux scènes où est représentée, centrale et première, l'ombre blanche du Désir.

D'une part, ces deux scènes se réfléchissent, mais pas tout à fait puisque l'Insaissable se transforme en Masqué. Or, si le premier terme dit l'insurmontable désespoir de la quête, le second devient malgré tout (appelle...) la possibilité d'un dévoilement. Le négatif du premier est un absolu ; la forme du second promet un avènement : l'avènement, comme un espoir, de son contraire. (Si la baleine doit advenir à l'être, pour Ismaël, c'est comme ce qui se découvrira, apparaîtra.)

D'autre part, elles se répètent, mais différemment : dans la première scène se trouve fondé l'Universel du Je en proie à l'identité qui ne se réunit pas ; dans la seconde, le Singulier-Pluriel du sujet livré à la poursuite du manque qui le poursuit et le constitue poursuivant.

La fin rendue à son origine...

On ne saurait manquer d'achever, ici, sans marquer qu'à la fin de ce chapitre premier s'inaugure un nouveau dialogue : celui du commencement et de la fin.

Présence commençante de la fin à l'origine des recommencements. Car ce grand fantôme blanc qui surgit comme le masque visible du Désir, — cette absence fantomale, est-elle autre chose que cela même qui traverse tout le texte du roman et que traverse l'écriture ; qui disparaît et resurgit au chapitre 52 par exemple (« la poursuite tourmentée de ce fantôme démoniaque qui, une fois ou l'autre, nage devant tout cœur humain »), démon spectral que chasse et que poursuit la quête torturante ; qui réapparaît et s'enfuit *en avant* au troisième et dernier jour de combat * — Moby Dick ? Il faut bien avoir déjà assisté à la grandiose épiphanie qui par trois fois se répète (le Monstre par trois fois surgissant, aux derniers chapitres, par trois fois s'échappant : fin trois fois recommencée), répète les déplacements de l'Insaissable démoniaque et masqué, pour faire *apparaître*, à l'origine du vouloir-voyager (qui est un vouloir-dire et un vouloir-voir), le Monstre de la fin : de la Fin. Miroir et spirale, ici encore : le commencement réfléchit la fin et répète la différence de son retour.

Au commencement, la fin fait retour, revient à ce qui recommence.

... et l'Énigme à sa blancheur

Reste le secret de l'Énigme : le retour d'une question jusqu'ici esquivée, sans doute parce qu'elle-même se satisfait trop vite, dans le texte, de l'esquive d'une réponse.

* « (...) la baleine frappée se précipita en avant ; » (chap. 135). Telle est la dernière mention que fait du Monstre la narration. Admirable disparition, prospective : on ne laisse jamais le Monstre que loin... devant soi. Fuite discrète, secrète (au contraire de l'apparition, qui est monumentale), mystérieux suspens qu'éternise cet étonnant, ultime et non final point-virgule.

Les vingt-trois premiers chapitres, qui décrivent les voyages préliminaires du protagoniste à New Bedford puis à Nantucket, ainsi que le départ du navire — ce premier livre des voyages, donc, est tout rempli d'interrogations, explicitement présentées et déclarées comme telles, sur le déchiffrement et la signification des phénomènes observés (chapitres 1, 2, 3, 4, 7, 8, etc.). C'est la manière, étrange, dont le discours se trouve malmené par la force de ces interrogations, que nous nous proposons à présent d'examiner, brièvement, pour conclure.

Au chapitre 1, la formule « Tout cela n'est sûrement pas sans signification » met le point final à une longue série de questions en cascade : *why ?*, *why ?* Ce dispositif heuristique pourrait se schématiser ainsi :

Pourquoi ? ... — Tout cela doit avoir une signification.

Et Narcisse ... — Voilà la clef de tout.

Cette série de questions, loin de recevoir une « réponse » (celle que leur urgence appelle), reste suspendue. Ou plutôt, elle s'interrompt sur une feinte, par quoi la pertinence d'une réponse est renvoyée du côté de la lecture. Les opérations et les éventuels résultats de l'acte herméneutique sont détournés vers les choix de la lecture qui seule pourrait, en arrêtant momentanément le travail du texte qui tisse et défait sa trame, constituer la signification en réponse. Le narrateur, lui, soumis à l'écriture, ne répond à ses questions qu'en se dissimulant derrière le silence de la non-réponse énigmatique.

(Nous distinguons ici ce qui revient au narrateur (l'acheminement vers l'écriture et le jeu du sens) et ce qui échoit au protagoniste : la tentation de l'interprétation. Au chapitre 1 (ainsi qu'au chapitre 7, où un procédé semblable est utilisé), c'est du discours qu'il s'agit. Il en va différemment au chapitre 8, par exemple, où c'est le seul protagoniste qui assume l'interprétation du « symbolisme » de la chaire dans la chapelle. Cette distinction (entre narrateur et protagoniste, discours et histoire, énonciation et énoncé) sur laquelle nous travaillons depuis le tout début de notre commentaire, peut également se formuler de la manière suivante : la narration ismaélienne est écriture : lecture de l'expérience du protagoniste.)

Esquiver la signification comme réponse, répondre suspensivement par l'Énigme, c'est laisser l'énigme poser sa question. Or, l'Énigme est intimement liée au mouvement de l'écriture en ce qu'elle interroge la lecture comme le lieu où pourrait s'en dire le mot, se découvrir la loi de son chiffre. Aussi bien, dans *Moby-Dick*, l'Énigme, cette blancheur de l'encre, ne dit-elle rien d'autre que ce qu'elle est : la question du sens (de la lecture) :

— Ismaël ne saura jamais ce que le prophète Élie veut dire lorsqu'il suggère que tout n'est pas clair dans la manière dont Achab a perdu sa jambe (chap. 19) ;

— le lecteur demeurera jusqu'au bout dans l'ignorance de ce que Steelkilt a mystérieusement sifflé (*hissed*) à l'oreille du capitaine du *Town-Ho* et qui a eu pour effet immédiat la libération inconditionnelle du mutin (chap. 54).

L'Énigme ne se soutient que de son silence et travaille (dans) le texte de lecture des effets de ce silence. Déchiffrée, elle se dissout ; maintenue, elle joue à déplacer la lecture même qui s'efforce de la respecter. Elle vit du sens et meurt de la signification. Sa force, c'est de faire du lecteur la figure même du secret qu'elle tait. Pas

d'autre mystère que celui-là : le texte dit tout (il ne peut que tout dire), dit le tout de ce qu'il veut dire : dit l'absence qui est la forme de sa plénitude (et par laquelle le langage devient écriture) : le *presque* de la lecture, l'incomplétude qu'est la lecture.

3. De la métaphore

Seuil

Le titre du chapitre 3 (qui nous servira ici de point de départ) nous ramène en arrière et nous lance en avant : comment entre-t-on dans l'auberge du Texte ?

Ce titre (« The Spouter-Inn ») * est une enseigne qui fait signe, annonce la nature et les règles du jeu qui se déroule là où l'on va entrer. Il marque un seuil et donne une clef.

« Spouter-Inn » : *spouter-in* : rejet et admission, expulsion et introduction.

Seuil paradoxal, puisqu'on le franchit dans les deux sens à la fois : on entre et on sort simultanément, entrant comme on sort, sortant de la manière dont on entre. C'est tout l'apprentissage d'un rapport à l'espace qui se trouve résumé dans le fonctionnement irrésistiblement réversible et substitutif des deux termes de ce paradigme.

D'où l'on entre, où l'on sort : comme si franchir un seuil équivalait à franchir un *nouveau* seuil, et entrer signifiait ne pas cesser d'entrer. Comme si tout Dedans n'était que l'enveloppe à jamais extérieure d'un autre Dedans. Comme si une pensée de l'intériorité ne pouvait affronter qu'un espace gigogne.

L'auberge du Monde

Puisque Ismaël, au moment où il va franchir ce seuil pour pénétrer dans un Dedans défini comme ce qui toujours s'éloigne (et éloigne celui qui s'en rapproche), cherche une auberge où gîter, installons-nous pour un moment dans la métaphoricité de ce lieu, fondamental.

De la métaphore de l'auberge et de ses métamorphoses, examinons d'abord cette première citation :

- (1) Il est sage d'entretenir des relations amicales avec tous les occupants du lieu où l'on gîte [*lodge in*]. (chap. 1)

L'essence de la relation (de l'être-avec qu'est la sympathie) est ici définie comme ce qui permet l'accord et la concorde de l'Étranger avec l'occupant (*inmate*) du lieu et ce lieu même, d'ailleurs désigné comme transitaire : simple lieu de passage.

La métaphore réapparaît plus loin :

- (2) Je suis tout à fait satisfait si le monde est disposé à me donner le vivre et le couvert [*board and lodge me*] lorsque je loge à l'enseigne du « Ciel d'Orage » [*Thunder Cloud*]. (chap. 16)

* *Spout* : souffle ou jet de la baleine. A ce jet très expressif et très mystifiant est consacré le chapitre 85, « La fontaine ».

Fragilité de l'être-au-monde de l'existence nomade. L'Errant passe la nuit dans l'auberge du Monde à l'enseigne de la menace (d'Achab, dit « *Old Thunder* » ? chap. 119). Mais le Monde suffit au nomade qui y séjourne, parce qu'il le traverse : s'y abrite sans y demeurer.

- (3) Quand [la religion] fait de ce monde une auberge [*inn*] inconfortable à fréquenter [*lodge in*]. (chap. 17)

A la veille de l'embarquement, se redit et se précise l'intériorité de l'auberge-Monde, et apparaît, discrètement, le motif du rapport harmonieux avec le gîte cosmique.

Il faut marquer, au terme de cette première série d'images (fragments, découpes) qui disent la halte du voyageur cherchant un abri dans ce Dedans sans Dehors, que, tant que le protagoniste n'a pas quitté la terre américaine, c'est une demeure terrestre qui sert de motivation à la métaphore du Monde. Puis, à mesure que s'éloigne la *terra firma* du continent, émerge l'île qui réinscrit la terre, mais cernée d'eau. La métaphore du Monde et de l'être-au-monde (car il s'agit bien d'une *situation*, d'un rapport de la conscience à son lieu, à son site) s'assure donc d'un fondement métonymique. C'est la contiguïté qui suggère la ressemblance, la proximité l'analogie.

D'où que, au lieu que la figure, par l'insistance d'un « véhicule » immuable, irradie dans tout le texte et impose sa centralité décisive, la succession en archipel des images, selon le paysage traversé, double et mime l'hétérogénéité des moments de l'histoire. C'est donc le Dehors qui commande les figurations du Dedans, du rapport à l'intimité du Dedans — comme, par exemple, au chapitre 68 (« The Blanket »), où l'espace intérieur de la baleine dont il est, à ce moment, question, est proposé en modèle de toute intériorité spacieuse de l'Être :

- (4) Il me semble qu'ici nous constatons la rare vertu d'une forte vitalité individuelle, la rare vertu de murs épais, la rare vertu d'un vaste espace intérieur [*interior spaciousness*]. (chap. 68)

D'image en image, cette dérive nous a mené de l'auberge du Monde, lieu sans enceinte et sans Dehors, à l'intériorité obsidionale d'un espace ontologique. Ce n'est pas un hasard si, travaillé par le jeu des deux termes du rapport adversatif contenu dans le nom de l'auberge, déplacé par l'opération gigogne des métaphores désignant le Dehors et le Dedans, entraîné par la métaphoricité de l'écriture, le commentaire du Discours sur l'errance et le site se trouve ainsi, peu à peu, transporté (la métaphore est un transport : un déplacement : un voyage), relancé, comme d'une périphérie à une autre toujours plus proche et plus éloignée d'un centre (de l'espoir d'une centralité), vers la saisie d'un noyau qui n'est situé qu'au lieu d'un manque, dans l'effet d'un certain rapport du langage au Désir jouant à retrouver ce qui incessamment se dérobe et se désigne, selon les cas et les moments, sous le nom de « fond(s) », de « cœur », de « centre » — et *ici* comme habitacle matriciel, comme la demeure première et ultime de la monade en son site, du Moi-cosmos installé dans la rondeur de son identité.

Évidemment, il faut aller plus loin dans cette dérive, c'est-à-dire en décrire, au plus près, les lois. Aller un peu plus loin. Non pas, sans doute, jusqu'au bout (?)

des effets de la métaphoricité de cette opposition du Dehors et du Dedans, mais au moins jusqu'au point à partir duquel on peut commencer à recommencer, autrement.

Intimité

INTIME : (lat. *intimus*, superlatif de *interior* « intérieur ») qui est contenu au plus profond d'un être.

(Dictionnaire Robert)

Continuons donc. Franchissons, ne franchissons pas le seuil de l'auberge, puis celui de la chambre de l'auberge. Entre le présent du discours et le passé de l'histoire, voici le narrateur et son Double au lit :

- (5) Quand je suis entre les draps, qu'il fasse jour ou nuit, que je sois endormi ou éveillé, j'ai l'habitude de toujours garder les yeux fermés afin de me concentrer pleinement sur l'agrément d'être au lit. Car on ne peut avoir une conscience juste de son identité que les yeux fermés, comme si les ténèbres étaient en vérité le milieu naturel de l'essence de notre être, tandis que la lumière convient davantage à notre enveloppe d'argile. Aussi, quand j'ouvris les yeux et émergeai de cette plaisante obscurité par moi créée, j'éprouvai au contact de l'ombre extérieure, vulgaire et subie du minuit sans lumière, un affreux dégoût. (chap. 11)

Citons, ici, dans l'entrelacs des motifs qui intéressent notre réflexion : le lit où gît(e) le corps au repos ; la concentration du confort ; les yeux ouverts et fermés ; la saisie-révélation de l'identité dans les ténèbres du non-voir ; l'essence dans son milieu naturel ; l'équivalence établie entre le couple ouvert/fermé et le paradigme extérieur/intérieur à partir de la métaphore (conventionnelle) du corps-maison et des yeux-fenêtres (métaphore d'ailleurs filée au chapitre 2 et subtilement prolongée par la citation de la parabole de Lazare et du riche : « Oui, ces yeux sont des fenêtres, et ce mien corps est la maison. »).

On peut, au point où nous en sommes de ces enchaînements métaphoriques, en établir une première formule logique et synthétique : il s'agit d'une séquence articulée, qu'il faut imaginer réticulaire et volumineuse plutôt que linéaire, et dont les principaux nœuds sémantiques seraient les suivants :

monde → auberge → lit → corps extérieur → essence propre,

— séquence dont la traversée est orientée et se fait, pour l'instant, de la gauche vers la droite seulement : du macrocosme au microcosme, vers le principe de l'affirmation solipsiste, le noyau où se concentre la solitude de l'Être, où, toutes les enveloppes extérieures tombées, se retrouve, enfin, se ressaisit la coïncidence à soi dans le milieu du retrait.

Extériorité

Opposons à ce voyage vers le centre de la monade l'attraction centrifuge imaginée, mimée, expérimentée sur un mode quasi hallucinatoire au chapitre 35 (« The Mast-Head »).

Là se donne à lire, après une archéologie originale du mât de hune, une poétique de la vigile. Et le narrateur, ancien marin, se prend à regretter que les têtes de mât des baleiniers des mers du Sud soient dépourvues de tout abri confortable pour le guetteur :

- (6) On peut estimer tout à fait regrettable que l'endroit auquel vous consacrez une si grande partie de votre vie naturelle soit si tristement dépourvu de tout ce qui pourrait ressembler à un abri confortable ou susciter l'agréable sensation de se trouver à l'intérieur d'un lieu, ainsi que le font un lit, un hamac, un corbillard, une guérite, une chaire, un coche ou n'importe laquelle de ces petites inventions douillettes qui permettent aux hommes de s'isoler pour un temps. Votre perchoir habituel est la tête du mât de perroquet, où vous vous tenez sur deux minces bâtons parallèles (...). Là, secoué par les flots, le novice se sent à peu près aussi à l'aise que s'il se trouvait sur les cornes d'un taureau. Certes, vous pouvez par temps froid emporter dans les hauteurs votre maison sous la forme d'un caban de pilote, mais à vrai dire le caban le plus épais n'est pas plus une maison qu'un corps dévêtu ; car, de même que l'âme est engluée à l'intérieur de son tabernacle de chair et ne peut s'y mouvoir librement ni s'en échapper sans courir le risque de périr (comme le pèlerin ignorant qui traverse en hiver les Alpes enneigées), de même un caban de pilote n'est pas tant une maison qu'une simple enveloppe, ou encore une peau supplémentaire dans laquelle vous êtes emmaillotté. (chap. 35)

L'expérience de la verticalité nue du grand-hunier est donc celle d'un lieu (*the place*) sans demeure, où la nidification du Moi n'est pas possible. L'absence de tout habitacle protecteur rend le contact de la vigie avec l'immensité de l'espace extérieur (l'espace éprouvé immédiatement, sans la médiation de l'observatoire-refuge, comme un *Dehors illimité*) dangereux, parce que l'identité, comme nous l'avons vu, ne peut être saisie que par un retour de la conscience (endormie ou éveillée) au gîte où elle s'abrite, où elle se sent abritée :

(...) à la fin, son identité se dissout... (chap. 35)

— tel est le risque mortel.

L'accumulation de termes jouant une série de variations sur le thème du regard, à la fin de ce chapitre (*not see, vision, short-sighted, visible image, half-seen, dimly-discovered, undiscernible, inscrutable*), répète que le corps, dont l'existence n'est plus assurée par la présence d'un noyau de conscience en lui niché, se métamorphose (la métamorphose devient ici la loi, la seule) en un œil immense (d'ailleurs amétrope). A ne pas vouloir voir et signaler la Baleine, à préférer à la chasse la question de l'univers tournant en lui, c'est-à-dire la triple révolution de la question, du Moi et du Monde (*the problem of the universe revolving in me*, dit le narrateur en une formule superbement ambiguë), à se vouer au problème du site du Dedans, le novice « tombe » sous le charme fatal de la Mer — *those seductive seas*.

Le réseau proposé plus haut se trouve alors exploré et traversé en sens inverse, de droite à gauche. Cet itinéraire possible du voyageur sans Orient correspond, à présent, à l'exténuation progressive du Moi qui, incapable de se soutenir d'un rapport abrité à l'espace, *exposé*, se dissout dans la contemplation rêveuse de l'océan protéiforme.

Notons ici combien le jeu du paradigme Dedans/Dehors est fondamental, décisif, continûment décisif : l'identité de l'Être est susceptible de quitter ses enveloppes, d'en *sortir* et de revenir dans son habitacle nucléaire. Marquons également le caractère bouleversant des deux moments qui correspondent, symétriquement, à l'*expulsion* brutale hors du nid confortable du Moi jouissant de son essence ténébreuse (*I experienced a disagreeable revulsion*, chap. 11) et au *retour* abrupt de la conscience de soi dans l'espace corporel (*your identity comes back in horror*, chap. 35) en proie à la dissolution de ses limites, réduit à l'organe insituable, l'œil contemplatif qui, dans l'expérience de l'indistinction, se désagrège à son tour.

Centre, centralité

Ces deux expériences-limites (expériences de la limite, limites de toute expérience possible), vécues ou imaginées, représentent deux impasses : l'une mène au solipsisme absolu (l'enfermement) ; l'autre, à la mort cosmique (la dissolution). Entre ces deux extrêmes, le geste ismaélien (la geste de l'écriture) va consister — tout espoir de survie en dépend — à assurer un incessant mouvement de va-et-vient entre les deux pôles de la chaîne (entre l'illusoire intériorité du Dedans et l'impossible extériorité du Dehors), à respecter la dynamique vagabonde des deux termes, qui est puissance de dislocation.

Autrement dit, il s'agit de faire de tout ce qui pourrait apparaître comme un lieu premier ou ultime de l'Être, ou comme un espace fondamental, un nouveau seuil, un relais toujours provisoire. Il s'agit de dé-géométriser l'espace, d'effacer le centre (le lieu central) tout en maintenant l'efficacité d'une fonction de la centralité ; de déjouer les partages symétriques et, plus généralement, toute structure ordonnée autour et à partir d'un terme principal et décisif, pour régler le jeu de la structuration du procès, de la transformation.

Nomadisme, donc, ici encore : fidélité de l'expérience au rêve d'une centralité plutôt qu'à la recherche d'un centre, par quoi le cheminement inlassablement s'oriente, perd et cherche son Orient.

Désastre, salut, survie. La fin de l'histoire de *Moby-Dick* peut paraître ici abusivement privilégiée. A cette objection, on répondra que la dernière page, « Épilogue », commande de manière décisive la possibilité même du récit : sans la survie d'Ismaël, pas de narration, pas de relation de l'expérience, pas d'expérience de cette relation. Allons plus loin : sans une prise en compte du sens de cette survie, pas de réflexion possible sur le Discours. L'Épilogue joue, lui aussi, de cette confusion du logique et du chronologique que nous avons déjà signalée à propos du Prologue. Il est à la fois l'aboutissement de la chasse (ce qui vient en *dernier*) et sa conséquence (ce qui advient *parce que*). Ismaël, donc, réchappe finalement du désastre — mais pourquoi ? Toute lecture de *Moby-Dick* est, en grande partie, le développement explicite ou implicite d'une réponse donnée à cette question. Ismaël ou le Rescapé : cette proposition nous paraît fondamentale. Notre commentaire ne cesse et ne cessera d'y revenir.

Les îles

Retournons à présent à ces fragments dispersés du Discours, à cet archipel de métaphores où notre lecture suit les traces du Sujet tentant de (se) ressaisir (dans) son rapport au Monde, s'efforce de repérer les nécessaires déplacements de (la pensée de) son être-au-monde. De régler une navigation qui éviterait le double écueil de la célébration solipsiste et de la dissolution dans le flux cosmique.

Rapprochons ces deux citations du Rescapé qui toujours (s') échappe :

- (7) De même que cet océan terrifiant ceinture les verdoyants continents, de même l'âme de l'homme renferme une île tahitienne où régne la paix et la joie, mais cernée par les mille horreurs du monde à demi inconnu. Dieu te garde ! Ne t'éloigne pas des côtes de cette île, tu ne pourrais jamais revenir ! (chap. 58)
- (8) Au cœur de l'ouragan atlantique de mon être, je folâtre à jamais centralement dans un calme muet, et tandis que les pesantes planètes du malheur gravitent sans fin autour de moi, au plus intime de mes terres profondes je m'ébats encore dans l'éternelle douceur de la joie. (chap. 87)

On voit que le Moi s'inscrit non plus dans la métaphore d'une intimité quasi nucléaire protégée par ses enveloppes successives, mais dans celle d'une centralité insulaire menacée par un tournoiement de cercles concentriques. Il se désigne dans une activité jubilatoire (*joy*) qui définit le territoire d'une réserve comme réponse (et défi) de l'Identité à la périphérie qui menace de toutes parts de l'anéantir. Il dessine un lieu de sauvegarde où se préserve la permanence d'une plénitude et d'une éternité : l'allégresse. Notons aussi que ces projections obsidionales trahissent la présence insistante du schème adversatif Dedans/Dehors. En dépit des métamorphoses des images qu'il engendre, il reste bien la matrice de toute pensée de l'Espace, le modèle logique de tout fait de spatialité.

Archipels

Cette métaphore insulaire, ce n'est cependant pas aux chapitres 58 et 87 qu'elle apparaît pour la première fois. Elle se préfigure dans deux passages antérieurs : voici les îles en archipel de la communauté des hommes :

- (9) Chaque fidèle silencieux paraissait volontairement assis à l'écart des autres, comme si chaque silencieuse douleur était insulaire et incommunicable. Le chapelain n'était pas encore arrivé, et les silencieux îlots qu'étaient ces hommes et ces femmes attendaient, le regard fixé sur quelques plaques de marbre bordées de noir, encastrées dans le mur de part et d'autre de la chaire. (chap. 7)
- (10) Difficile d'en dire la raison, mais les insulaires semblent faire les meilleurs baleiniers. 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. (chap. 27)

Efficacité de Narcisse, insistance des asymétries spéculaires : ces deux images de la solitude insulaire se réfléchissent : deuil des terriens, chasse des baleiniers ; îles de la douleur et du chagrin, îles de l'effort et du courage.

Selon une loi dégagée à partir de l'étude du chapitre 1, en ces deux scènes symétriques (à la chapelle, sur le navire) « Ismaël » s'absente : voit et se voit l'Autre pluriel ou collectif. L'écriture du voyage (le voyage dans l'écriture nomade) n'est en effet qu'une autre manière d'affirmer l'existence dialogique : la connaissance faite connaissance, le Je se constituant présent-absent dans l'implication d'une relation à un Tu (Nous, Vous, Ils) qui l'institue en retour comme le toujours-Autre, égal et différent.

Le Moi insulaire, donc, qui paraît dans les citations 7 et 8 est un sujet solitaire-solidaire. C'est le double de l'Absent qui, dans les fragments 9 et 10, dit le retrait de son regard. Mais un double différent, transformé par l'histoire de ses naissances et reconnaissances successives.

Il faut marquer ici l'importance de cette dimension diachronique que la forme de notre exposition a pu masquer. Si le texte de *Moby-Dick* nous semble devoir sa modernité à ce que sa liberté réticulaire ébranle du romanesque classique, le récit est aussi l'héritier respectueux, à certains égards, d'un ensemble de conventions de ce romanesque. En particulier (et pour nous en tenir aux contraintes qui pèsent sur l'histoire), l'argument narratif impose au périple du protagoniste un déroulement évolutif et formateur : il y a un *avant* et un *après* de l'expérience. Autrement dit, l'Ile advient, revient et devient. Et si elle *devient* un recours toujours possible du Discours pour figurer le site où l'Identité (s')apparaît, c'est parce que ses valeurs en ont d'abord été expérimentées (citations 9 et 10), parce qu'ont d'abord été vérifiés la puissance de sa métaphoricité et le caractère irréductiblement ambigu de son symbolisme.

L'Ile, donc, revient et devient aux chapitres 58 et 87 (citations 7 et 8), havre ou refuge, et d'ailleurs moins situé une fois pour toutes qu'à re-situer, à re-constituer toujours plus profondément, toujours plus loin — toujours ailleurs, puisque les différents moments de l'expérience ne cessent d'apparaître, dans le discours qui les sauvegarde et les déplace, comme des péripéties successives possédant chacune leur centralité propre.

Dans l'interminable de la quête, l'Ile est patrie et exil, métaphore instable, labile de la proximité et de la distance à soi. Le centre ismaélien est excentrique, excentré : à côté, *ailleurs* : jamais là.

(*Ailleurs* : de dérive en dérive — jusqu'à ce dernier « centre vital » de l'Épilogue, centre tourbillonnant qui ne se forme que pour s'effacer, pour annoncer une nouvelle et salutaire dérive, au terme de laquelle le Rescapé rencontre la *Rachel*, errante...)

La tempête et le bain

Terreur de l'océan déchaîné/bain d'allégresse paisible (citations 7 et 8). Le paradigme Dehors/Dedans rejoue sa dynamique dans toutes sortes d'équivalences : violence/calme, océan/terre, sauvage/familier. Ici encore, la chaîne et la série se font réticulaires et nous obligent à entrelacer deux ultimes fragments :

- (11) Le port aimerait porter secours ; le port est compatissant ; le port offre sécurité, confort, l'âtre, le souper et de chaudes couvertures, les amis, tout ce qui

est doux à notre condition de mortels. Mais dans cette tempête, le port et la terre sont pour le navire les pires dangers ; il doit fuir toute hospitalité ; sa quille viendrait-elle à effleurer la terre qu'il en serait secoué de part en part. De toute sa puissance, il force de voiles pour s'éloigner du rivage ; ce faisant, lutte contre les vents mêmes qui voudraient le ramener au havre ; cherche à nouveau les désertiques solitudes de la mer cinglante ; et se précipite douloureusement, pour survivre, dans le péril — son seul ami, son plus implacable ennemi.

(...) Mais comme c'est dans l'éloignement absolu de la terre que réside la vérité la plus haute — vérité sans rivage, 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 ? (chap. 23)

Double expérience placée sous le signe de l'oxymore (l'oxymore est la relation adversative portée à son paroxysme : c'est l'indépassable opposition) : celle de la terre secourable et mortelle ; celle de la mer violente, lieu de la vérité où s'annihile celui qui la poursuit — parce qu'elle n'est pas un lieu, mais l'Indéfini : l'incontournable, le sans-limite. Non-lieu qui n'est d'ailleurs qualifié que négativement : *landlessness, shoreless, indefinite, infinite*.

Et ceci enfin :

- (12) J'oubliai tout de notre horrible serment ; dans cet indicible spermaceti, je m'en lavai les mains et le cœur (...). Plongé dans ce bain, je me sentais divinement libéré de toute espèce de malveillance, de toute irascibilité, de toute méchanceté.

Serrer ! serrer ! serrer ! tout le matin. Je pressai jusqu'à ce qu'une étrange folie s'emparât de moi, et je me surpris à serrer involontairement les mains de mes camarades, que j'avais prises pour de douces mottes (...). Allons, serrons-nous tous les mains, pressons-les jusqu'à nous fondre les uns dans les autres, jusqu'à nous perdre universellement dans le lait et le spermaceti de la bonté.

Que ne puis-je continuer à étreindre ce spermaceti à jamais ! Car à présent, depuis que maintes expériences prolongées m'ont enseigné que dans tous les cas l'homme doit, en fin de compte, rabaisser ou du moins déplacer l'idée qu'il se fait d'un bonheur accessible, et ne pas le chercher dans l'intellect ou l'imagination, mais dans la compagne, le cœur, le lit, la table, la selle du cheval, l'âtre, la terre — maintenant que j'ai perçu tout cela, je suis prêt à étreindre pour l'éternité. Dans des visions nocturnes, j'ai vu de longues files d'anges au paradis, chacun plongeant les mains dans une jarre de spermaceti. (chap. 94)

Étrange folie : désir-délire de fusion (d'effusion) dissolvante dans la matière du Monstre ; fraternité amicale et amoureuse de la coordination égalitaire ; confusion du singulier-pluriel dans l'universel et fertile liquide de la Bonté, le liquide maternel-paternel (*milk and sperm*) : le Fils revenant à la source séminale et lactée d'une origine androgyne et collective : Je se fondant dans un Tu, dans l'indistinction d'un Nous primordial...

La leçon ici à tirer (la leçon tirée) est celle de la nécessité d'un déplacement (*shift*) : qui a substitué à l'espoir d'accéder à la Vérité, située dans un non-lieu dangereux (dans le danger d'un non-lieu), le projet d'une recherche de la « félicité »,

et, à l'inconfort de la Valeur absolue (de l'Absolu comme valeur), le confort de l'existence domestique, des signes du foyer : du lieu même.

On repère ici une nouvelle inscription du jeu polaire de la raideur solipsiste et de la dissolution cosmique. Mais elle est cette fois retournée et augmentée d'une dyade supplémentaire, asymétrique : Vérité/Bonheur. C'est-à-dire que réapparaissent les deux pôles de l'espace explorable :

- d'une part, la contradiction paroxystique de l'expérience « Bulkington », proposée comme un modèle puisqu'elle est orientée vers la saisie de la Vérité ;
- d'autre part, l'échange et la réversibilité des identités individuelles dans le fantasme ismaélien.

Modèle héroïque et idéal domestique : une fois de plus, le schème bipolaire s'assure d'un fondement spéculaire : la quête anxieuse dans la tourmente paradoxale, la stase jubilante dans le flux de sève lactée : le Combat invictorieux, la Concorde à rétablir sans cesse.

Miroirs de la métaphore

Ce commentaire sur le discours de la Figure, nous le concluons sur les remarques suivantes :

Le voyage du Dehors au Dedans au Dehors est un cheminement attentif à sa propre mouvance plutôt qu'à son but. Renversements, substitutions, reports : la métaphore entraîne et dérive vers le toujours-lointain de tout fondement.

L'encre ismaélienne enchaîne les métaphores du Site selon une logique du redoublement. Traces, travail du Narcisse emporté dans la spirale du sens : c'est le face-à-(l')autre du Sujet dans le langage — se recevant, à l'un ou l'autre pôle de la formule interlocutive (dans l'un ou l'autre terme de l'Antithèse, à l'un ou l'autre extrême de l'Expérience), comme le toujours-autre de ce (Se) qu'il croit saisir : inscrivant dans le miroir non pas sa semblance, mais son semblable : l'image même de la différence.

La loi, donc, qui règle ces déplacements du sujet dans la Parole (où il n'advient, absence, que *de l'autre côté*), associe les jeux de la métaphore et les effets du miroir, complique le travail de l'*analogon* de celui du reflet, l'enjeu du lien figuré de celui de la réplique littérale. A ce niveau d'intrication des deux opérations, il devient impossible, peut-être, de dire si c'est le rapport métaphorique qui est fondé sur l'identification spéculaire, ou si, au contraire, l'activité métaphorique est première, et sert de modèle.

Quoi qu'il en soit, l'essentiel est ailleurs : dans ce débordement réciproque de la vraie similarité sur la fausse similitude, d'un vrai *presque* sur un faux *comme*, par quoi se trouve relancé l'enchaînement des images, sans cesse relancés et rejoués l'engendrement, la substitution et la dérive anaphorique des couples adversatifs, symétriques et asymétriques, — schèmes polaires dont la mise en œuvre structure, déstructure, restructure indéfiniment le discours de l'expérience qui est cheminement : chemin à frayer vers le lieu des signes : l'auberge du Texte, dont nous n'avons pas quitté le seuil.

2

L'autre chasse

Une fois les voyages préliminaires terminés (l'apprentissage des lois de l'écriture et de la lecture de la fiction), le *Pequod*, très vite, gagne la haute mer, s'enfonce dans les solitudes océanes. Deux poursuites, deux chasses commencent alors, ont déjà commencé :

- L'une, inquiète, linéaire, immobile, furieusement figée, ponctuée de monologues hautains, de gestes parlés, d'attentes et d'espoirs (les « gams »). Par l'exercice de la Parole solitaire (explications et harangues frénétiques, apostrophes arrogantes, ratiocinations dédaigneuses, invocations farouches, exclamations sybillines), la scène de l'affrontement avec le Monstre se trouve, entre le chapitre 36

(« ... frappe à travers le masque ! »)

et le dernier jour de chasse (chapitre 135)

(« ... depuis le cœur de l'enfer, je te frappe ! »)

dix fois, vingt fois déclamée, rejouée et reportée.

- L'autre, allègrement dispersée (on verra comment), discursive, qui est celle d'Ismaël lancé à la recherche de son cachalot (*sperm whale*), se fait et se défait (récit rhapsodique, fragmenté, éclaté : total et illusoirement total : « Extracts ») tout au long de ces chapitres qu'on pourra appeler *documentaires*, si l'on garde en mémoire que le *documentum* est, étymologiquement, à la fois une formation et une information : enseignement et renseignement : le savoir (la donnée, le fait) et son apprentissage (son mode d'appréhension).

C'est de cette chasse du discours ismaélien (du Maître de la fiction) qu'il va s'agir à présent : chasse au Monstre (qui n'est pas celui d'Achab), chasse à sa présentation et à sa représentation.

Nous proposerons que représenter, pour *I*, *Ishmael* (chap. 41), consiste à faire l'épreuve de ces cinq opérations fondamentales du *logos* (discours et raison) qui règle le fonctionnement de l'*imitation* dans le romanesque classique :

voir/dire
dire/comprendre
comprendre/démontrer
démontrer/monttrer

— afin de rendre, littéralement et dans tous les sens, le Monstre présent, visible et compréhensible, dans l'absolu de son *apparaître* : démontré, démonté et remonté : lisible.

A l'instar d'Ismaël, nous travaillerons sur un ensemble de seize documents dont la cohérence thématique apparaîtra assez vite et dont nous respecterons l'arrangement syntaxique, la discontinuité — puisqu'ils dessinent un mouvement général d'enquête à la fois interminable et impossible : tout à la fois bien désordonnée

Il y a des entreprises où un soigneux désordre est la vraie méthode. (chap. 82)
et organiquement réticulaire

Du tronc croissent les branches ; des branches, les rameaux. De même, les thèmes fertiles font croître les chapitres. (chap. 63)

(On laissera de côté les chapitres où le narrateur accumule les stratégies les plus diverses pour justifier son sujet, en légitimer la valeur littéraire : par exemple les chapitres 24 (« The Advocate »), 25 (« Postscript »), 82 (« The Honor and Glory of Whaling »). Il s'agit là de fonder une esthétique du renversement des valorisations — question assez différente de celle que nous nous proposons de déployer.)

1. Taxinomie : chapitre 32, « Cétologie »

Qu'est-ce qu'un système ? un modèle théorique explicatif ? Réponses proposées ici :

- c'est une classification :
 - ... une nomenclature complète accessible à tous (chap. 32).
 - ... la classification des éléments constitutants d'un chaos (*ibid.*).
- c'est un spectacle :
 - ... une exhibition systématique de la baleine (...) que j'aimerais maintenant vous faire voir (*ibid.*).
 - ... placer le cachalot vivant sous vos yeux (*ibid.*).
- c'est un texte encore inexistant :
 - ... la vie du cachalot reste à écrire (*ibid.*).
- c'est une ébauche :
 - ... tracer l'esquisse d'un classement systématique (*ibid.*).
 - ... je laisse à présent mon système cétologique inachevé (*ibid.*).

Classer : délimiter l'espèce, les genres, les sous-genres. Commencer à organiser, distribuer, ordonner. Commencer à ébaucher l'esquisse d'une classification : commencer, ce serait commencer à commencer puisque le vivant ne saurait être pris (enfermé) dans le réseau d'un système. Toute clôture se révélant ici impossible (impensable), l'idée-forme du projet taxinomique ne pourrait donc être que suggérée ? et suggérée diagonalement, par une synecdoque ?

Continuer : les travaux des prédécesseurs et les témoignages et documents antérieurs sont insatisfaisants (chap. 32). Là encore, il faut recommencer : cheminer vers un commencement — lui-même introuvable puisque la *matière* même du Traité, de l'infaisable Somme, il faudrait aller la chercher à l'Origine de toute origine, là où la Parole ne peut pas parler :

(...) plonger les mains parmi les indicibles fondations, les côtes et le pelvis même du globe, cela est terrifiant. (chap. 32)

Le texte de la Baleine sera traversé, d'un bout à l'autre (mais il faut bien voir que ce début et cette fin sont l'effet d'une décision de lecture), par ce mystère de l'Indicible — hantise et souci de ne pas finir, défi allègre, allègrement proclamé (« Dieu me garde de jamais achever quoi que ce soit », chap. 32), qui est aussi une passion : une patience.

2. Des représentations monstrueuses : chapitres 55, 56 et 57

Peintures : il s'agira de donner un équivalent, un *analogon* pictural (scriptural ?) de la Baleine, de la décrire et de l'écrire avec des mots (« peindre, aussi bien qu'on peut le faire sans toile », chap. 55) — mais est-ce possible puisque, systématique, elle n'est pas pensable ?

Est-elle figurable ? Peut-on figurer et donner à voir « la forme vraie [*the true form*] de la baleine (...) dans l'absolue vérité de son corps [*absolute body*] » (chap. 55) ?

L'ambition d'une figuration totale demeure donc un projet permanent, malgré tout — elle doit demeurer constamment présente comme ce qui porte l'enquête vers son nécessaire inaccomplissement. Car pour être vu (dit, montré, compris), le Monstre doit être vu totalement, dans la plénitude de sa totalité. C'est le Tout de la présence propre qui est un jeu, l'enjeu de la représentation — le Tout et l'Un. On verra ce que, à cet égard, les ressources (les pouvoirs et les limites) de la *mimesis* permettent de montrer du Monstre.

Après la critique de l'idée de système taxinomique, s'organise donc une critique des *documents* picturaux, des figurations qualifiées, pour la plupart, de trompeuses (*pictorial delusions*) :

... une créature pittoresque mais purement fabuleuse (chap. 55).

... cette erreur prodigieuse (*ibid.*).

... des représentations incorrectes (*ibid.*).

... ces nombreuses erreurs (*ibid.*).

Expliquer : Comment a-t-on pu si mal figurer (ou si bien défigurer) la Baleine ? Comment, même des hommes de science (des spécialistes, donc, de la rigueur et de la précision descriptives), ont-ils pu commettre tant d'erreurs ? Réponse ismaélienne :

La baleine vivante, dans sa pleine majesté et signification, ne peut être vue qu'en mer, dans des eaux insondables. (chap. 55)

La vraie forme du Monstre (mais cette forme est une intensité signifiante : une forme-sens) n'est *visible* qu'en haute mer, dans l'insondable de son élément, comme la plénitude même de l'insondable : *unfathomable waters*.

(Remarquons au passage l'insistance du préfixe *un-* dit privatif ou négatif, dans ces adjectifs et, plus généralement, dans la quasi-totalité des qualités ou spécifications qui s'attachent ou se rapportent, plus ou moins directement, à la Baleine. En fait, c'est moins de négatif qu'il s'agit que de *négativité* : travail du pluriel, de la différence, du sens.)

En effet, ni l'étude de baleineau, ni celle du squelette de l'animal adulte ne permettent de se faire une idée juste de ce qu'est l'adulte vivant. La méthode inductive n'est pas plus valable ou efficace que la méthode comparative. Le Monstre ne peut être appréhendé que dans l'absolue présence de son irréductible singularité, comme un événement unique rapporté à lui seul.

Scènes : Toute tentative de figuration picturale est donc condamnée, théoriquement (absolument) :

Le grand Léviathan est la seule créature au monde qu'on ne pourra jamais portraiturer [*unpainted*]. (chap. 55)

Mais alors, comment voir ce qu'on ne peut pas montrer ?

D'abord, certains tableaux échappent à la critique du narrateur (car, dans le discours ismaélien, toute affirmation, si radicale ou générale soit-elle, peut toujours, à un moment ou à un autre, être corrigée par une autre affirmation de sens contraire ou seulement différent. Ce n'est pas une facilité, pas plus qu'une marque d'insouciance ou de résignation à l'incohérence, mais une exigence : celle de demeurer, un moment, dans l'état d'une pensée, provisoirement — pour s'approvisionner, faire provision à l'étape, au relais, avant de reprendre le cheminement, d'aller se pourvoir plus loin, ailleurs) : ce sont les représentations de scènes de chasse, dont certaines (chap. 56) peuvent prétendre, dit-il, à une plus grande précision que d'autres. En effet, elles satisfont (au moins partiellement) à l'exigence formulée plus haut en donnant à voir, outre l'animal, le regard et la présence du chasseur en action : « la baleine vivante telle que la voient ses vivants chasseurs » — Monstre *vu regardé* *.

Le Regard dont il s'agit ici est un regard expérimenté, celui du véritable chasseur de baleines : regard vivant sur le Monstre vivant. La Scène représente donc la totalité d'un spectacle, mais un spectacle animé dont la vérité réside dans la présence simultanée du Sujet et de l'Objet.

Aussi ténue que puisse paraître cette indication, elle est d'importance. Car ce premier glissement (de l'objet considéré en soi à la mise en relation du sujet et de l'objet : à la *mise en perspective*) en provoque un second. Exemple de tableaux réussis (*wonderfully good and true*, chap. 56) : les marines de Garneray et, plus

* On pourra rapprocher cette remarque du passage suivant : « Parmi ces auteurs, seuls ceux qui viennent après Owen ont vu des baleines vivantes, et un seul d'entre eux fut un véritable harponneur et baleinier de profession. » (chap. 32) Où se confirme l'importance de l'expérience personnelle directe dans toute cette affaire.

généralement, des peintres français qui, seuls, sont parvenus à « communiquer le véritable esprit de la chasse ».

Le mouvement de l'enquête a ainsi de nouveau déplacé son objet puisqu'à présent il semble que seul importe l'*esprit* de la chasse. Après la singularité du Monstre, l'expérience de l'action, voici posé un rapport incluant le Monstre, le Chasseur, la Mer — et quelque chose d'autre, un supplément (*spirit*). On aboutit ainsi à cette formulation : le Tout du Monstre n'est figurable qu'à travers le Tout de la Chasse au Monstre. Le procédé, on le voit, n'est, dans sa logique implicite (la régressivité dans le progrès), pas très différent de l'argumentation de Zénon sur la lente rapidité d'Achille.

Revoir : les ruses de l'écriture ismaélienne construisent ainsi, échafaudent et démolissent toutes sortes de paradoxes. En voici un autre.

D'une part, les marines de Garneray sont définies comme des documents exceptionnellement fidèles. A quoi il faut ajouter que cette réussite ne peut pas s'expliquer par l'expérience personnelle du peintre : comparés aux Américains, en effet, les Français ne sont pas de vrais marins (chap. 56). Mais d'autre part, cette même expérience, qui fait tant défaut aux Français, est haussée au rang de critère ultime de la vérité de la figuration et de principe explicatif de cette vérité : il faut avoir été un authentique baleinier, parfaitement expérimenté (*a thorough whalerman*, chap. 57), pour pouvoir espérer atteindre cette vérité.

Avoir été un baleinier ? Donc l'être devenu — c'est ce qu'a, un jour, décidé Ismaël :

Il n'existe pas la moindre possibilité humaine de découvrir à quoi ressemble vraiment la baleine. Et la seule façon de vous faire une idée à peu près honnête de son contour vivant, c'est d'aller vous-même la chasser. (chap. 55)

Mais aller chasser les baleines est une entreprise risquée. Encore faut-il en revenir pour pouvoir commencer à poser la question de *what the whale really looks like*. Témoigner, certes ; mais témoigner comme survivant, comme unique rescapé — cela ne change-t-il pas, une nouvelle fois, la perspective ?

Il ne reste, tous témoignages antérieurs et extérieurs récusés, que cette invitation à refaire le voyage, à ré-écrire le Livre du voyage.

L'expérience (du) poétique...

Au point où nous en sommes, il est possible de dégager, du désordre méthodique de cette entreprise, la formule d'une double tentation :

- l'une dessine une ligne qui aboutirait à la saisie idéale (idéelle ?) du Monstre vivant là où précisément il se mon(s)tre : tentation et tentative d'appréhender une vérité dans l'ivresse de la chasse, que mime d'ailleurs, au cours de son apprentissage, le marin Ismaël. Ce moment de l'expérience est placé sous le signe équivoque de la terreur et de l'émerveillement et ne contient (chapitre 48, « La première mise à la mer » ; chapitre 87, « La grande armada ») que des révélations éphémères, partielles, périlleuses et d'ailleurs singulièrement limitées par les nécessités de l'action, la division des tâches dans les chaloupes, les impératifs et les dangers de l'outillage

et des techniques (chapitre 60, « La ligne » et 84, « Le javelot »), l'étroitesse, l'instabilité, la variabilité du point de vue individuel — quand il y a point de vue puisque le plus souvent, lorsque l'équipage se trouve lancé à la poursuite du Monstre, les rameurs ont le dos tourné à l'animal... La Chasse est donc *aussi* le lieu, le moyen et le milieu d'un mal-voir, d'un bouillonnement et d'un tourbillonnement (chaotiques, aveuglants) de l'Action et du Risque.

- l'autre se vouerait et renoncerait à *contourner* le Monstre vrai-faux, interminable et inextricable, tel que peut le faire *apparêtrer* une peinture « sans toile » : le discours de la fiction : disons, l'approche (l'approximation, l'acheminement) *poétique* se perdant dans l'introuvable vérité du phénomène pour mieux (se) retrouver (dans) le sens vagabond des incertitudes de lecture du phénomène.

En fait, cette distinction entre deux tentations, deux modes de la connaissance (par et pour le Regard de l'expérience, par et pour le Discours nomade), sitôt esquissée, va s'estomper. Car plus le Monstre envahit l'espace d'écriture, plus la nécessité d'en contenir, d'en comprendre l'expansion devient urgente. Tout l'effort ismaélien va consister à faire jouer l'un sur l'autre ces deux mouvements, à tresser les deux fils, à renvoyer l'un à l'autre l'observable et l'immaîtrisable. Découvrir l'*apparêtrer* du Monstre : interroger une écriture-lecture voyageuse, réticulaire, attentive à se multiplier, monstrueusement.

...et la poétique du Monstrueux

Ce nouveau mouvement de l'enquête s'amorce clairement à la fin du chapitre 57 où, se désintéressant peu à peu des représentations picturales et des figurations décoratives de la Baleine, le narrateur, adoptant la posture du Poète, constelle l'espace minéral, sidéral, céleste, de silhouettes furtivement entrevues (*passing glimpses of the profiles of whales*) ou rêvées, imaginées — suscitées par l'exaltation grandissante du Chant.

S'il y a, en effet, un héroïsme du personnage tragique (Achab), une grandeur de la volonté et du rêve de destruction, il y a aussi une démesure héroïque (puissance se vivifiant d'elle-même) de l'*epos* ismaélien : démesure du sérieux et de la parodie, de l'exigence et de la facétie, mais qui tire d'abord sa loi d'une certaine contrainte *mimétique* — imitation au second degré, d'ailleurs, puisque le modèle imitable a déjà cessé d'être naturel (un être de la nature) pour devenir un texte : espace, forme et matière signifiants : « Lorsque Léviathan est le thème du livre [*the text*], il en va différemment. » (chap. 104)

La création mimétique ismaélienne se déplie mystérieusement-monstrueusement à partir et autour d'un monstrueux mystère : le non-visible de la Baleine y est exhaussé en Texte (livre et thème) exaltant, volumineux, expansif, dont la lecture ne peut espérer traverser les transparentes profondeurs, les insondables apparences qu'en le doublant et le redoublant d'un commentaire qui lui soit parfaitement fidèle, littéralement homologique : fidèle, en sa volumineuse démesure, au Texte original :

et { Livre : *their entire liberal volume* (chap. 32)
 { Thème : *a large and liberal theme* (chap. 104)

D'où cette expansivité (quantitative et qualitative) de l'écriture ismaélienne, bourgeonnante : proliférant, s'engendrant et engendrant de nouveaux sens (possibles et impossibles, exacts et improbables), parce que le discours ne cesse de s'ouvrir à l'ampleur monstrueuse du Texte-modèle :

Telle est la vertu, si magnifiante, d'un thème grandiose et généreux. On se dilate [*expand*] à sa dimension. (chap. 104)

Inconsciemment, ma chirographie se dilate [*expands*] en majuscules d'affiches. (*ibid.*)

Et lorsque vous êtes soulevé par l'ampleur [*expandingly lifted*] de votre sujet... (chap. 57)

Il y a ainsi un Livre-univers qui traverse et que traverse le discours en son cheminement réticulaire — les mondes et les langages s'interpénétrant, se signifiant les uns les autres, s'échangeant, se redoublant. Un des effets majeurs de cette loi de réversibilité de la matière et de sa langue est de disperser, de disséminer des fragments du corps incompréhensible du Monstre en de multiples analogues de Moby Dick. Si Achab attend le premier jour de la chasse pour se trouver enfin seul face à l'Image qui l'obsède, Ismaël, lui, a déjà toujours rencontré le Monstre. Depuis le chapitre 1, depuis même le Prologue qui le précède, le sujet du discours ne cesse de contourner cette présence de plus en plus inextricablement envahissante. Aussi, nous dirons que pour ce sujet, Moby Dick tient sa différence non pas d'un privilège ressortissant à une fascination de lecture ou à un abus de l'interprétation, mais du simple fait que, apparaissant en dernier, son apparition se trouve inévitablement augmentée, compliquée, éclaircie-obscurcie de tous les *restes* dont les découpes ismaéliennes successives n'ont pu venir à bout. La singularité de Moby Dick est essentiellement liée au monde dans lequel navigue Achab ; pour Ismaël, Moby Dick surgit *in fine* comme une monumentale récapitulation.

Les immensités sans rivage

Avant de reprendre le fil de notre enquête sur l'enquête ismaélienne, il nous faut nous interroger brièvement sur l'élément où se cache et se montre le Monstre. Nous ne proposerons ici qu'une description très fragmentaire de la Mer monstrueuse et nous nous bornerons à indiquer que ces éléments d'une tératologie de l'Océan pourraient prendre place dans une étude plus générale de la Physique océane dans le roman. Sans doute, l'Océan n'est pas réductible à ses caractéristiques monstrueuses : notre propos consiste simplement à décrire le lien homologique du Monstre et de son milieu.

Dès le chapitre où s'amorce et s'achève l'entreprise taxinomique du narrateur, l'Océan est ainsi qualifié :

(...) mais nous serons bientôt perdus [*lost*] dans ses immensités sans rivage et sans havre. (chap. 32)

Immensities : c'est tout de suite un *multivers*, le monde (du) pluriel. Plus loin, c'est encore sous le signe du multiple que le narrateur placera l'expérience des prodiges

du monde marin pour le baleinier, lorsqu'il évoquera « les réalités [*the realities*] de la chasse à la baleine » (chap. 41).

Il serait fastidieux de donner la liste complète des formules imaginées par le Maître de la fiction pour (d)écrire l'Océan. Mais une étude systématique permet de regrouper ces formules en deux catégories, chaque groupe étant lui-même constitué d'ensembles antithétiques :

- | | |
|---|--|
| 1. <i>wide and endless waters</i> (chap. 22) | <i>seclusion of the sea</i> (chap. 28) |
| <i>infinite series of the sea</i> (chap. 35) | <i>solitary seas</i> (chap. 54 et 86) |
| <i>the unhooped oceans</i> (chap. 44) | <i>the secret seas</i> (chap. 59) |
| 2. <i>seductive seas</i> (chap. 81) | <i>awfulness of the sea</i> (chap. 58) |
| <i>gentle rolling seas</i> (chap. 81) | <i>cannibalism of the sea</i> (<i>ibid.</i>) |
| <i>sweet mystery, serene ocean</i> (chap. 11) | |

Ce tableau, si limité soit-il, regroupe les traits les plus caractéristiques de l'Océan du narrateur (et non celui d'Achab ou de Starbuck). In-fini, non borné (en extension et en profondeur), mais aussi reclus dans sa solitude secrète ; doux et serein, mais aussi meurtrier : littéralement et métaphoriquement, ce jeu d'antithèses (successives, mais parfois simultanées) désigne le milieu océanique comme espace de la non-identité, mouvement de la différence : forme-force ouverte et fermée, mystère limpide et secret, solitude sans contour : observable et impénétrable, dicible et innommable.

Le Monstre est-il autre chose que l'expression et la concentration de ces modulations, de ces intensités, de ces rythmes par quoi le Monstrueux est diagonalement désigné ? Il n'est pas seulement le reflet homologique des prodiges océans : il en est la colossale, la multiple, l'incompréhensible sécrétion.

3. Anatomie : chapitre 68, « La couverture »

Après les approches théoriques et figuratives, nous voici au plus près du corps matériel du Monstre. La peau : qu'est-ce que c'est ?

Ce ne peut pas être cette fine substance brillante que le narrateur compare à du mica, enveloppe la plus extérieure du corps. Il faudrait que ce soit le lard ? Il le faut — il en sera donc ainsi, pour des raisons de logique poétique :

(...) car il serait tout simplement ridicule de dire que la vraie peau de la colossale baleine est plus mince et plus délicate que celle d'un nouveau-né. (chap. 68)

C'est ainsi que le narrateur, poète et naturaliste, va régler la plupart des problèmes épineux concernant la baleine : la réponse *juste* sera celle qui prendra en compte le caractère colossal de l'animal — celle par quoi le colossal se trouvera signifié. La Magnitude est exhaussée au rang de principe d'explication et d'argument irrécusable : c'est le critère qui commande toutes les descriptions, explications et démonstrations qui vont suivre.

Les « signes mystiques » inscrits sur la surface du corps de la Baleine (n'importe laquelle, donc ? n'importe quelle incarnation de l'idée monstrueuse ? Moby Dick n'a donc pas le privilège de ces signes mystiques qui couvrent son front, et il y a bien deux en-quêtes différentes, parallèles : la Baleine d'Achab n'est pas celle d'Ismaël) sont les marques visibles de l'indéchiffrable [*undecipherable*].

Au mystère des « hiéroglyphes » qui ne désignent que ce mystère même, s'ajoute l'effet paradoxal de la courtepoinette de lard. D'une part, cette dernière rend l'épaisseur charnelle du Monstre débitable, décomposable — sans pour autant que cette entame permette de libérer le secret de cette pyramide de silence. Il faut donc, comme nous le suggérons, chercher ce secret dans l'existence même de signes, pas ailleurs. D'autre part, cette couverture, ce capitonnage de graisse permet au Monstre de faire l'expérience simultanée du Dedans et du Dehors : le repli confortable sur la chaleur intérieure et l'ouverture à la froidure extérieure.

4. Physiologie : chapitres 74 et 75

Nouvelle approche : l'étude comparée de la tête du cachalot (*sperm whale*) et de celle de la baleine franche (*right whale*), annoncée au chapitre 32. Mais comment comparer deux objets si essentiellement dissemblables ? Déjà qualifiée (disqualifiée), quelques pages auparavant, d'« inférieure » et d'« ignoble » (chap. 73), la baleine franche est à présent définitivement rabaisée, dévalorisée par rapport au cachalot :

La tête du cachalot a plus de caractère. En la contemplant, vous lui accordez spontanément une immense supériorité à cause de la dignité dont elle est partout empreinte. (chap. 74)

Travaux pratiques de cétologie

a) La vue : la baleine ne voit pas de face mais latéralement, et perçoit deux images simultanément. Cette caractéristique pourrait constituer une anomalie, un handicap surtout, une manière d'infirmité — mais par un soudain renversement (car cette Poétique use et abuse d'une rhétorique de la feinte et de la surprise), la faiblesse est convertie en pouvoir « merveilleux » (chap. 74) et l'acuité visuelle du Monstre se trouve inopinément, mais aussi de manière inespérée, augmentée... par la subtilité du travail du cerveau !

b) L'ouïe : l'oreille est minuscule mais, inévitablement, *merveilleusement* minuscule (*wondrously minute*, chap. 74). Ainsi donc, lorsque nous écrivions un peu plus haut que la notion de Magnitude sert tout à la fois de critère et de principe d'explication, il aurait fallu ajouter que le contraire est également vrai, puisqu'à présent c'est la finesse (délié, délicatesse, subtilité) qui est, par une nouvelle feinte logique, exhaussée à ce rang :

Dès lors, pourquoi cherchez-vous à « élargir » votre esprit ? Affinez-le. (chap. 74)

On le voit, à mesure qu'elle s'enfonce dans la matière monstrueuse de ce Corps incompréhensible, la leçon d'anatomie vire à la description émerveillée, à la contem-

plation extatique, à la célébration exaltée. En passant de l'exposé au chant, on pénètre dans le domaine de l'injustifiable, car le Merveilleux (l'artifice prodigieux : c'est le ressort même du Chant ismaélien) ne s'explique ni ne se justifie : il se constate, il se désigne par ses effets. Dans tous les passages où la glorification prend le relais d'une démonstration empêtrée, les articulations du Discours deviennent ainsi à la fois arbitraires (au regard d'une raison logique et scientifique) et implacables, toutes les spécifications imaginables pouvant, à un moment ou à un autre, servir à dire l'excellence du Monstre. Tisser la trame, écrivions-nous, croiser les fils, faire et défaire le voile d'un texte rigoureusement fidèle au Texte original...

Signalons, puisque deux notations dans ce chapitre 75 nous en donnent l'occasion, l'origine de deux des plus efficaces effets de *labilité* de ce texte ismaélien :

- l'extrême mobilité du point de vue :

Mais si l'on s'approche de cette tête immense, elle commence à prendre des aspects différents selon l'angle de vision. (chap. 75)

- le goût, la recherche du plaisir de l'analogie poétique :

Bien que ce critère [il s'agit d'établir l'âge de la baleine franche] soit loin de pouvoir faire l'objet d'une démonstration, il a pourtant la saveur de la vraisemblance fondée sur l'analogie. (chap. 75)

Si, dans la relation du Sujet à l'Objet, c'est le Sujet et la subjectivité de la perception qui paraissent privilégiés au détriment de l'objectivité de l'Objet, en dernière analyse c'est dans et par l'écriture qu'est jouée, réglée et rejouée cette relation. Le véritable paramètre n'est pas tant le sujet percevant que le sujet de l'écriture : point de vue (pose, posture) et plaisir (au) poétique (à la connotation) sont disposés par le langage comme deux manières de rendre l'expérience du langage plus systématique ou plus arbitraire, plus rigoureuse ou plus jubilante.

5. D'une nouvelle pédagogie : chapitre 76, « Le bélier »

Nouveau style de la démarche, qui se donne à présent les apparences d'une maïeutique, joue à laisser croire à l'Étudiant-lecteur qu'il peut se faire une *idée* exacte et claire (*unexaggerated, intelligent estimate*) du front du Monstre. A y regarder de plus près (*subtilize your mind...*), cette didactique se déploie selon un simulacre de logique. En voici, dénudées, les principales articulations :

Vous remarquez que...
Vous remarquez que...
En outre, vous remarquez que...
Vous devez donc maintenant avoir saisi que...
De plus, il vous faut maintenant considérer que...
De sorte que...
Pourtant, en fin de compte...
Cependant, il vous faut maintenant savoir...

Nouvelle logique... dont l'enjeu est double, ici, comme dans tant d'autres pages de ces chapitres documentaires. Il s'agit, d'une part, de dé-montrer (dé-figurer, dé-

former) la puissance irrésistible, terrifiante, colossale du front afin d'interdire par avance toute objection à une manifestation d'incrédulité et d'ignorance (*ignorant incredulity*) — procédé qui, en *bonne* logique (mais la bonne logique n'est pas celle d'Ismaël), peut paraître déjà suspect puisqu'il assimile, au passage, amalgame foi et savoir. Mais par ailleurs, et simultanément, une incroyable subversion pédagogique se trouve réalisée puisque le geste ismaélien combine indissolublement formation, information et déformation. De manière équivoque, de surcroît : le geste est profondément sérieux, puisqu'il institue une lecture différente d'un Texte différent, monstrueusement différent ; et joyeusement parodique, à l'imitation de celui du Monstre-maître d'école :

(...) Le seigneur et maître [du harem] se nomme, dans l'argot du métier, le maître d'école. Il n'est donc pas très logique, et pourtant admirablement ironique qu'après avoir lui-même fréquenté l'école, il aille de par le vaste monde inculquer non ce qu'il a appris, mais l'inanité [*folly*] de son savoir. (chap. 88)

Dire, voir, faire-voir, dé-montrer, comprendre, faire-comprendre : cette mauvaise logique s'arrête brutalement sur la nudité du front du Monstre, qui est un mur tout à la fois mort, aveugle, imprenable et irrésistiblement puissant. A l'instar du texte et de son Modèle (*this expansive monster*, chap. 76), le jeu métaphorique devient réticulaire, échevelé, démontable et reconstituable. La métaphore elle-même n'échappe pas à cette monstrueuse expansivité... Le Mur vaut pour la Métaphore qui vaut pour la Baleine — qui s'accroît et s'augmente de ce que le discours doit en dire trop pour en signifier trop peu — qui vaut pour la Vérité, centrale, capitale :

Car à moins de reconnaître la baleine, vous ne serez jamais qu'un provincial et un sentimental en matière de Vérité. (chap. 76)

Comment y accéder ? Lisons : *unless you own the whale...* Il te faudra posséder et reconnaître la Baleine : la faire tienne et accepter qu'elle soit (l')Autre, toujours réappropriable : lier, dans un geste unique, l'Avoir et l'Être : lire la relation et la différence.

Apprendre (à dire) la Baleine ? La prendre et s'en dépendre.

6. Pseudologies : chapitres 79 et 80

Les ressorts et les ressources du discours-qui-ne-sait-pas déjouent maintenant, en tous sens, les sciences du Savoir :

Physiognomonie : notons ici quelques procédés déjà éprouvés dans les chapitres précédents :

- le recours à la méthode d'une science « établie », vite qualifiée de demi-science (*semi-science*, chap. 79), puis complètement rejetée en raison de son caractère fabuleux (*passing fable*) ;

- un usage aberrant du raisonnement syllogistique : la présence d'un nez est indispensable à l'harmonie esthétique d'un visage, ...mais l'absence de nez sur la face de la Baleine est *justement* la marque d'un surcroît de grandeur et de majesté !

- l'utilisation, non moins aberrante, de certains schèmes explicatifs de la bonne logique : vu de face, le visage du Monstre est sublime parce que... on n'y distingue rien... rien d'autre que les énigmes incompréhensibles du front (chap. 79). Ou encore : le Monstre est génial parce qu'il est... silencieux. (*Sublime, génial* : l'éréthisme lyrique brouille la clarté de l'exposé scientifique, celui-ci donnant à celui-là les apparences d'une justification méthodique.) Autre distorsion sur ce même sujet : la Baleine n'a pas de voix — mais c'est parce qu'elle n'a rien à dire, puisque tout être profond ne s'exprime pas ! (chapitre 85)

A la pointe extrême de ces manipulations du vraisemblable logique de la Représentation, l'analyse tourne court :

Il pose ce front devant vous. Déchiffrez-le si vous pouvez. (chap. 79)

Ce n'est d'ailleurs pas la première fois, ni la dernière — on y reviendra. Citons encore ceci :

Dès lors, il me semble que vous serez bien avisé de ne pas manifester une curiosité excessive à l'égard de ce Léviathan. (chap. 55)

Toutes ces tentatives ismaéliennes (Ismaël : le docte et l'ignorant : *unlettered Ishmael*, chap. 79) illustrent à leur manière un constat proposé à l'ouverture du roman, qui est aussi une exigence de l'écriture nomade :

Je propose ici mes modestes tentatives [*endeavors*]. Je ne promets rien de complet, car toute entreprise humaine qui se prétend complète ne peut être, pour cette raison même, qu'inévitablement erronée. (...) Dieu me garde de jamais rien achever. (chap. 32)

Exigence ici réaffirmée en ces termes :

Je vais faire une tentative [*endeavor*]. J'essaie tout, je réalise ce que je peux. (chap. 79)

Enquête désorientée : discours fasciné, égaré par l'indéchiffrable Orient de la signification (du signifié) ultime : Egypte, terrible Chaldée (chap. 79) du front du cachalot — enquête vouée à ne jamais aboutir. *Read it if you can* : mais comment lire la Baleine telle que l'écrit — telle qu'en parle la langue — l'inculte Ismaël ?

Phrénologie : on chemine ainsi d'une figure de l'Enigme à la suivante : le Sphinx, la quadrature du cercle (chap. 80).

Où se trouve le cerveau ? (L'étonnant, dans tout cela, ce sont les étonnements mêmes du *magister*, la force de questionnement des évidences les plus simples : qu'est-ce que la peau ? le front ? où est le cerveau ? Le Monstre est aussi imperceptible en ses parties qu'en sa totalité.) Il doit bien être caché, mais où ? Le cerveau, ne serait-ce pas la boîte à spermaceti (*sperm magazine*) ?

La phrénologie étant, comme on pouvait s'y attendre, incapable de mener à la découverte du véritable cerveau, l'organe mystique-mystérieux (*true brain, mystic part*, chap. 80), il faut donc aller chercher ailleurs un outil d'analyse, une méthode. On empruntera donc quelques éléments d'une théorie allemande, que l'on combinera aux postulats de la pseudo-science de Gall et Spurzheim, afin de pouvoir étudier le caractère de l'animal d'après la conformation de l'épine dorsale et des vertèbres. On

pourra ainsi *admirer* la merveilleuse ampleur (*wonderful comparative magnitude*) de la colonne vertébrale du cachalot et conclure qu'elle... *compense* la petitesse de l'introuvable cerveau. On laisse la dé-monstration s'achever en queue de poisson, si l'on peut dire... et on clôt le chapitre par quelques remarques sur la bosse du Monstre, siège de la fermeté : *the organ of firmness or indomitableness in the Sperm Whale* (chap. 80).

7. Mystérification : chapitre 85, « La fontaine »

Le jet de la Baleine, est-ce de l'eau ou de la vapeur ? Ce qui soutient ce discours (hésitant, naïf, mensonger, retors, spécieux, laborieux, appliqué), c'est, répétons-le, sa force de questionnement. Ainsi avance-t-on sans avancer, repassant par les mêmes espoirs et les mêmes déceptions. Comparons :

Il n'existe donc pas la moindre possibilité humaine de découvrir à quoi ressemble vraiment la baleine. Et la seule façon de vous faire une idée à peu près honnête de son contour vivant, c'est d'aller vous-même la chasser ; ce faisant, vous ne risquez pas peu d'être par elle défoncé et coulé à jamais. Dès lors, il me semble que vous serez bien avisé de ne pas manifester une curiosité excessive à l'égard de ce Léviathan. (chap. 55)

Vous l'avez vu souffler ; dites-nous donc ce qu'est ce souffle : ne savez-vous pas distinguer l'air de l'eau ? Mon cher monsieur, en ce monde il n'est pas si aisé de résoudre ces problèmes simples. J'ai toujours trouvé vos problèmes simples infiniment embrouillés. Et pour ce qui est du jet du cachalot, vous pourriez presque vous tenir dedans sans pour autant être capable de définir ce qu'il est réellement. (...) Il n'est d'ailleurs pas prudent pour le chasseur de se montrer trop curieux de la nature exacte du souffle de la baleine. (...) Les baleiniers tiennent ce jet pour un poison et ils font tout leur possible pour l'éviter. (...) J'ai entendu dire — et je n'ai guère de raison d'en douter — que si ce souffle est projeté dans vos yeux, il vous rend aveugle. Aussi, il me semble que la chose la plus sage que puisse faire l'enquêteur, c'est de laisser tranquille ce jet mortel. (chap. 85)

Le jet (mais cela est également vrai de chacun des organes de la Baleine, de chacune de ses parties) vaut donc pour le Monstre tout entier, et s'il est réductible, c'est à la seule racine phonique /mist/ de ses diverses déterminations : *myst/erious*, *mist/ifying*, *myst/ic*... Qu'a-t-on donc, hypothétiquement, trouvé ?

Mais nous pouvons émettre des hypothèses. si nous ne pouvons établir des preuves. Voici la mienne : le souffle n'est que du brouillard [*mist*] (chap. 85).

/mist/ : un bruissement signifiant, une force germinative susceptible de réalisations variables, capricieuses, errantes. Citons, un peu au hasard :

... le mystère [*mystery*] du jet
... arrosant et mystifiant [*mistifying*] les jardins de l'océan
... la brume [*mist*] neigeuse et étincelante qui l'enveloppe
... le monstre puissant et brumeux [*misty*]
... les brumes denses [*mists*] de mes doutes

La racine de l'Énigme ? Rien d'autre que les lettres et les sons qui, bien disposés, la composent.

8. Célébration de la queue : chapitre 86, « The Tail »

C'est sans incongruité, sans rupture, sans solution de continuité que l'analytique et le dithyrambique se déplacent et se remplacent l'un l'autre, s'échangent, se relaient : *the mighty, misty monster*. Le Discours de la bonne logique (raisonneur, explicatif, bien articulé, vraisemblable) est à présent au bout de ses possibilités et de ses impossibilités : face à l'incompréhensible, à l'inépuisable (*inexplicable, unaccountable*, chap. 86), ne restent à exploiter (à continuer à exploiter) que les ressources du Chant, du Dithyrambe, de la Célébration sans retenue ni mesure — Célébration d'ailleurs incantatoire, en ce sens qu'elle se fait par la répétition obsessive, monodique, des vocables essentiels qui, tels des chasses, contiendraient l'énoncé du mystère fondamental du Monstre : beauté et force, grâce et puissance, par exemple.

Ne se fait donc plus entendre que le Chant, soucieux de ne pas finir, attentif à sa seule exaltation — car pour ce qui est de l'objet de la connaissance, il a, à ce moment, bel et bien disparu :

Je peux bien le disséquer, je n'atteins pas plus profond que la peau ; je ne le connais pas et ne le connaîtrai jamais. Mais si je ne connais même pas la queue de ce cachalot [*the tail of the whale*], comment comprendre sa tête ? et plus encore sa face, quand de face il n'a point ? Tu verras mon dos, ma queue, semble-t-il dire, mais ma face te restera cachée. Mais je ne puis distinguer parfaitement son dos ; et, quoi qu'il me dise de sa face, je répète que de face il n'a point. (chap. 86)

Matières (d'une science) du Monstre

Profitons de cet effacement de la Baleine dans la blancheur d'encre de l'Inconnaisable pour tenter de mieux discerner l'ampleur de l'entreprise ismaélienne et poser, par voie de conséquence, les limites de notre propre commentaire. Nous nous en sommes tenu à ce qui touchait plus particulièrement au corps anatomique du Monstre parce que la série des chapitres consacrés à ce sujet occupe, nous semble-t-il, une place centrale dans l'histoire de la Chasse ismaélienne : la question de l'anatomie se déploie là (se cherche et se déploie), rigoureusement et allègrement, comme la question même du rapport entre un discours-supposé-savoir et un Monstre-supposé-paraitre.

Il faut pourtant signaler que d'autres cercles se dessinent autour de ce cœur de l'impossible Encyclopédie :

1. Le chapitre 32 (« Cetology »), s'il propose les données de base des développements anatomiques à venir (la peau, la tête, le jet, la queue, le squelette) — développements anatomiques, mais aussi physiologiques et morphologiques —, contient également le germe de réflexions qui vont investir les différentes branches de la zoologie : biologie (reproduction, évolution), zoopathologie, écologie (groupes,

alimentation, migrations), éthologie (mœurs et comportements), zoogéographie, etc.

2. À partir des chapitres 61 et 73 sont décrites les opérations de la chasse, l'outillage et le maniement des divers instruments et outils (chapitres 60, 62, 63, 84), et les techniques de transformation de la matière animale en produits commercialisables — en particulier la transformation de la graisse en huile (travaux pratiques aux chapitres 67, 72, 78, 92, 94, 95, 96).

3. À quoi il faut ajouter — l'ambition totalisante gagnant, de proche en proche, le navire-baleinier — les sections documentaires sur l'équipement, l'outillage, l'approvisionnement du navire ; la composition de l'équipage ; les règles qui président à l'organisation des rapports hiérarchiques et à la distribution des tâches.

C'est, bien sûr, qu'il s'agit d'être absolument exhaustif (*omnisciently exhaustive*, chap. 104), d'exposer (mettre en mots, mettre à nu) une totalité, c'est-à-dire une totalité sans limites : *the whole circle of the sciences* — l'entreprise exigeant une somme de connaissances toujours plus imposante (et toujours plus vaine et inefficace), mais aussi une approche toujours renouvelée, d'une qualité toujours nouvelle, toujours différente. Le phénomène à observer, multiple, réclame de l'observateur — à l'instar du tableau énigmatique placé dans le vestibule de l'auberge du chapitre 3, au seuil du Voyage — une série de « visites » répétées (*a series of systematic visits*, chap. 3), afin que l'objet puisse être considéré, re-considéré sous tous ses angles (*You must look at this matter in every light*, chap. 105) par des postures du Discours toujours inédites.

(Multiplication des perspectives, mais aussi prise en compte, exploitation des humeurs :

Mais tout dépend, quand on contemple pareilles scènes, de l'humeur dans laquelle on se trouve. Si c'est celle de Dante, on verra des démons ; si c'est celle d'Isaïe, des archanges. (chap. 86)

Le sujet ismaélien n'en finit pas de changer de *posture* (pose et position), de se faire multiple et protéen (il évoque, au chapitre 104, ce qu'il appelle « ma vie diverse », *my miscellaneous time*), d'expérimenter les types et les modes de relation et d'intellection les plus divers. La survie errante de l'homme désertique est à cette condition.)

L'exploration doit être plurielle, mouvante, dispersée, stéréographique, faite à partir du plus grand nombre possible de modes de langage. En même temps, il faut faire travailler l'impossibilité, pour le *logos* de la représentation, de venir à bout du Monstre : on l'a vu, entre le chapitre 32 et le chapitre 86 la Baleine n'a cessé d'échapper au classement, à la figuration, au déchiffrement, à la définition, à l'expression, à la perception.

9. Les derniers prodiges : chapitres 102 à 105

Ce groupe de quatre chapitres achève et relance l'enquête de manière paradoxale et paroxystique, récapitulative et prospective : dissection et dithyrambe, réduction analytique et célébration magnifiante — mouvement de recherche vers le Corps monstrueux, invisible, morcelé et morcelable, restitué inreconstituable dans l'exalta-

tion de l'*epos* qui l'illimite vers son mystifiant mystère, mais sans l'avoir compris (*a large and thorough sweeping comprehension*, chap. 102) autrement que dans l'expérience de l'incompréhensible.

D'abord, redéboutonner (*unbutton him still further*, chap. 102) ce qu'il faut bien poser, au moins hypothétiquement, comme le vêtement extérieur du Monstre — la peau, le revêtement, l'enveloppe protectrice, pure surface sans profondeur, pure épaisseur, pur et épais enveloppement (*fathom-deep enfoldings*) : dénuder (si c'est possible, mais c'est aussi improbable), tailler et découper à nouveau (*dissect*) — on recommence donc, inlassablement : on abandonne et on recommence — dans l'espoir d'exposer le contenu intérieur (d'ailleurs, il n'y a pas de contenu, mais il s'agit d'en imaginer un) : on vise ici, non plus le Corps absolu dans sa présence et sa plénitude vivantes (*the fully invested whale, fully invested and extended in life*, chap. 103), mais le squelette fondamental : *his unconditional skeleton* (chap. 102). Mais c'est tenter là l'impossible expérience d'une lecture infaisable puisqu'elle doit se donner pour conditions :

- l'effort : il faut bien commencer à « essayer de comprendre ce merveilleux cachalot » (chap. 103) ;
- la visée dé-monstrative : il faut bien essayer de montrer, d'exhiber, d'exposer ;
- la nécessité de la vérité exacte (*my exact knowledge of the bones of the leviathan, my accuracy*) (chap. 102).

C'est s'imposer, donc, un ensemble de contraintes qu'une seule assertion maintes fois répétée, et dont la répétition a été elle-même maintes fois réaffirmée, rend immédiatement dérisoires, — à savoir :

(...) que le squelette du cachalot ne saurait donner la moindre idée de sa forme complète [*invested form*]. (chap. 103)

(...) que le squelette de la baleine n'est guère susceptible d'aider à apprécier la forme du corps complet [*fully invested body*]. (chap. 104)

Ainsi donc, mensurations et statistiques, chiffres et calculs ne concernent que l'animal amoindri (*attenuated*, chap. 103), réduit, et, parce que de ce modèle réduit on ne peut rien déduire, ils ne servent à rien, aussi précis soient-ils, pour comprendre ce prodige qu'est la Baleine vive : *fully invested and extended in life*.

Reste, une fois de plus, pour qui veut savoir (savoir ce qu'est le Savoir), à aller y voir par soi-même. Une fois de plus :

C'est seulement au cœur des plus extrêmes périls ; c'est seulement dans les tourbillons de ses palmes furieuses ; c'est seulement dans l'infini de la mer profonde que la baleine dans sa totalité peut être découverte pleinement et véritablement vivante. (chap. 103)

Fully, truly, livingly : vérité pleine et vivante de la forme (forme-sens) du Monstre vif en sa présence totale : l'étude et le discours documentaires renvoient ainsi à l'événement dramatique, au scénario, comme au lieu où leur propre finitude, leur impuissance et leur incomplétude peuvent, pourraient peut-être être dépassées : par exemple aux chapitres 48 (« La première mise à la mer »), 87 (« La grande Armada »), ou 133 à 135 (« La chasse ») ? On peut en effet imaginer que c'est là que le personnage (Ismaël le marin) fait, dans la fureur de la chasse, l'expérience

totale du dévoilement de l'inapprochable : dans la proximité même du proche. Mais en même temps, ce que dit l'écriture lorsqu'elle ne parle pas d'elle-même en son cheminement, cela trouve son impossible accomplissement dans l'entreprise narrative — « le simple fait d'écrire mes pensées [*penning my thoughts*] sur ce Léviathan », chap. 104).

Cette incessante circularité qui travaille au cœur de l'entreprise ismaélienne explique que le Narrateur et le Protagoniste soient tour à tour et en même temps, successivement et simultanément ignorants (*unlettered*, chap. 79) et chargés d'un savoir encyclopédique, sédentaires (*untravelled*, chap. 103) et depuis toujours déjà engagés dans d'interminables voyages (*all my voyagings*, chap. 119).

Circularité de la spirale : une dernière fois, le discours descriptif-explicatif de la science zoologique (ostéologie, zoométrie, zoopaléologie) — le discours de l'analyse réduit et décompose en ne décomposant rien d'autre que lui-même, se dissout, dissout son mouvement dans l'Éloge, exténuant l'impossibilité de *gagner* en vision (*gain a complete notion of the general structure we are about to view*, chap. 103) ou en dé-monstration (*exhibit, ibid.*), en se *perdant* tout à fait dans l'expansivité de l'exaltation verbale : *to enlarge, amplify, and generally expatiate* (chap. 104). Car ce chant de gloire est une célébration qui s'alimente à sa seule ferveur, s'engendre (d') elle-même par la seule force magnifiante de sa démesure. Paroxysme — et paradoxe, car plus le Chant s'outre et se gonfle, s'augmente, plus il se limite à ne pouvoir dire que ce *plus*, ce surplus, plus il s'immobilise vertigineusement dans la profération du vocable superlatif, unique : *prodigious* — mot-chose où l'essence du Monstre est entièrement enfermée et offerte : qui contient tout et ne dit rien : ultime adjectif repris, modulé selon d'insensibles variations tout au long de ces derniers chapitres (*marvellous, wondrous, tremendous, mighty*), capable de se réengendrer vers l'in(dé)fini, le pluriel de la Totalité, innommant le-plus-singulier, l'innommable plus-que-singulier.

3

Le dernier interprète

Achab ou l'Interprétation

(...) dans sa morbide frénésie, il en vint à identifier [la baleine] non seulement à toutes ses souffrances physiques, mais encore à toutes ses colères de l'âme et de l'esprit. La Baleine Blanche nageait devant lui, incarnation monomaniaque de toutes les puissances malignes que certains hommes profonds sentent les dévorer, jusqu'à ce qu'il ne leur reste plus pour survivre qu'un demi-cœur et un demi-poumon. Cette malice intangible qui date de toujours, à laquelle même les chrétiens modernes attribuent l'empire de la moitié des mondes et que les anciens ophites d'Orient idolâtraient dans leurs statues démoniaques — Achab ne s'agenouilla pas devant elle, comme eux, pour l'adorer, mais dans son délire il en reporta l'idée sur la baleine blanche exécrée et se lança, mutilé, contre elle. Tout ce qui rend fou et torture ; tout ce qui remue la lie des choses ; toute vérité empreinte de malice ; tout ce qui secoue les nerfs et caille le cerveau ; tout ce qui est démoniaque dans la vie et dans la pensée ; tout le mal de l'univers était, pour le dément, Achab, visiblement personnifié par Moby Dick, et donc concrètement attaquable. Il amassait sur la bosse blanche de la baleine la totalité de la rage et de la haine éprouvées par l'espèce humaine depuis Adam ; et, comme si sa poitrine était un mortier, il dirigeait sur elle l'obus explosif de son cœur.

Moby-Dick, chap. 41

Les voyages ismaéliens se déroulent dans l'espace nomade, réticulaire de l'écriture, celui dont le Prologue (« Etymology », « Extracts ») et les premiers chapitres du roman mettent en place les règles d'arpentage. Entre deux épisodes de ce cheminement, ponctuant ses recommencements, Achab apparaît-disparaît dans la voluminosité de la narration ismaélienne comme un rapport à la lecture : lecture figée, assurée,

inexorable. Achab est un acte d'interprétation (l'Interprétation en acte) univoque, immuable, tendu vers la saisie (l'appropriation, l'anéantissement) de son objet. Achab se tient, guetteur immobile, au centre de l'empire de la signification — tandis qu'Ismaël se meut dans la dispersion périphérique du sens, au voisinage incertain des limites. Mais cette antithèse (autre forme de l'opposition désir de Système/désir de Quête) se double d'une dissymétrie : Achab n'a d'existence, et donc de valeur, que dans et pour le discours ismaélien. Il n'y a d'Achab que pour Ismaël. Dans l'espace désertique, Achab est cette menace sous laquelle se tient l'exigence d'écriture, ce risque qu'elle doit prendre, apprendre à courir, de bout en bout (car c'est simultanément qu'Achab est détruit et Ismaël sauvé) : le risque de la certitude, de l'immobilité, de la Fin. Mais tout aussi nécessaire est le naufrage de l'ombre du désir d'Empire, pour que l'écriture interminable s'en approche comme de ce qui, en l'attirant un moment, lui interdit de jamais pouvoir le rejoindre.

On tentera de cerner la nature de ce risque en analysant la forme de quelques-unes des interventions verbales d'Achab. Mais on examinera d'abord, pour introduire à cette étude, la manière dont le Maître de la fiction fait paraître le personnage en une suite de cinq versions. Comme avec le Monstre, le texte ismaélien découpe le Personnage, fragmente l'objet, multiplie les points de vue, diversifie les savoirs, espace les questions. Mais ici, l'entreprise, parce qu'elle se déploie autour d'une figure du Système, a un terme : Achab est connaissable, visible, reconstituable.

1. Versions d'Achab

Roi de Tragédie

Première version : le personnage est évoqué allusivement, dans une sorte de parenthèse intercalée entre deux remarques sur Bildad et les Quakers combattants au chapitre 16. Ce n'est qu'une silhouette, une forme vacante, un moule vide dans lequel un corps viendra plus tard se couler : l'ombre d'un Héros tragique : le costume d'un rôle de Roi :

(...) Il y a parmi eux des exemples d'hommes qui, portant des noms tirés des Écritures — coutume singulièrement répandue sur l'île — et assimilant naturellement pendant l'enfance le théâtral et majestueux tutoiement de l'idiome des Quakers, et vivant par la suite toute une vie d'aventures courageuses et téméraires, mêlent étrangement à ces particularités indéracinables mille traits de caractère hardis qui ne seraient pas indignes d'un roi viking ou d'un poète païen de Rome. Et lorsque ces éléments sont réunis chez un homme d'une force exceptionnelle, doté d'un cerveau bien développé et d'un cœur grave ; que, par ailleurs, le silence et la solitude de maintes longues nuits de quart sur les eaux les plus lointaines et sous des constellations inconnues au nord, ont amené à penser de façon originale et indépendante, recevant directement de la nature, de son sein vierge, volontaire et confiant toutes les impressions, douces et sauvages, qu'elle prodigue ; et qui a ainsi principalement, avec l'apport d'avantages accidentels, appris à faire usage d'un langage hardi, nerveux et hautain — cet homme-là, unique dans le recensement de toute une nation, digne du plus fastueux spectacle, est fait pour de nobles tragédies.

Et sa stature dramatique ne sera en rien diminuée si, de naissance ou par suite de certaines circonstances, le fond de sa nature semble dominé par une morbidité à demi délibérée. Car la grandeur tragique, chez l'homme, est toujours l'effet d'une certaine morbidité. (chap. 16)

« *He's a queer man* » (chap. 16)

Répondant à Ismaël qui lui demande de voir Achab, Peleg brosse un nouveau portrait du capitaine. Ici, l'image est floue : les notations sont paradoxales, ou presque contradictoires.

Achab malade ? (la version précédente faisait déjà allusion à une maladie, mais d'une autre nature : *disease*). Oui et non, dit Peleg : « Je ne sais pas au juste ce qu'il a, mais il garde la chambre... une sorte de maladie, pourtant il n'a pas l'air malade. En fait, il n'est pas malade, mais il n'est pas bien non plus. » (chap. 16)

Un homme de bien ? Peleg rappelle que l'Achab du récit biblique était un roi, « un roi couronné ». Oui, ajoute Ismaël, qui connaît ses classiques — mais : « Un roi très infâme. Lorsque ce roi mauvais fut tué, les chiens n'ont-ils pas léché son sang ? » Achab est Achab, maintient mystérieusement Peleg (« *he's Ahab, boy* »), et (ou mais ?) c'est un homme bon, intègre : « C'est un brave homme, pas un brave homme pieux comme Bildad, mais un brave homme qui a le juron à la bouche. »

N'est-il qu'humain ? Peleg le définit comme « un grand impie divin » [*a grand, ungodly, god-like man*] — un personnage « au-dessus du commun ; (...) il a vu des prodiges plus profonds que le creux des vagues ; plongé sa lance ardente dans des ennemis plus puissants que les baleines », — et pourtant très humain : « il a une femme (...), une douce fille résignée (...). De cette douce fille, ce vieil homme a un enfant. (...) Tout frappé, tout dévasté qu'il soit, Achab n'est pas sans humanité. »

Sur le marin Ismaël, ce discours tremblé a un effet plus que troublant : indicible :

Ce qui m'avait été incidemment révélé sur le capitaine Achab m'emplit d'une douleur à la fois violente et vague à son égard. Et d'une certaine manière, à cet instant, j'éprouvai envers lui une tristesse compatissante dont j'ignorais la raison, à moins que la cause en fût la perte cruelle de sa jambe. Et pourtant, il m'inspirait aussi une étrange terreur, mais une sorte de terreur que je ne saurais décrire, qui n'était pas exactement de la terreur. Je ne sais ce que c'était. (chap. 16)

Discours voilé

L'intervention du loqueteux Élie, « misérablement vêtu d'une veste passée et de pantalons rapiécés » (chap. 19), ajoute aux formules inconclusives de Peleg une dimension théologique : « Pas de clause concernant vos âmes ? » Si la version de Peleg, tissu de formules contradictoires, n'est pas qualifiée, celle d'Élie, mosaïque de propositions interrogatives, est définie comme discours insane d'un esprit « fêlé ». Les (fausses) questions d'Élie, plus précises que celles de Peleg mais tout aussi énigmatiques, paraissent faire référence à des actes sacrilèges :

« Mais on ne vous a rien dit de ce qui lui est arrivé au large du cap Horn, il y a longtemps, quand il resta comme mort pendant trois jours et trois nuits ; et rien

non plus de cette bagarre mortelle avec l'Espagnol devant l'autel, à Santa ? Vous n'avez rien entendu de tout cela ? Rien non plus de la calebasse d'argent dans laquelle il a craché ? Et rien de sa jambe perdue pendant le dernier voyage, conformément à la prophétie ? » (chap. 19)

Les allusions d'Élie (qu'Ismaël qualifie plus tard de « diaboliques incohérences », chap. 28) produisent à peu près les mêmes effets que la présentation de Peleg : « Son discours ambigu, voilé, émaillé d'allusions et de demi-révélation, faisait naître en moi à présent toutes sortes de vagues interrogations et de demi-appréhensions, toutes liées au *Pequod*, au capitaine Achab, à sa jambe perdue, à la crise du cap Horn et à la calebasse d'argent (...). » (chap. 19)

Lorsqu'Achab, après avoir été évoqué *in absentia*, apparaît au marin Ismaël sur le gaillard d'arrière (chapitre 28), c'est le paradoxe qui cette fois remplace l'énigme.

Métal déchiré

Le corps est métallique : « Sa haute et large figure semblait faite de bronze massif et avoir été coulée dans un moule inaltérable, comme le Persée de Cellini » (chap. 28). Mais indirectement associé au bois : bois brûlé du bûcher (« On eût dit un homme arraché au bûcher, au moment où les flammes dévorantes ont dévasté ses membres sans pourtant les consumer »), tronc d'arbre foudroyé : « [la marque] ressemblait à cette couture verticale qui zèbre parfois le tronc droit et altier d'un grand arbre après que la foudre céleste l'a déchiré de sa flèche de haut en bas (...), laissant l'arbre vif et vert mais marqué au feu. »

Corps dévasté (*wasted*), marqué (*branded*), frappé (*stricken*), crucifié (*crucifixion*) — et pourtant figé dans une verticalité impérieuse. La posture d'Achab est un guet immobile : « Sa jambe d'ivoire était immobilisée dans ce trou de tarière ; un bras levé agrippait un hauban ; le capitaine Achab se tenait droit, regardant fixement au-delà de la proue sans cesse plongeante du navire. » Verticalité du corps dressé, mais aussi horizontalité du regard qui est une volonté tendue : « Il y avait une immensité de courage inébranlable, une obstination farouche et invincible dans ce regard fixe et hardi, porté en avant. » (chap. 28) Et circularité, enfin, de la déambulation (va-et-vient) sur les planches du pont : « (...) tantôt debout dans son trou à pivot, tantôt arpentant lourdement le pont » (chap. 28) ; « le chapeau rabattu, Achab arpentait le pont en titubant » (chap. 30) ; « bientôt on entendit son pas d'ivoire régulier aller et venir, tandis qu'il faisait sa ronde coutumière » (chap. 36) ; jusqu'au premier jour de chasse : « Tantôt Achab restait immobile dans ses hauteurs, tantôt il arpentait le pont nerveusement. (...) Allant et venant ainsi, son chapeau rabattu, il repassait chaque fois devant sa baleinière brisée. » (chap. 133) Et marquant chaque détail de l'attitude, la puissance, la domination, la souveraine maîtrise : *powerfully, overbearing grimness, master-eye, regal overbearing dignity* (chap. 28).

Couronne, machine

Avec le monologue du chapitre 37 (« Sunset »), dernière version d'Achab (Achab déclamé par lui-même), le réseau d'images et de métaphores qui constitue la texture de la Figure (*Ahab's texture*, chap. 29) achève de se mettre en place.

Roi, la couronne qu'il porte est un métal déchiré qui enserre et blesse son cerveau :

Est-elle donc trop lourde, la couronne que je porte ? Cette Couronne de fer des rois de Lombardie. Elle brille pourtant de plus d'une gemme, et moi qui la porte, je ne vois pas les éclats qu'elle jette au loin, mais je sens obscurément que je porte ce qui éblouit et confond. C'est du fer — cela, je le sais —, non de l'or. Et fendu, cela je le sens ; le bord déchiqueté me blesse horriblement, mon cerveau semble battre contre le métal massif. Oui, ce mien crâne est d'acier et n'a nul besoin de casque dans le plus furieux combat cérébral. (chap. 37)

Le cercle métallique de la Souveraineté est en même temps machinique : c'est une roue dentée qui fait tourner les engrenages humains du navire, les entraînant dans ses révolutions : « Je pensais en trouver un rétif, au moins ; mais ma roue dentée s'adapte à leurs divers rouages, et ils tournent. » (*ibid.*) Ou une machine qui se précipite tout droit en avant, horizontalement, avec l'aveugle détermination de l'acier :

La route qui mène à mon but immuable est recouverte de rails de fer, sur lesquels courent les roues creuses de mon âme. Au-dessus des gorges abyssales, à travers le cœur transpercé des montagnes, sous le lit des torrents, je me rue infailliblement. Nul obstacle, nul tournant pour la voie métallique ! (*ibid.*)

Achab est un champ de forces : une Figure autant qu'un Personnage. La Figure s'engendre, se déploie, se déroule à partir d'une matrice signifiante constituée de deux éléments adversatifs, légèrement dissymétriques : le Métallique et le Déchiré. Tel est le Corps d'Achab : un paradigme binaire, un oxymore presque parfait (pas tout à fait, cependant, car le terme « déchiré » ne s'oppose à « métallique » que par implication), modulé par toute une chaîne de connotations.

Connaître ce Corps, c'est connaître ce qui l'anime, l'habite, le dévore : il suffit de regarder : l'arpentage circulaire du pont ne se distingue pas du mouvement de ressassement de l'idée, qui laisse ses marques sur le front :

Bientôt on entendit son pas d'ivoire régulier aller et venir tandis qu'il faisait sa ronde habituelle sur des planches si habituées à sa marche qu'elles étaient partout creusées, telles des pierres géologiques, par ses marques particulières. Si en outre vous regardiez fixement son front sillonné et bosselé, vous pouviez voir là aussi des traces de pas, mais encore plus étranges, les empreintes de sa pensée unique, insomniaque, toujours en mouvement.

Mais en la circonstance, ces empreintes paraissaient plus profondes, et plus profondes les marques que laissait sa démarche nerveuse. Et Achab était si absorbé qu'à chaque tour monotone qu'il effectuait, tantôt au grand mât, tantôt à l'habitacle, vous pouviez presque voir sa pensée tourner en lui tandis qu'il marchait, aller et venir en lui tandis qu'il allait et venait, le possédant si complètement, en vérité, qu'elle semblait être le moule intérieur de tous ses mouvements visibles. (chap. 36)

— ou d'écouter, par exemple quand il va clouer le doublon au grand mât, « un son si étrangement étouffé et indistinct qu'il semblait être le bourdonnement mécanique des rouages de sa vitalité » (chap. 36).

Sur le front d'Achab s'impriment deux sortes de traces. D'une part, celles des révolutions de la Roue-Couronne dentée, forme de sa pensée « monomaniacale », idée-prison dont la Machine est, serait le moyen de fracasser les murs : « Comment le prisonnier pourrait-il s'évader sans percer la muraille ? Pour moi, la baleine blanche est cette muraille dressée tout contre moi ». (*ibid.*) Mais aussi celles du labyrinthe (*lines, courses*) dont il doit forcer les pièges pour parvenir à la rencontre de son adversaire :

On eût dit que, tandis qu'il marquait lui-même des lignes et des routes sur les cartes ridées, un invisible crayon dessinait aussi des lignes et des routes sur la carte profondément labourée de son front.

(...) Il sortait [ces cartes] presque chaque nuit ; et presque chaque nuit il effaçait certains traits de crayon et les remplaçait par d'autres. Car avec les cartes des quatre océans devant lui, Achab tissait un labyrinthe de courants et de tourbillons dans le but de réaliser plus sûrement son projet monomaniacal. (chap. 44)

Pourtant cette obsession des traces n'est pas celle du voyageur désertique (d'ailleurs plus soucieux d'effacer ou de laisser s'effacer les marques que de préserver des empreintes). Le projet d'Achab (comme celui de Bannadonna), prolongement d'une lecture théologique du Monde, est systématique (*fixed purpose*, chap. 37 ; *delirious but still methodical scheme*, chap. 44). Rien ici qui ressemble à une vocation de la Quête, mais la poursuite obstinée d'un but immobile — « l'intelligence prudente et la vigilance déterminée avec lesquelles Achab jetait son âme sombre dans cette chasse inflexible » (chap. 44) —, l'assujettissement à la tyrannie de la haine — « la fureur de sa passion tyrannique » : *his ruling passion* (chap. 46).

Tyrannie qui s'exprime de manière particulièrement nette dans les deux figures du Temps auxquelles est voué le Guerrier, qui sont en réalité deux modalités d'une même relation à l'Immuable : le temps circulaire : la Couronne, la Roue, le Double-talisman (*the white whale's talisman*, chap. 99), la Ronde du guetteur ; et le temps linéaire : l'Attente, le javelot du chasseur, le regard meurtrier :

On a déjà relaté comment Achab arpentait son gaillard d'arrière en faisant demi-tour aux deux limites : l'habitacle et le grand mât. Parfois, au cours de ces promenades, alors qu'il était profondément plongé dans ses pensées, il s'arrêtait à chacun de ces endroits et restait dressé là, fixant étrangement l'objet qu'il avait sous les yeux. Lorsqu'il faisait une pause devant l'habitacle, le regard rivé à la pointe de l'aiguille du compas, son œil dardait comme un javelot avec l'intensité acérée de son dessein ; et lorsque, reprenant sa marche, il s'arrêtait devant le grand mât, alors, comme le même regard fixe rivait la pièce d'or clouée là, il avait encore la même expression de fermeté chevillée, mais empreinte d'une certaine nostalgie farouche, et peut-être d'espoir. (chap. 99)

2. Discours de l'Interprétation

La liberté joueuse et vagabonde de l'écriture ismaélienne peut toujours mettre en scène ce qu'elle refuse ou évite (la pensée-Achab) et la présenter à sa manière, de

façon fragmentaire-panoramique. Versions d'Achab, oui, mais, comme il y a des versions du Monstre, c'est là le privilège du désir nomade. Car dès qu'Achab commence à parler, le jeu cesse. L'Interprète, pour qui tout le champ de l'expérience (le connu et l'inconnu, le possible et l'impossible) a toujours-déjà été exploré et systématiquement réordonné autour du principe de signification, ne peut que dire et redire ce qu'il sait. Et c'est bien en effet à une activité discursive que se livre essentiellement Achab pendant la longue attente que décrit le roman. Ce guerrier affronte son adversaire cent fois dans le langage avant de le rencontrer à nouveau dans les trois derniers chapitres.

Harangue

(...) il s'adressait à eux en des termes insolites, tantôt avec condescendance, tantôt *in terrorem* (...) (chap. 33).

A la fin du jour (chap. 36), Achab fait rassembler l'équipage. Violence des attitudes : il transperce les hommes de son regard, arpente le pont, s'arrête avec véhémence. Il s'agit de « magnétiser » les marins pour la chasse à Moby Dick.

Cris et hurlements : *with a high raised voice... he shouted... with measureless imprecations he shouted out...* (chap. 36).

Achab a besoin d'objets (choses, hommes). Manipulations : il cloue le doublon (l'or circulaire) au grand mât ; fait former un cercle autour de lui, circuler le pot d'étain, puis croiser les lances des trois seconds. Il les saisit (*grasped*) en leur centre, au centre magnétique de sa volonté :

Le bras tendu, il agrippa au point où elles se croisaient les trois lances pareilles à des rayons ; en même temps, il leur donna soudain une secousse nerveuse, tout en faisant aller son regard intense de Starbuck à Stubb, de Stubb à Flask. On eût dit que, par une indicible volonté intérieure, il s'efforçait de leur injecter violemment l'émotion ardente accumulée dans la bouteille de Leyde de sa vie magnétique. Les seconds fléchirent devant la puissance soutenue de son expression surnaturelle. (chap. 36)

Puis le pacte est scellé : dans le godet des harpons, il verse le feu liquide (*fiery water*) du pot d'étain.

Le dispositif est double :

Pour l'équipage, jeux du regard et de la voix, gestes, questions et exclamations visent à soulever des clameurs frénétiques. Achab met ici en scène ce qu'Ismaël appelle son ascendant magnétique : *his magnetic ascendancy* (chap. 46).

A l'intention de Starbuck, il expose en aparté sa théorie du monde masqué, puis lui montre l'inutilité de sa résistance. Il le réduit au silence : « Parle, parle donc ! Oui, oui, ton silence alors parle pour toi ! » (chap. 36)

Théâtralité

Le monologue du chapitre 37 (« Coucher du soleil ») confirme le caractère théâtral des interventions d'Achab. Mais la théâtralité ici est complexe.

D'une part, le Maître de la fiction prolonge, développe dans la forme même de la narration l'idée de base de sa propre version d'Achab : *a mighty pageant creature, formed for noble tragedies* (chap. 16). Il installe le *Personnage* de tragédie sur la scène d'un théâtre, ponctuant les soliloques, par exemple, d'indications relatives au décor ou au jeu (gestes) de l'acteur. A ce niveau, ce n'est pas au seul Achab qu'est réservée la dimension dramaturgique. Non seulement Starbuck peut, lui aussi, monologuer sur le même mode (chapitre 38), mais c'est le navire tout entier qui est un théâtre (chapitres 39 et 40). Le navire-microcosme est le théâtre du Monde.

Mais d'autre part, le Personnage lui-même se met en scène animant le spectacle de son discours-sur-le-monde (à la fois discours et acte). Sur cette scène-là : d'un côté, ainsi qu'il l'expose à Starbuck, le réel visible est *masqué* : « Tous les objets visibles (...) ne sont que des masques de carton » (chap. 36) ; de l'autre, le Héros, le Rival, le Roi (chap. 37), la Machine despotique — c'est-à-dire une série de *rôles* (les métaphores du Moi) commandés par une seule et même idée, fixe bien sûr : « Je la chasserai au-delà du cap de Bonne-Espérance, au-delà du cap Horn, au-delà du maelstrom de Norvège, au-delà du brasier de l'enfer avant de renoncer ! » (chap. 36) Achab remplit l'espace-temps vacant qui le sépare de la rencontre de l'objet de sa haine d'une succession de mises en scène, ou plutôt d'une mise en scène sans cesse recommencée de soi. Le discours d'Achab est un théâtre sur lequel un personnage décline, en les déclamant, les formes du Moi.

Narcisse immobile

Achab se trouve et se perd dans l'Image, la métaphore figée du Moi royal, qui est une image tyrannique.

D'une part, lorsqu'il déchiffre le doublon, c'est pour lire dans les trois dessins sur la pièce d'or le nom d'Achab : « La tour inébranlable, c'est Achab ; le volcan, c'est Achab ; l'oiseau courageux, hardi, victorieux, c'est aussi Achab ; tous sont Achab. » (chap. 99)

D'autre part, lorsque, dans la même scène, il (s')explique le sens de ce protocole de lecture, le Monde se trouve réduit à un miroir sur lequel se réfléchit l'image du moi : « Ce disque d'or n'est que l'image de ce globe plus rond qui, tel le miroir d'un magicien, à chaque homme tour à tour ne renvoie que son moi mystérieux. » (*ibid.*) Le doublon est l'image du Monde qui reflète le Moi — simple extension de la théorie des analogies exposée un peu plus tôt, par le même Achab : « O Nature, O âme de l'homme, combien indicible est votre lien analogique. Pas le plus petit atome ne bouge et ne vit dans la matière, qui n'ait dans l'esprit sa réplique rusée. » (chap. 70) Tout est toujours-déjà donné et joué. Si le Voyage est découverte, découverte de ce que, dans la reconnaissance de la mobilité simultanée et réciproque du sujet et de l'objet, du regard et du phénomène, le mouvement même du voyage déplace dans l'ordre du sens, alors Achab ne voyage pas. Achab contemple son nom dans un miroir gelé.

Ne t'abandonne pas au feu, de peur qu'en toi toute vie ne s'inverse et devienne insensible.

(chap. 96)

Dans les deux scènes en diptyque avec le charpentier (chapitre 108) et le forgeron (chapitre 113), le discours de l'Interprétation continue de se durcir (dans une rêverie, puis dans l'acte) au contact de l'obsession métallique-métallurgique.

— Tandis que le charpentier fabrique la jambe artificielle, Achab rêve un instant, déclame son rêve d'un Géant de métal (immobile, cérébral) que lui forgerait le forgeron-Prométhée :

Pendant que Prométhée est à l'ouvrage, je vais lui commander un homme complet selon un modèle souhaitable. Tout d'abord, cinquante pieds de haut dans ses souliers ; la poitrine sur le gabarit du tunnel de la Tamise ; les jambes avec des racines, pour qu'il demeure au même endroit ; des bras avec des poignets larges de trois pieds ; pas de cœur du tout ; un front d'airain et environ un quart d'acre de bon cerveau... et quoi d'autre ? Vais-je commander des yeux pour voir à l'extérieur ? Non, mais installe une lucarne au sommet de la tête pour que l'intérieur soit éclairé. (chap. 108)

— Devant la forge, il fait faire par Perth les tiges de son harpon, puis décide de les souder lui-même (*weld his own iron*), et pour finir trempe-baptise son dard dans le sang des trois harponneurs en criant :

« Ego non baptizo [sic] te in nomine patris, sed in nomine diaboli ! » hurle Achab en délire, tandis que le fer malin dévorait de son feu brûlant le sang baptismal. (chap. 113)

Flexions du Moi

« Qui est au-dessus de moi ? »

(chap. 36)

Ni mode de communication, ni moyen de connaissance, le discours-Achab est un dépli des images du Moi.

Dans l'aveu à Starbuck (chapitre 36), l'énoncé est purement, furieusement, impérieusement assertif. Explication ? Plutôt une déclaration de haine :

Pour moi, la baleine blanche est cette muraille dressée tout contre moi (...). Elle m'exaspère, elle m'écrase. Je vois en elle une force scandaleuse, pétrie d'une impénétrable malignité. C'est cette chose impénétrable que je hais principalement ; et que la baleine blanche soit agent ou principe, j'assouvirai sur elle ma haine. (chap. 36)

De même, le soliloque du chapitre 37 est commentaire-exposition lyrique de soi sur un mode farouchement affirmatif. Cet aparté est une juxtaposition de propositions-miroirs où, dans un présent d'éternité, le Moi n'en finit pas de tresser, image après image, la couronne de sa propre définition :

Je laisse un sillage blanc et trouble ; eaux pâles, joues plus pâles encore, partout où je passe.

(...)

Cette lumière adorable, elle ne m'éclaire pas ; toute beauté m'est angoisse, puisque je ne puis en jouir. Doué d'une perception supérieure, je suis privé de l'humble faculté d'aimer.

(...) Ma roue dentée s'adapte à leurs divers rouages, et ils tournent (...). Je suis démoniaque, je suis la folie rendue folle ! (...) Je prédis à présent que je démembrerai celui qui m'a démembré. (...) Le chemin qui mène à mon but immuable est recouvert de rails de fer. (chap. 37)

Devant autrui, le discours s'impose à l'impératif. Impératif du mépris à l'égard de Stubb, par exemple, quand celui-ci vient se plaindre du bruit infernal que fait la jambe d'ivoire sur le pont : « En bas, chien, à la niche ! » (chap. 29) — ou de Starbuck (chap. 36). Ordre d'exécution, donné au charpentier : « voilà, prends la commande et sauve-toi » (chap. 108), lui lance-t-il après avoir « commandé » son modèle d'« humanité » ; ou au forgeron : « vite ! Forge-moi un harpon ! » (chap. 113).

Dans l'invocation (où l'appel se double le plus souvent d'une interpellation), la chose invoquée est toujours le moyen d'une affirmation ou d'une confirmation du Moi. Par exemple au chapitre 116, devant le spectacle de la baleine agonisante, le vocatif emporte moins le discours du sujet vers la reconnaissance de l'objet invoqué-évoqué, qu'il ne le rapporte à une auto-définition :

« Elle aussi adore le feu (...). O toi l'Indienne, sombre moitié de la nature (...), tu es une infidèle, ô reine, et tu ne me parles que trop justement dans le typhon massacreur (...). Pourtant, moitié sombre, tu me berces d'une foi plus fière, si elle est plus sombre. » (chap. 116)

Et dans la malédiction, par exemple au chapitre 118 (« Le Sextant »), se marque le caractère destructeur du discours-en-acte :

« Absurde hochet ! (...) Maudit sois-tu, jouet inutile ! (...) Maudit sois-tu, sextant ! » Et, le projetant sur le pont : « Dorénavant, tu ne me guideras plus sur mon chemin terrestre (...) Ainsi je te piétine, chétif objet qui pointe faiblement vers les hauteurs ; ainsi je te brise et te détruis ! » (chap. 118)

Redoublement théâtral : car non seulement ici (mais c'est le cas presque partout) Achab déclame au performatif (« je te maudis » — ailleurs c'est : « j'ordonne » ou « j'explique que je suis ceci » : verbes dans lesquels l'énonciation de l'action se confond avec sa réalisation), mais il redouble le mot par le geste, piétine le sextant en disant qu'il le piétine : il se montre deux fois. De la même manière, au moment de lancer son harpon sur Moby Dick, au dernier jour de chasse, il décrit-déclame son geste, son désespoir, sa fin :

« Vers toi je roule, ô baleine, qui massacre sans pourtant vaincre ; jusqu'à la fin je lutte avec toi ; du cœur de l'enfer, je te frappe (...). Tiens, je te donne ma lance ! » (chap. 135)

— déclarant en même temps qu'il n'en finit pas de rejouer le rôle du Guerrier absolu qui lance contre le Monde-mur-baleine (*wall/whale*) sa pensée déchiffreuse (le chiffre

de son idée fixe) qui est parole de défi qui est jet de harpon. La langue d'Achab est une prison, un huis-clos dans lequel le Moi ne peut être que ce qu'il dit, disant ce qu'il fait, mimant ce qu'il dit et ce qu'il dit qu'il est — circulairement.

La répétition du même

Dans la scène des feux Saint-Elme (chapitre 119, « Les bougies »), tous les éléments du discours-Achab (gestes, accessoires, lexique et syntaxe immuables du monologue) sont à nouveau réunis par le Personnage-Metteur en scène pour une ultime représentation devant l'équipage.

— D'une part la verticalité de la posture (le défi) et le lien au métallique (les chaînons du grand mât) :

(...) Se tournant, serrant fortement de sa main gauche le dernier chaînon [du grand mât], il posa le pied sur le Parsi ; puis, le regard fixé au sommet des mâts, le bras droit dressé, il se tint roide devant le trident d'où s'élevait une trinité de flammes. (chap. 119)

— Ensuite, dans la violence des gestes, la réitération du caractère contraignant du serment :

Jetant sur le pont les chaînes cliquetantes des paratonnerres et se saisissant du harpon qui flambait, Achab le brandit comme une torche au milieu d'eux, jurant de transpercer le premier matelot qui toucherait seulement un bout de cordage. Pétrifiés par son aspect et reculant devant le dard embrasé qu'il tenait, les hommes terrorisés battirent en retraite, et Achab alors parla de nouveau :

« Le serment que vous avez fait de chasser la baleine blanche est aussi contraignant pour vous que le mien. » (chap. 119)

— Enfin, dans l'invocation à l'esprit du feu (« O toi, clair esprit du feu clair... »), la langue se fait miroir du Moi où le Moi rebelle, qui sait (*I know*) et qui est (*I am*), se couronne une fois encore :

« Je sais à présent que pour bien t'adorer, il faut te défier. (...) Jusqu'au dernier souffle de ma vie dévastée, je contesterai ton emprise absolue sur moi. (...) Tant que dure ma vie terrestre, une personnalité royale vit en moi, consciente de ses droits royaux (...). Je suis la ténèbre qui jaillit de la lumière, qui jaillit de toi ! (...) A présent, je me glorifie de mon ascendance. (...) Je connais de moi ce que tu ne connais pas de toi-même. (...) Je brûle avec toi, je voudrais être fondu en toi. De toute la force de mon défi, je t'adore. » (chap. 119)

Achab est... ?

Après la scène du chapitre 124 (« L'aiguille ») dans laquelle Achab montre, de manière toujours aussi théâtrale, sa maîtrise de l'aimant, et celle où il démontre qu'il peut réparer à volonté les instruments de repérage hors d'usage (« J'écrase le sextant, la foudre affole les compas, et à présent la mer en furie coupe la ligne du loch. Mais Achab peut tout réparer », chap. 125), et avant le premier jour de la chasse (chapitre 133), le discours d'Achab paraît s'infléchir. Si le Guerrier, à mesure qu'approche le moment de sa rencontre avec Moby Dick, reconstitue de plus en plus

frénétiquement autour de lui un Monde dans lequel se réfléchit sa volonté, deux personnages cependant se refusent ou résistent un moment à son jeu.

Pip, d'abord. Pip devant qui Achab peut enfin poser cette question : « Et qui es-tu, mon garçon ? (...) Qui es-tu, mon garçon ? » (chap. 125) — la question de l'autre. Pip est le seul sur le *Pequod* à pouvoir susciter chez Achab le lien de la reconnaissance de l'autre parce que, dans le regard absent de l'Absent (« Pip manque à l'appel », va répétant le naufragé, chap. 125 et 129), il découvre qu'il ne perçoit pas son image : « Je ne vois pas mon reflet dans tes prunelles vides » (chap. 125). Mais si, à ce moment, se trahit chez l'Inflexible l'ombre d'une émotion — qui se prolonge dans une offre d'hospitalité : « Viens, petit ; la cabine d'Achab sera ta maison tant qu'Achab vivra. Tu m'émeus au plus intime de moi-même, petit ; tu m'es attaché par des cordes tressées avec les fibres de mon cœur. » (*ibid.*). On mesure la distance qui sépare cet « attachement » de la hautaine déclaration d'indépendance du Solitaire : « Maudite soit cette universelle dette réciproque qui ne veut s'effacer d'aucun livre de comptes », chap. 108 —, c'est, en réalité, parce que la déréluction du Noir *confirme* sa propre vision de la cruauté du monde créé et de l'indifférence des dieux. Si Achab ne se voit pas dans les yeux de Pip, il se retrouve pourtant dans sa souffrance, dans le démenti qu'elle apporte à la bonté de la volonté divine : « Vous avez engendré ce malheureux enfant et vous l'avez abandonné, ô créateurs libertins. (...) Voyez, vous qui croyez en des dieux toute bonté et en un homme totalement mauvais, voyez ! Les dieux omniscients oublient la souffrance de l'homme. » (chap. 125)

Devant Starbuck également (chapitre 132, « La symphonie »), mais ici encore pour un court instant seulement, la certitude se lézarde.

Paraît d'abord Achab l'obstiné, le noueux, le métallique :

Noué et tordu, noueux et ridé, hagard, obstiné et inflexible, les yeux ardents comme des braises dans la cendre du désastre, l'inébranlable Achab se tenait debout dans la clarté du matin, levant le casque brisé de son front vers le doux front féminin du ciel. (chap. 132)

Dans « la transparence douce et pure du ciel pensif », enchanté et « féminin », suavement parfumé, le discours s'amollit. C'est une récapitulation amère, un aveu de lassitude et de nostalgie.

Cette fois encore, Achab cherche dans l'œil du second : « Laisse-moi regarder dans un regard d'homme » (chap. 132), mais il cherche l'Homme : non plus l'image de la prison de la Souveraineté (« (...) cette citadelle qu'est l'isolement d'un capitaine ») — et y trouve autre chose que le reflet de la métaphore du Moi : « Par la terre verte et l'âtre brillant ! C'est la boule du magicien ; je vois ma femme et mon enfant dans ton œil. » (chap. 132) — le foyer de l'intimité familiale.

Mais, de même que le lien cordial de la sympathie qui l'unit à Pip est bientôt rompu (chapitre 129), de même la tentation (?) du retour est vite repoussée. Maître du désir caïnique (' *cannibal old me* ', dit-il de lui-même, chap. 132), Achab est un Roi tyrannisé par quelque chose de plus puissant que sa propre puissance : le principe même de subordination :

« Qu'est-ce donc ? Quelle est cette chose indicible, insondable, surnaturelle ? Quel est ce seigneur et maître, fourbe et cruel, cet empereur impitoyable qui me commande, pour que, contre tous les amours et les désirs naturels, je me trouve contraint de continuer à me pousser, à me bousculer, à me forcer, pour que je m'apprête témérairement à faire ce que mon propre cœur humain n'oserait même pas concevoir ? Achab est-il Achab ? » (chap. 132)

Seconde et dernière (vraie) *question* : *Is Ahab, Ahab* ? Dans l'imminence du Désastre, Achab s'adresse un instant la question que toute l'histoire dont il tient le rôle principal tient cachée derrière le mur des images du Moi inaccessible (« le vieil Achab dans son être inaccessible », chap. 134), souverain et invincible : *the unconquerable captain in the soul* (*ibid.*). Question-lézarde que, au cours du second et dernier face à face avec Starbuck, au terme du deuxième jour de chasse, en décidant de réexposer à jamais son corps blessé — « Vous voyez un vieil homme réduit à un moignon, appuyé sur une lance brisée, soutenu par un pied solitaire. (...) Je me sens tendu, à demi déchiré (...). Mais avant que je me rompe, vous m'entendrez craquer ; et tant que vous n'aurez pas entendu cela, sachez que la haussière d'Achab tire toujours son dessein » (chap. 134) —, Achab referme une fois pour toutes :

Ahab is for ever Ahab, man. — « Achab est Achab à jamais, homme ! Toute cette tragédie a été ordonnée, irrémédiablement. Nous l'avons répétée, toi et moi, un milliard d'années avant que ne roulât cet océan. Imbécile ! Je suis le lieutenant des Parques ; j'obéis à des ordres ! » (chap. 134)

Achab, décidément, est Achab.

4

L'après-désastre

Call me Ishmael. Some years ago...

Après... Ultime pensée (chant du Dernier), ultime dérive de l'après-désastre. La scène de l'Épilogue est un lieu dit hors-espace, non-lieu indiciblement miraculeux, comme le Désastre avait été indiciblement monstrueux, monstrueusement meurtrier, destructeur.

Écho, pensée *après-coup*, détachée. Détachable du corps léviathanesque du texte, et trois fois singulière :

- par son titre : *Épilogue* — il faut donc bien qu'il y ait, quelque part (mais où situer le commencement ?), un *prologue* à *Moby-Dick* ?
- par son exergue : ultime citation, ultime « extrait », ultime greffe ?
- par sa typographie même — irréductible étrangeté de ces caractères italiques : la littéralité de la différence même ?

Épigraphiques

La formule biblique réinscrit à l'en-tête l'ultime déplacement d'un rapport :

« Et je me suis échappé, moi seul, pour t'en apporter la nouvelle. » (Job 1, 15, 16, 17, 19)

Mais comment comprendre cette annonce, ce message ? Jusqu'où porte la force de ce fragment ? D'une part, venu d'un récit de la destruction (le Prologue... au Livre de Job), il inaugure ici la relation d'un salut : où situer cette inversion ? Mais aussi, quel(s) nom(s) faut-il deviner, chercher et trouver, derrière ce *I only alone* et ce *thee*, solitaires, solidaires, salutaires ? Si la formule annonce autre chose que le Dire (*tell*) biblique, — si, détachée, décollée, elle devient autre (autre et altérante), que dit-elle ? Une fois la figure du messenger du malheur éloignée dans le lointain du texte cité, la lettre et la situation de la citation imposent de relire une ultime métamorphose de l'interpellation ancienne, originaire, toujours proche : « Call me Ishmael. » Serait-ce un malheur ressemblant à un bonheur que le Messager rescapé viendrait annoncer à l'ultime survivant : Job, autrement dit : le lecteur ?

The drama's done : après le Désastre, la survivance. Tout, donc, commence, recommence. Une « douceur funèbre », hors-lieu de l'apaisement, vers l'effacement : vers l'interrogation incompréhensible, incompréhensiblement nécessaire : pourquoi ? Mais aussi, vers la lecture, l'interminable recommencement de la lecture. Ce Prologue que cherche l'Épilogue, comme le reflet ou l'écho cherchent leur source, ne serait-ce pas l'Épilogue lui-même, annonce primordiale, inaugurale, — seuil d'un autre désastre à venir, — un miraculeux Désastre, l'épreuve de la lecture, du questionnement éperdu, sans Orient ?

La dernière métaphore ?

Lisons :

Le drame est joué. (...) Ce fut moi que les Parques [*the Fates*] désignèrent pour prendre la place du premier rameur de la baleinière d'Achab.

Une lecture enfermée comme un destin ? prise, depuis toujours, au piège de la métaphore théâtrale ? Comparons : chapitre 1 :

... l'invisible gendarme des Parques [*the Fates*] qui exerce sur moi une surveillance de tous les instants... (chap. 1).

... les Parques [*the Fates*], régisseurs de ce Grand Théâtre... (*ibid.*).

Sans doute, mon départ pour la chasse à la baleine figurait au programme grandiose de la Providence, établi depuis bien longtemps. Il venait comme un court intermède en solo, entre deux spectacles plus importants. (*ibid.*)

C'est bien dans cet espace du toujours-déjà-prédit, la tyrannique métaphore de la Représentation (l'immuable, l'inexorable), qu'Achab déclame, est condamné à déclamer son rôle : le texte d'un rôle depuis-toujours-écrit :

« Achab est Achab à jamais, homme ! Toute cette tragédie a été ordonnée, irrémédiablement. Nous l'avons répétée, toi et moi, un milliard d'années avant que ne roulât cet océan. Imbécile ! Je suis le lieutenant des Parques ; j'obéis à des ordres ! » (chap. 134)

— dans ce lieu clos réglé qu'est la Scène (où se joue le rite de la Représentation), borné doublement, par l'œil du spectateur (dans l'obscurité de la salle) et la voix du metteur en ordre (invisible en coulisse, soufflant les mots et les gestes).

Le ressort, la source, la ressource

Quant à Ismaël, l'écriture opère une sortie, une échappée hors de la tyrannie du lieu de la métaphore : reporte et rapporte l'incompréhensible Désastre de la survivance à son propre recommencement :

Je pense pouvoir discerner quelque peu les ressorts [*springs*] et les mobiles qui, ingénieusement [*cunningly*] présentés à moi sous des déguisements divers, m'induisirent à entreprendre de jouer ce rôle [*performing the part*] (...). (chap. 1)

Si Achab ne répète que le rôle immémorial d'Achab, l'écriture errante, elle, est toujours libre de ses ressources :

... discerner quelque peu les ressorts et les mobiles qui, ingénieusement présentés...
(chap. 1)

... libéré par son ingénieux ressort [*its cunning spring*], le cercueil-bouée...
(« Épilogue »)

— réécriture qui est espacement et étagement des repères, qui fait le jeu (rusé) de la différence.

Cette écriture-là se remarque également dans un ultime effet de palimpseste : derniers échos assourdis des scènes et des postures qu'elle peut librement mimer, rejouer, imiter, hors de tout enfermement :

la posture de la Folie d'Achab, circulaire-machinique :

« ma roue dentée s'adapte à leurs
divers rouages, et ils tournent... »
(chap. 37)

... au centre de cette roue lentement
tournoyante, tel un nouvel Ixion je
tournai (« Épilogue »)

ou bien la scène du surgissement vertical du Monstre :

... une vaste forme jaillit de la mer,
dressée de toute sa longueur, mais obli-
quement (chap. 135)

Le cercueil-bouée jaillit verticalement
hors de l'eau (« Épilogue »)

Plus près, toujours plus près...

L'après-désastre est un Désastre *sans troisième jour* :

Le second jour, une voile approcha, toujours plus près, et me recueillit enfin.

Où plutôt le troisième jour, l'ultime, le fatidique troisième, ne serait-il pas celui où peut enfin recommencer l'approche de l'écriture, — le nomadisme de la lecture ? Au troisième jour, le Livre se referme, et s'ouvre à nouveau.

Trouvé-sauvé orphelin — fils sans père, fils mort-vivant : *another orphan*. Étrange formule, car les marins de la chaloupe perdue de la *Rachel*, où se trouvait le fils du capitaine Gardiner (chapitre 128), ne peuvent être que morts ou sauvés puisque le père, lui, est toujours vivant... —, Ismaël a répondu, à sa façon, à la Question de la paternité :

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. (chap. 114)

— qui réinvente une tombe salubre (*coffin life-buoy*) où le Fils, mort-survivant (*buoy/boy*), s'approche d'une nouvelle naissance, d'une survivance en dialogue avec l'errance de l'errant navire parental : *the devious-cruising Rachel*.

... de la Survivance

Espace hors de tout espace, avons-nous dit, où se produit un terrifiant miracle, où rien n'est plus (n'est déjà plus) ce qu'il est : non-lieu de toutes les métamorphoses

et de toutes les inversions possibles : « Les requins inoffensifs glissaient autour de moi, leurs gueules comme cadénassées ; et les sauvages faucons de mer planaient, le bec au fourreau. »

Tout y devient possible, même ce qui doit nécessairement advenir : le sang est épargné pour qu'il se change en encre. Écrire ? C'est survivre au Désastre pour que disparaisse le Monde et naisse et renaissse le Livre, au troisième jour, — pour nous sauver du Désastre.

Achab détruit, englouti, le navire reprend la mer :

« Le navire ? Grand Dieu, où est le navire ? » (chap. 135)

Cette question (cet appel, ce désespoir) est sans origine : le récit ne dit pas qui la lance, qui l'a jetée, qui a déjà vu le bâtiment disparaître, déjà vu *apparêtr*e son fantôme évanescent (*her sidelong fading phantom*, chap. 135) — et l'horizon vide, la mer déserte : la mort immuable recouvrir l'océan, fermer, comme une plaie, le gouffre béant où tout a sombré.

Tout ? Non : reste l'Autre, qui peut commencer et recommencer à mourir, commencer et recommencer à apprendre le désir de partir, à apprendre la langue de l'écriture nomade :

S'ils en étaient conscients, presque tous les hommes ont, à leur manière, une fois ou l'autre, nourri envers l'océan des sentiments assez semblables aux miens. (chap. 1)

**VISAGE DE L'AUTRE :
LE PROCHE ET LE LOINTAIN**

1. Images de la Ville

Anatomie du Système et de ses règles de fonctionnement, le discours de l'analyse dans *La Vareuse blanche* démonte un huis-clos figé dans la préservation de l'immuable. Ce huis-clos du navire de guerre, on l'a vu, c'est la Ville. Ville-prison : cité caïnique où vit et meurt l'homme caïnique — *Cain's city and citified man* (*Billy Budd*, chap. 2) *.

Approche

(...) La campagne est non seulement la plus poétique et la plus philosophique, mais encore la plus aristocratique part de cet univers, la plus vénérable aussi, et, comme telle, de nombreux poètes lui ont conféré maints beaux titres de noblesse. La ville, au contraire, est la portion la plus plébéienne du monde, ainsi qu'en témoigne notamment son visage [face] perpétuellement barbouillé, tandis que la campagne est toujours accourée, telle une reine, par les plus attentives des femmes de chambre : les saisons ; la ville n'a qu'un habit de brique [dress of brick] rehaussé de pierres, mais la campagne a un habit pour chaque semaine de l'année et, parfois même, elle en change vingt-quatre fois en vingt-quatre heures ; la campagne porte son soleil pendant le jour comme un diamant au front d'une reine, et les étoiles la nuit comme des colliers de perles d'or, tandis que le soleil de la ville est un strass enfumé, non un diamant, et les étoiles de la ville du toc, non de l'or.

Pierre, I, iv, 21.

Pierre, après avoir franchi le Rubicon (titre du Livre XI), arrive la nuit à New York, en compagnie d'Isabelle et de Delly :

pavés semblables à des boulets de canon (la Ville et la Guerre sont les deux faces d'un même thème) :

La voiture semble rouler sur des boulets de canon de tous calibres. Étreignant le bras de Pierre, Isabelle demande vivement d'une voix anxieuse quelle est la cause de cette transition singulière et déplaisante.

* « D'où vient que votre congénère, Caïn, après le premier meurtre, soit allé construire la première ville ? » (*L'homme à la confiance*, chap. 22)

— Les pavés, Isabelle. C'est la ville.

Isabelle se tut. (XVI, i, 279-80)

ville dure, gelée :

« Le lait qui s'échappe des pots du laitier en décembre ne gèle pas plus vite sur ces pierres que ne le fait l'innocence immaculée si, dans sa pauvreté, elle vient à tomber dans ces rues. » (XVI, i, 280)

paysage de verrous :

— J'entends des cliquetis et des grincements étranges, dit Delly avec un frisson.

— On dirait qu'il fait tout à coup plus sombre, ajouta Isabelle.

— Oui, répondit Pierre, ce sont les volets des boutiques que l'on assujettit ; c'est le bruit des portes et des fenêtres que l'on ferme, que l'on barricade, que l'on verrouille ; les gens de la ville se préparent à prendre du repos. (*ibid.*)

entrelacs de ruelles tortueuses, repères secrets de brique et de mortier, bruits métalliques et perçants dans le mystère d'un silence surnaturel, feux maléfiques dans la nuit — *flashing, sinister, evil cross-lights* (XVI, ii).

Épisode

L'humanité chargée de l'accueil, de la circulation et du transport du Voyageur et de ses bagages — portiers, postillons, cochers — constitue une sinistre faune maquillée des grimaces du vice :

(...) Il n'est peut-être rien de plus exaspérant et de plus insupportable que l'insolence grossière et railleuse d'un portier, d'un postillon ou d'un cocher. Accoutumés à véhiculer la pire tourbe de la ville, familiers par profession des repaires les plus dissolus, ils exercent au cœur de la misère l'un des plus mercenaires de tous les trafics du péché. Ils paressent et somnolent sur leur siège pendant le jour, mais la nuit ces félins ouvrent leurs yeux de chat. Habités des rues nocturnes où ne se glissent guère que les voleurs, les libertins et les débauchés ; jouant parfois le rôle de proxénètes pour les plus répugnants cloaques ; lorsqu'ils rencontrent un client dans la nuit, ils espèrent et ils présument que ce passant est un débauché ou un fripon. Cette hideuse tribu d'ogres, ces passeurs charonesques qui mènent à la corruption et à la mort, ont naturellement adopté à l'égard de l'humanité le point de vue le plus pratiquement calviniste et considèrent que tout homme est digne, au fond, des obscénités et des railleries les plus grossières. Seuls les beaux habits et les poches pleines peuvent maintenir à coups de fouet ces chiens galeux dans la décence. (XVI, i, 282-83)

Monde de passeurs ténébreux, nautoniers de la corruption, meute de chiens galeux.

D'abord incapable de retrouver la maison de son cousin Glen, où il pense être attendu, Pierre laisse Isabelle et Delly dans un poste de police et part seul à la recherche de la demeure de Glen.

Dans une rue, surgit, sous les feux éclatants d'une vitrine, une figure aux couleurs criardes : c'est la grande Prostituée de Babylone, l'abomination écarlate de l'*Apocalypse* (17 : 3-18) :

— Eh ! dis donc, le joli gosse ! Tu es bien pressé, mon amour. Allons, viens, chéri ! Ah ! le voilà qui s'arrête !

Pierre se retourna ; sous les feux éclatants, sinistres et maléfiques d'une boutique de droguiste, son regard rencontra une femme extrêmement belle, habillée de la façon la plus voyante et aux joues écarlates. Les rayons verts et jaunes du droguiste jetaient une lumière hideuse sur cette créature dont toute la personne était empreinte d'une grâce naturelle, mais d'une vivacité artificielle.

— Mon Dieu ! frissonna Pierre en pressant le pas, le premier accueil de la Ville à la jeunesse ! (XVI, ii, 288)

Nuit trouée par le pourpre et l'or du vice :

Cette femme était vêtue de pourpre et d'écarlate, et parée d'or, de pierres précieuses et de perles. Elle tenait dans sa main une coupe d'or, remplie d'abominations et des impuretés de sa prostitution. (Apocalypse, 17 : 4)

Et cette putain est une ville, la Ville même :

Et la femme que tu as vue, c'est la grande ville qui a la royauté sur les rois et la terre. (Ap. 17 : 18)

Plus loin, une lumière profuse. Elle vient du second étage de l'aristocratie demeure du cousin Glen, à la porte de laquelle Pierre se présente. Il bouscule le domestique noir qui tente de l'éconduire, se précipite vers l'escalier et fait irruption dans une élégante soirée, noyée de lumière et de musique. Glen est un personnage curieusement composite : « Le dandy et l'homme, la force et la féminité, la hardiesse et l'indolence se mêlaient si singulièrement chez ce jeune homme au regard superbe qu'il était impossible de déterminer à première vue s'il était ou non de bonne trempe. » (XVI, ii, 290) Comme Glen fait mine de ne pas reconnaître son cousin et demande aux domestiques de faire sortir du salon cet imposteur et ce fou, Pierre, au comble de la fureur, lui lance :

« Par le ciel, si j'avais un couteau, je pourrais te clouer sur place, libérer le sang que tu tiens des Glendinning et recoudre les vils lambeaux de ton corps ! Chien ! Honteux opprobre de l'humanité tout entière ! » (XVI, ii, 291)

Dans la lumière éblouissante du salon, le dédaigneux Glen n'est qu'un chien.

Et Pierre replonge dans les ténèbres de l'extérieur. Il revient chercher Isabelle et Delly au poste de police — où l'attend l'horreur. Pendant son absence, un détachement d'agents a fait entrer dans le local une foule bigarrée arrachée à une orgie. Les débauchés, reconnaissant soudain les lieux, se sont rués sur les gardiens. Quand Pierre parvient au seuil du poste, c'est pour découvrir un *inferno* chaotique, hurlant, obscène :

Dans un désordre indescriptible, des hommes et des femmes de toutes les couleurs, malsains d'aspect et frénétiques, habillés de vêtements voyants, immodestes, grotesques ou déguenillés, bondissaient, hurlaient et juraient à qui mieux mieux autour de lui. Les madras déchirés des négresses et les robes rouges qui pendaient en lambeaux de la poitrine nue des femmes jaunes se mêlaient aux vêtements défaits des blanches outrageusement fardées, ainsi qu'aux costumes fendus, aux gilets à carreaux et aux chemises bouffantes d'individus de toutes nationalités, ornés de moustaches et de favoris, ou livides ou hagards, dont les uns semblaient avoir été

tirés de leur lit et les autres arrêtés au milieu de quelque danse impudique et folle. De tous côtés retentissaient des voix masculines et féminines, anglaises, françaises, espagnoles et portugaises, entrecoupées de temps en temps par le plus bas de tous les langages humains, ce dialecte de péché et de mort connu sous le nom de langue verte ou d'argot.

Les policiers, courant parmi cette Babel de races et de voix, s'efforçaient en vain d'apaiser le tumulte ou de passer les menottes aux plus furieux ; ça et là, de misérables enragés, hommes et femmes, livraient franchement bataille aux agents ; et d'autres les frappaient encore de leurs poings déjà enchaînés. Cependant des syllabes obscènes et maudites, des mots et des phrases imprononçables à la lumière de Dieu et dont les gens honnêtes de la ville n'avaient jamais soupçonné, même en rêve, l'existence, étaient lancés sur un ton qui prouvait clairement que ces individus les proféraient comme ils respiraient. Les repaires de voleurs, les lupanars, les hospices d'incurables, et les infirmeries et les bas-fonds de l'enfer semblaient s'être concertés pour faire une sortie ensemble et se déverser sur la terre par l'infâme vomitoire de quelque innommable cave. (XVI, iii, 292-93)

Le prisonnier des ruines

(...) la ville, ses manières vides, cérémonieuses et sans cœur.

Pierre, II, ii, 36.

Dans « *Bartleby* », point de démons. Pourtant, la Ville y est semblablement ténébreuse, pétrifiée, hostile, carcérale. Les bureaux de l'homme de loi forment un huis-clos mort :

Mes bureaux se trouvaient à l'étage, au n°... de Wall Street. Ils donnaient à une extrémité sur la paroi blanche d'une spacieuse cage vitrée qui parcourait l'édifice de haut en bas.

On pouvait considérer cette vue comme assez fade et manquant de ce que les paysagistes appellent « de la vie », mais, s'il en était ainsi, la vue qui s'offrait à l'autre extrémité de mes locaux faisait du moins contraste avec elle. Dans cette direction, mes fenêtres donnaient librement sur un haut mur de briques noirci par l'âge ainsi que par une ombre perpétuelle ; et ce mur n'exigeait point que l'on fit usage d'une longue-vue pour révéler ses beautés cachées, car il se dressait à dix pieds de mes croisées pour le bénéfice de tout spectateur myope. Du fait que les maisons avoisinantes étaient très élevées et que mes bureaux se trouvaient au second étage, l'intervalle qui séparait ce mur du mien ressemblait fort à une énorme citerne carrée. (B, 11)

Déjà cerné de murs noirs, le lieu est intérieurement divisé et subdivisé, — quadrillé (il fait l'objet d'un découpage qui en permet la surveillance), — découpé en cellules où sont confinées les monades :

J'ai oublié de dire que des portes à double battant de verre dépoli, que j'ouvrais et fermais selon mon humeur, divisaient mon bureau en deux compartiments, occupés l'un par mes scribes, l'autre par moi-même. Je résolus d'assigner à *Bartleby* un coin près des portes, mais de mon côté, afin de pouvoir aisément appeler à moi cet homme tranquille si j'avais quelque petite chose à lui faire faire. (...) Afin de rendre cet arrangement plus satisfaisant encore, je dressai un grand paravent vert

qui mettrait Bartleby entièrement à l'abri de mon regard tout en le laissant à portée de ma voix. Ainsi nous nous trouvâmes en quelque sorte unis et séparés à la fois. (B, 23-25)

Isolé, Bartleby l'est en effet, littéralement : d'un côté le paravent, de l'autre un mur aveugle :

Je plaçai donc son pupitre dans cette partie de la pièce, tout contre une fenêtre latérale qui avait commandé jadis une vue de biais sur des arrière-cours et des briques noircies, mais qui, du fait de constructions subséquentes, n'offrait plus de vue du tout, bien qu'elle donnât quelque lumière. (*ibid.*)

Ce coin constitue l'hermitage du scribe : il n'en bouge pas :

Je constatai qu'il n'allait jamais déjeuner ; qu'en fait il n'allait jamais nulle part. Je ne me souvenais pas de l'avoir vu de mes yeux hors de mon bureau. Il montait perpétuellement la garde dans son coin. (B, 33)

— à moins qu'il ne s'en évade (?) au cours d'immobiles rêveries :

(...) son immobilité prolongée me donnait à croire qu'il était perdu derrière le paravent dans l'une de ses rêveries face au mur aveugle. (B, 47)

Rêveries de mur mort, de brique morte : « Il restait debout (...) à contempler à travers sa pâle fenêtre le mur de briques aveugles » (*ibid.*).

Sans doute doit-il y avoir dans la grande métropole des rues populeuses, des scènes brillantes, mais la narration définit d'abord (au propre et au figuré) la réalité urbaine comme une solitude inhumaine :

(...) le dimanche, Wall Street est aussi désert que Petra ; et, chaque soir de chaque jour, c'est le vide. Cette maison, elle aussi, qui bourdonne en semaine d'une vie industrielle, n'éveille à la tombée de la nuit que des échos silencieux et, tout le long du dimanche, demeure abandonnée. Or c'était là que Bartleby habitait ; unique spectateur d'une solitude qu'il avait vue toute peuplée, espèce de Marius innocent et changé rêvant sur les ruines de Carthage ! (B, 45)

Vacance et silence d'après l'apocalypse : la Ville est un chaos de ruines : Petra, Carthage — ou les Cités de la Plaine, comme le suggère l'allusion au destin de la femme de Lot : « Je demeurai pendant quelques instants comme un pilier de sel dressé au bout de ma colonne de clercs assis » (B, 29) ; — ou encore un temple anéanti :

Pareil à l'ultime colonne d'un temple en ruines, il restait debout, solitaire et muet, au milieu de la pièce déserte. (B, 59)

Quant à la prison de New York, « The Tombs » — seule autre zone de l'espace urbain décrite avec quelque détail dans la nouvelle —, c'est bien en effet dans un sépulcre (une Pyramide) qu'est emmené l'étranger pâle et immobile. Les cours intérieures sont tapissées de gazon — sinistre « reste » de vie qui rappelle la dérision du paravent vert et, du même coup, qu'il n'y a pas de différence essentielle entre le bureau de l'homme de loi et la prison du gardien de la Loi. Bartleby se tient là toujours debout, immobile — « tout seul dans la plus tranquille des cours, le visage tourné vers un haut mur » (B, 81-83) —, silencieux. « Regardez, il y a le ciel, le

gazon », souffle l'homme de loi. Mais c'est pour reconnaître un peu plus loin qu'il n'y a en réalité ni ciel ni verdure dans cette pyramidale prison :

Les murs d'une extraordinaire épaisseur qui l'entouraient, ne laissaient venir à elle aucun bruit. Le caractère égyptien de cette maçonnerie pesait lugubrement sur moi. Mais un doux gazon captif croissait sous les pas. Le cœur des éternelles pyramides, eût-on dit, dans les fentes desquelles, par quelque étrange magie, des semences de gazon, chues du bec des oiseaux, avaient germé. (B, 85-87)

Magie d'une plaque d'herbe ? Peut-être. Il faut laisser ici au rêveur la responsabilité du sens de sa réalité. Le Prisonnier, lui, en tout cas, n'aura connu jusqu'à la fin que la froideur des murs :

Étrangement recroquevillé au pied du mur, couché sur le flanc, les genoux repliés et la tête touchant les pierres froides : tel m'apparut l'émacié *Bartleby*. (B, 87)

The wasted Bartleby : corps usé, ravagé, rejeté — existence au rebut — vie gâchée, temps perdu. Sans violence apparente, mais inexorablement. La Ville est vaine.

2. Les lois de l'hospitalité (1) : esquisse topographique

La Ville (Liverpool, Londres, New York) est un territoire cloisonné, compartimenté où le statut social (la relation à l'Argent et au Pouvoir) détermine la *place* de l'individu. En d'autres termes, la socio-critique du monde urbain que l'on peut dégager de l'ensemble des fictions melvilliennes se pense dans une rêverie topographique.

L'extrême rigidité du découpage intérieur de la Cité transforme vite le mouvement de la conscience dans ce labyrinthe de pierre (mais c'est un dédale où la circulation est réglementée) en une errance désespérante et stérile. Partout des murs, des portes qui se ferment, des franchissements interdits. Paysage d'obstacles. Loin de l'espace processionnel (dont le modèle est le désert océanique) où le déploiement des phénomènes dans l'immensité s'offre librement au regard du Voyageur, la question majeure, ici, est celle du passage d'un Dehors inhabitable aux valeurs du Dedans.

Le désir de forcer l'entrée de la Ville nous mène au seuil de la nouvelle intitulée « Les deux temples ».

Les paradoxes de l'exclusion

Dans la première partie du conte, le narrateur, qui veut assister à l'office du dimanche dans un nouveau temple new-yorkais, se voit refuser l'accès au lieu de culte. Il n'est sans doute pas assez richement vêtu pour pouvoir se mêler aux brillants groupes de pécheurs : « fastueux équipages... rubans de chapeau dorés et autres parures somptueuses » (Co, 45-46). Un billet de banque (qu'il n'a pas), glissé dans la paume du bedeau pansu, aurait suffi à l'introduire dans ce « cercle aristocratique ». Il est donc refoulé, exclu : *excommunicated* ; *excluded, anyway*.

Remarquant une petite porte latérale, il pénètre discrètement dans le « sanctuaire ». Un escalier tournant le mène à une plate-forme qui constitue le premier étage du clocher carré. Mais il se trouve là comme dans une prison : « Mais, après

tout, ce n'était qu'un splendide donjon ; car je ne pouvais pas plus regarder au-dehors que si j'eusse été l'occupant d'une cellule de sous-sol aux " Tombes ". » (Co, 47) Et il reprend son ascension vers le sommet du clocher dans l'espoir de pouvoir participer, fût-ce à distance, à la cérémonie.

La situation paradoxale du narrateur se précise : éjecté du sanctuaire, il y est revenu « comme un voleur » (Co, 48). Caché à l'intérieur et pourtant distant de la congrégation des fidèles, il est à la fois dedans et dehors : *Though an insider in one respect, yet am I but an outsider in another*. Mais c'est au prix de ce paradoxe inconfortable qu'il peut s'assurer du respect effectif de ce qu'il estime être ses « droits naturels ».

Il continue de s'élever, de plate-forme en palier, jusqu'à une « étroite tribune » (Co, 49). Là, une petite fenêtre ronde domine tout l'intérieur du temple. C'est une fenêtre sans vitrail, mais pourvue d'un fin grillage, et qui sert à la ventilation. De sorte que le « gueux » se trouve placé comme devant la gueule d'une fournaise, fort incommodé par les bouffées d'air chaud et les courants torrides qui, pour les gens d'en bas, sont source de confort. Mais — on l'a vu à propos de *La Vareuse blanche* — les valeurs du Haut et du Bas s'inversent facilement. Si les bourgeois, en bas, sont douillettement installés « sur leurs bancs rembourrés » (Co, 49), celui qui, dans les hauteurs, peut voir sans être vu, le spectateur invisible, le fidèle pauvre, présent et absent, témoigne, de par sa situation élevée, d'une piété plus haute et plus sincère :

Aucun pharisien, je puis en être sûr, ne voudrait de mon banc. Je l'aime et je l'admire aussi pour sa hauteur extrême. Il y a je ne sais quelle dévotion dans la hauteur. C'est d'un lieu élevé que s'élèvent les antennes archangéliques. Et tous les justes iront en pareil lieu. Oui, le Ciel est haut. (Co, 50)

Et dans les profondeurs ?

Il faut ici prêter une extrême attention au détail de la narration, dont maints éléments seront repris dans le deuxième volet du diptyque.

C'est à travers un « écran à trame de fer » (Co, 50) que l'observateur perçoit, depuis son haut promontoire ténébreux et solitaire, la masse humaine en contrebas. De ce perchoir, les têtes apparaissent comme des galets brillants :

Alors j'abaissai mes regards sur la masse humaine, tout entière debout, loin, si loin au-dessous de moi, et dont les têtes, brillant dans la lumière multicolore des vitraux, évoquaient des bancs de galets pailletés étincelants sous un soleil cubain. (*ibid.*)

La métaphore est filée : la sortie des fidèles, après la bénédiction, sera décrite comme un ruissellement doré : « En trois courants, tout pétillants de joyeux signes de tête et de main, les ruisseaux dorés s'écoulèrent le long des nefs dorées. » (Co, 51-52) Bancs de galets, ruisseaux : l'élément liquide ici est intimement lié à la terre.

Mais une autre métaphore s'ajoute à celle-ci dans l'esprit du spectateur perché, séparé de la cérémonie non seulement par la distance (ou l'altitude), mais aussi par l'écran grillagé qui semble jeter un voile de crêpe sur la scène : « Cet écran avait pour effet de jeter un crêpe sur tout ce que je voyais. Ce n'est qu'en tenant compte du crêpe que je pouvais me faire une juste idée de la scène qui m'était offerte. » (Co, 50) Derrière cette vitre déformante, ce qui se passe en bas — qui n'est d'ailleurs éclairé que par des verrières voilées — apparaît comme un « prodige théâtral » :

the theatric wonder of the populous spectacle of this sumptuous sanctuary. Mais l'émerveillement fait vite place au doute : n'y aurait-il pas là que la seule apparence d'un inquiétant mirage ?

Le livre à la main, les répons sur les lèvres, me tenant dans la posture même de la dévotion, je ne pouvais libérer mon âme de l'indiscrète pensée que j'étais en train de regarder d'en haut à travers quelque verre de nécromant l'habile mirage d'un enchanteur. (Co, 51)

Le dernier mot semble revenir à la théâtralité — mais c'est pour les besoins d'une exposition qui ne prend tout son sens que dans le second volet du conte — avec l'apparition du prêtre en surplis blanc : c'est un véritable acteur, mieux : la réplique de l'Acteur par excellence, « l'incomparable Talma ».

Le narrateur espère pouvoir sortir du temple sans être vu en se mêlant à la foule. Il redescend, mais trouve en bas la porte fermée. Nouveau paradoxe (telles sont les apories absurdes dans lesquelles est sans cesse enfermé celui qui transgresse les lois de l'inhospitalité urbaine) : le « pauvre et humble fidèle » (Co, 52), d'abord interdit de séjour dans le temple, en est maintenant interdit de sortie : « Cet individu à face de bedeau n'avait pas voulu me laisser entrer, et maintenant (...) il ne voulait plus me laisser sortir. » (*ibid.*) Seul, abandonné dans le temple fermé, il remonte jusqu'à son précédent perchoir. Et à travers l'écran grillagé, contemple à nouveau la vaste enceinte. Elle est à présent déserte et silencieuse, pareille à un paysage sylvestre :

(...) tout avait l'air retiré, enfoui au plus profond des bois. Il semblait que je contemplasse du haut du Pisgah les forêts du vieux Canaan. Un tableau puseyste de Madone à l'Enfant qui ornait une fenêtre basse semblait me présenter les seuls occupants de ce désert enluminé : la vraie Agar et son Ismaël. (Co, 53)

Ainsi, l'image de la forêt silencieuse mène à la figure du Nomade, de l'Errant, de l'Orphelin exilé, au principe même de la Quête désertique. Ismaël ? Au cœur d'un édifice qui incarne la discrimination par l'Argent ? Mais non : ce désert est peint, c'est une enluminure : *this painted wilderness*. Dans le sanctuaire de marbre aux fresques dorées (*gilded*), Ismaël n'est qu'un tableau prisonnier d'un cadre — un simulacre. Dans cet édifice cultuel où se célèbrent avant tout les valeurs de l'urbanité, le mouvement de la recherche est dégradé, ravalé, réduit à un vagabondage louche. L'Étranger n'est qu'un « rôdeur inconnu » (*unknown prowler, inside prowler*) qui, tapi dans une cachette suspecte, risque à chaque instant d'être ignominieusement détecté.

Découvert, l'intrus l'est d'ailleurs finalement, et jeté dans les bras de trois agents de police. Présenté au juge comme un délinquant (*a lawless violator*), il sera condamné à une forte amende et devra subir l'humiliation d'une cuisante réprimande.

Les eaux de la Ville

C'est Londres qui est, dans l'imaginaire des fictions melvilliennes, le paradigme de la Cité babylonienne (*Babylonian London*), le Léviathan (*Leviathan* : non pas, bien sûr, celui de *Moby-Dick*, mais celui de Hobbes, l'immense corps mécanique et systématique). Et c'est à Londres que se retrouve, quelque temps plus tard, dans le

second volet du conte, le narrateur. La description du paysage urbain rassemble ici, en les concentrant, tous les traits ailleurs dispersés, dans *Redburn*, *Pierre* ou « *Bartleby* ».

L'Étranger (*a stranger in a strange land*) est, dans la Ville, un voyageur pauvre et essentiellement solitaire (*friendless... uncompanioned me*) perdu dans une « cohue monstrueuse », un dédale de ruelles « pandémoniennes » (*Co*, 58). Dans cet océan humain agité de tourbillons chaotiques, la conscience est une épave à la dérive. (On songe à *Bartleby* : « Il semblait que *Bartleby* fût seul, absolument seul au monde. Une épave [*wreck*] au milieu de l'Atlantique », *B*, 57) Océan ? Certes, le grouillement incessant du monde urbain peut être comparé à un maëlstrom océanique ; mais cet océan-là — et ne parlons même pas ici du fleuve, « le boueux Phlégéon de la Tamise », qui est explicitement infernal —, à la différence de l'élément liquide qui porte et emporte la Quête, est exclusivement destructeur : il engloutit dans l'oubli, rejette de côté, met à l'écart. Dans cette eau, la conscience, loin de pouvoir affronter les *chances* de l'expérience, ne rencontre que le risque de l'anéantissement. L'eau urbaine est non seulement stérile, mais meurtrière :

Ainsi donc je dérivais parmi ces foules indescriptibles qui, tous les sept soirs, se déversent en mugissant dans chacune des grandes artères et bloquent les veines secondaires de la grande Londres, ce Léviathan. C'était un samedi soir ; marchés et boutiques, étalages et comptoirs étaient submergés par le flot incessant. Trois millions de corps d'hommes faisaient leurs provisions du dimanche, peu d'entre eux aussi affamés que le mien, cependant qu'épuisé de fatigue je me laissais rejeter de côté par leurs remous impitoyables comme un fétu de paille dans le Maëlstrom de Norvège. De quels terribles engloutissements dans l'oubli ces flots tourbillonnants n'ont-ils pas été témoins ! Plutôt périr parmi des myriades de requins en plein Atlantique que de mourir en étranger sans le sou dans la babylonienne Londres. Abandonné, rejeté, sans ami, je chancelais parmi trois millions d'individus de ma propre espèce humaine. Les diaboliques becs de gaz, qui jetaient leurs rayons tartaréens à travers les rues boueuses et gluantes, éclairaient la scène pitoyable et sans pitié. (*Co*, 58)

The one unceasing tide : l'eau urbaine conjugue et confond le Nombre (le grouillement : la Ville est une image du règne de la Quantité) et l'unité contraignante. L'Océan est divers, pluriel, varié, changeant, polymorphe, multi-directionnel ; il divise, différencie, déploie, espace, libère. Le flot urbain est monotone, uniforme, indistinct ; il oblige.

Repérant deux lumières qui brillent « à quelque hauteur » (*Co*, 58), le narrateur s'éloigne de ce flux turbulent et bruyant, et se retrouve dans une « bienheureuse oasis de paix ». Le bâtiment ainsi éclairé est un théâtre. Deux affiches annoncent une représentation : une pièce historique, devine-t-on, et le rôle principal est tenu par le fameux Macready. L'envie d'entrer dans le théâtre est la plus forte. Mais le désir ici n'est pas tant un désir de repos ou de spectacle que de rêve — un besoin de communion fraternelle avec un groupe humain uni, fondu dans une commune ferveur :

(...) ce n'était pas seulement de repos que j'avais besoin, mais de réconfort ; mais de voir réunis et ne faisant qu'un une foule de visages respirant et inspirant le

contentement ; mais d'entrer dans une sympathique assemblée humaine comme celle dont la multitude unifiée d'une congrégation dévote offre le type le meilleur et le plus élevé. (Co, 59-60)

Le théâtre de la langue

Cette communion, cette participation active et englobante aux valeurs du Dedans, rêvée comme un spectacle dans le temple new-yorkais, va devenir, dans le théâtre londonien, réalité. Le narrateur se retrouve, en effet, miraculeusement possesseur d'un jeton d'entrée que lui donne un spectateur obligé de quitter la salle au milieu de la représentation. De couloirs en escaliers, il franchit donc les différents « portails du tabernacle londonien de première classe » (Co, 60), passe les guérites qui protègent concentriquement l'accès au sanctuaire. Il parvient sur la plus haute galerie, au dernier balcon. Là, une scène éblouissante redouble, semble redoubler celle du clocher dans le premier volet du conte :

Un instant plus tard, l'écran de gaze métallique de la bouche de ventilation qui m'était apparue dans ce même clocher sembla se reconstituer par enchantement devant moi. La même chaude bouffée d'air suffocant envahit une fois de plus mes poumons. De la même hauteur vertigineuse, à travers la même atmosphère finement tamisée, vaporeuse, encrêpée, loin, loin au-dessus d'une même masse d'êtres humains silencieux, écoutant même de grandioses harmonies, je me trouvais dans la plus haute galerie du temple. Mais non point environné, comme devant, de solitude et de silence. J'avais cette fois de la compagnie (...) : des ouvriers tranquilles, contents, avec leurs femmes et leurs filles heureuses aussi, et ça et là un moutard en tablier (...). (Co, 62-63)

Le prêtre du temple new-yorkais avait les gestes majestueux d'un acteur. Ici, l'acteur a la noblesse d'un prêtre :

Mais voici que le rideau se lève et que le Cardinal, dans sa robe, s'avance. Quelle prodigieuse ressemblance ! On dirait, pouce par pouce, le majestueux prêtre que j'ai vu du haut de mon clocher, irradié de toutes les teintes lumineuses des vitraux ! Chatoyant de même sous les reflets vermeils de ces murs colorés et de ces balcons rutilants, le feint prêtre d'en bas semble illuminé lui aussi par de gothiques splendeurs. — Écoutez ! Le même ton noble, aristocratique, mesuré. Voyez ! La même attitude imposante. Excellent acteur que ce Richelieu ! (Co, 65)

Pourtant, l'effet sur les spectateurs est différent. Ici éclate la joie du cœur :

Bondissant sur leurs pieds, les spectateurs transportés éclatent en applaudissements manifestement sincères, venus tout droit du cœur. A cet égard, ma mémoire ne m'offre rien de pareil [*no duplicate*]. Pour l'ardeur de la réponse, ce second temple reste insurpassé. Est-ce la simple mimique qui a accompli cela ? Qu'est-ce donc que jouer un rôle ? (Co, 66)

Mere mimicry — le simple jeu théâtral, l'art mimique a-t-il donc suffi à libérer, dans son authentique spontanéité, l'expression de l'ardeur ?

Du temple new-yorkais, les fidèles, on s'en souvient, sortaient, s'écoulaient en ruisseaux dorés (*gilded brooks*). Cette fois, la foule joyeuse quitte le théâtre en un flot houleux :

(...) voici qu'à nouveau la musique s'élève et que, porté sur ses flots onduleux avec toute la foule ravie, je me trouve harmonieusement reconduit dans la rue. (*ibid.*)

L'invention imitative, source de ce bonheur, n'a pas été limitée au seul espace de la scène, et n'est pas le seul fait de l'auteur du spectacle ou du jeu de l'acteur. De même que, dans le temple new-yorkais, le lieu s'était augmenté d'une mise en scène métaphorique (suggérée par la position de l'observateur et le double filtrage de la cérémonie en contrebas), dans laquelle la seconde partie du spectacle (le temple vide, le tableau) trahissait le sens global de l'épisode (cet édifice est un désert peint, factice, stérile) ; de même, dans le théâtre londonien, l'espace matériel est doublé d'une réalité métaphorique qui définit sa signification. Et cette fois, il ne s'agit plus de ruisseau mais d'Océan : dans son perchoir, au dernier balcon, le narrateur est « à la pointe du grand mât de tout l'édifice » (*Co*, 65), exalté par la puissante animation de la mer vivante et profonde :

La hauteur de la galerie était véritablement terrifiante. La balustrade était basse. Je songeai aux sondes en eau profonde et au matelot, qui, posté dans les porte-haubans du navire, remonte la ligne avec son accompagnement musical prolongé. Et, tels d'éclatants bancs de corail, à travers la profonde mer de fumée azurée, loin, loin en dessous, m'apparaissaient les cous parés de bijoux et les bras éclatants des spectatrices de l'hémicycle. Mais à l'entracte l'orchestre se fit de nouveau entendre ; il jouait quelque hymne national entraînant. Comme l'ample volume sonore montait en ondulant et se pulvérisait contre la balustrade de la galerie en une gerbe d'écume et d'embruns de mélodie, j'inclinai involontairement la tête (...). (*Co*, 63)

Vérité du théâtre ? Mais parce que c'est d'abord la langue qui peut s'étager, s'espacer *comme* un théâtre, comme un théâtre de vérité. La langue, et ce pouvoir qui n'est qu'à elle : l'engendrement des métaphores. Ici, la métaphore est un *balcon* d'où l'œil reste contradictoirement très proche et très éloigné du spectacle : y participant, jusqu'à l'identification, tout en y demeurant par nature étranger. Dans la salle, le spectateur est un exclu de l'intérieur. Mais la métaphore est également ce promontoire intermédiaire, cet entre-deux depuis lequel se perçoit simultanément ce qui se passe sur la scène (où l'acteur, derrière son masque, mime le réel pour le rendre vraisemblable) et dans les coulisses (où la réalité est sans rapport avec ce qui se machine de l'autre côté, mais contribue de façon déterminante à la vérité de l'ordonnance du spectacle). Ainsi, au fil des métaphores (le temple, la forêt, le théâtre, l'océan) s'accumulent les commentaires, se déploie l'interrogation réflexive, se tisse l'espace de la lecture, s'offre la chance de l'écriture.

3. L'esprit des lieux

La Campagne et la Ville

La relation de symétrie dans laquelle Londres et New York — la Babylone du Vieux monde et la Cité infernale du Nouveau — semblent se réfléchir de part et d'autre de l'Atlantique cache une dissymétrie. Le jeune Redburn remarque, par

exemple, que la pauvreté à New York ne s'exhibe pas de façon aussi agressive qu'en Angleterre :

Là-bas [dans ma patrie], en effet, un mendiant originaire du cru est chose pratiquement inconnue, comme si naître américain était une garantie contre la pauvreté, ce qui est peut-être l'une des vertus du droit de vote. (R, XLI, 253)

La détermination sociale serait donc en étroite corrélation avec un choix de caractère politique ou idéologique, qui en tempérerait ou en exaspérerait les effets ? Un autre conte en diptyque, « Le pudding du pauvre et les miettes du riche », tourne précisément autour de cette question.

La première partie brosse le tableau d'une pauvreté résignée. La scène se passe dans la campagne américaine. Le narrateur est cordialement accueilli dans l'humide maison d'un bûcheron, et invité à partager un repas frugal composé de mets de qualité inférieure. L'existence du couple, malgré les efforts déployés, ne débouchera jamais sur une amélioration réelle. On subsiste, on survit, mais deux petits enfants sont morts. La détresse est d'abord morale, ainsi que l'avoue la femme du bûcheron :

« (...) le sombre chagrin suinte malgré tout comme la pluie à travers notre toit. (...) tout le long du jour humide le chagrin bruine, bruine sur mon âme. » (Co, 79)

C'est l'âme ici qui souffre, l'être intime privé de protection, exposé à la bruine du Dehors froid et indifférent.

A Londres, dans le second tableau, le même narrateur assiste à une scène de charité. Au lendemain du banquet fastueux organisé à l'occasion de la rencontre des princes européens victorieux de Napoléon, l'Hôtel de Ville a décidé de faire l'aumône des reliefs du royal repas aux pauvres de Londres. Ici, la foule des misérables est une racaille hurlante, affamée, violente : une « sordide masse humaine » (Co, 84), une « troupe de cannibales » (*ibid.*), une « meute squelettique, meurtrière » (*ibid.*). Noble et grandiose fête de charité, explique au narrateur son guide, pour qui le don à un gueux famélique d'un reste d'une gelée, entamée par une duchesse ou un prince, est un geste généreux. Mais le caractère essentiellement méprisant de l'aumône manque de faire tourner cette mascarade de soupe populaire à l'émeute :

Le dernier plat avait été saisi. La multitude encore inassouvie poussa une clameur farouche qui agita les bannières comme d'une violente rafale et remplit l'atmosphère d'un relent d'égout. Ils se ruèrent contre les tréteaux, rompirent toutes les barrières et se mirent à bouillonner dans le hall en projetant leurs bras nus tels les débris de membrure d'une épave. On eût dit qu'une rage impuissante, qu'une furieuse et sauvage envie les possédait soudain. L'unique demi-heure pendant laquelle ils avaient entrevu les simples vestiges des splendeurs d'un banquet royal, les insuffisantes bouchées de pâtes vidées, de faisans ravagés et d'aspics à demi-pillés qu'ils avaient pu dérober, leur faisait sentir le caractère essentiellement méprisant des aumônes. Sous l'empire de cette humeur soudaine ou d'on ne sait quelle impulsion mystérieuse, ces Lazare semblaient prêts eux-mêmes à cracher de mépris les outrageantes miettes des Divites. (Co, 89)

La Foule et l'Individu

D'un côté, donc, la pauvreté digne ; de l'autre, l'indigence agressive. La charité londonienne est un enfer : *I seemed seething in the Pit with the Lost*. Au contraire, le feu inefficace qui brûle maigrement dans l'âtre chez les Coulter, si peu réconfortant soit-il, témoigne d'une humanité qui, malgré son dénuement, s'efforce de durer.

Le contexte urbain exaspère la misère jusqu'à la folie : « Dans cette puissante Londres, la misère rend frénétique. A la campagne, elle adoucit. » (Co, 84) Pourquoi, alors, la ville américaine offre-t-elle un spectacle différent de la ville anglaise ? Parce que la notion d'humanité de l'homme est absente, en tant que principe, du paysage idéologique anglais. Ce qui distingue le Pauvre (américain) de l'Indigent (londonien), c'est l'existence d'un idéal proclamé d'égalité, qui change la nature de la souffrance : la frustration devient spirituelle.

C'est ce principe du droit de l'être humain à la reconnaissance de son humanité qui est mis en jeu dans l'opposition entre la Foule des gueux londoniens et l'Individu singulier dans la campagne américaine. Le Pauvre américain est une Personne, nommée, identifiée, qui s'exprime, un être doté d'un nom propre et de l'exercice de la parole. L'Indigent de la Babylone londonienne, lui, est moins qu'un visage perdu dans une masse : un cri mêlé à des centaines d'autres cris dans « une foule vociférante » ; une créature anonyme qui se désigne au neutre : « Les êtres [*beings*] qui m'environnaient hurlaient de faim. » (Co, 84)

Cette différence politique et idéologique qui colore l'esprit du lieu explique que l'Amérique, seule, puisse être tenue pour la métaphore d'une problématique de l'Homme. (On se souvient que le narrateur de *La Vareuse blanche* définit l'Amérique — qui a inventé la démocratie politique — comme le guide éclairé des nations, demeurées politiquement « païennes » (chap. XXXIV). Elle a, en effet, déjà tiré le vivant hors de la bestialité cannibale, où l'instinct de survie tient lieu de conscience, et formulé, au nom de l'Individu, un idéal de dignité :

Les pauvres qui sont Américains de naissance ne perdent jamais leur délicatesse de sentiments ni leur fierté ; aussi, bien qu'ils ne soient pas réduits à la dégradation physique de l'indigent européen, souffrent-ils davantage en esprit que les pauvres d'aucun peuple du monde. La sensibilité sociale particulière qui est le fruit de nos principes politiques particuliers, rehausse l'authentique dignité de l'Américain prospère, mais ne fait qu'ajouter à la détresse des infortunés, premièrement en leur interdisant d'accepter les menus soulagements de rencontre que la charité leur peut offrir, et secondement en leur faisant percevoir d'une manière aiguë la cuisante différence qui sépare leur idéal d'égalité universelle et leur expérience — une expérience d'esclave à la meule — des souffrances et de la dégradation qu'entraîne la pauvreté ; souffrances et dégradation qui sont, ont toujours été et toujours seront précisément les mêmes aux Indes, en Angleterre et en Amérique. (Co, 80)

4. L'Être et la Valeur : les lieux de l'Être

Si cette topographie de la Valeur que nous explorons depuis *La Vareuse blanche* est juste, que penser d'un conte tel que « Le Paradis des célibataires et le Tartare

des jeunes filles » ? Ici, en effet, un Paradis se niche au cœur de Londres, et le Tartare des jeunes filles est blotti dans la campagne de la Nouvelle-Angleterre...

La contradiction n'est que de surface. En fait, ce qui est mis en jeu dans la fraternité des Célibataires n'a pas grand-chose à voir avec le milieu urbain. Quant à l'enfer machinique auquel les ouvrières de la deuxième partie du conte sont condamnées, il n'est pas essentiellement un produit ou un effet du monde rural. Ce que l'ensemble du conte confirme, justement, c'est que la Ville et la Campagne ne sont pas seulement des réalités géographiques, des aires repérables sur une carte, mais, plus fondamentalement, des domaines de l'Être. Autrement dit, la détermination de la Valeur n'est pas essentiellement topique. Si la Valeur, dans les fictions melvilliennes, se présente et se représente par le moyen d'une imagination de l'espace (nul doute, par exemple, que la Ville dénote un territoire maléfique), son repérage n'est pas affaire de localisation cartographique. Il y a des villes hors du milieu urbain. Ou encore, toute ville peut contenir un îlot pastoral, tout site rural abriter une Babylone. Si le lieu détermine en partie la conscience et ses contenus (comme on l'a vu dans le diptyque « Le pudding du pauvre et les miettes du riche »), il peut être remodelé, reconstitué, réinventé par une volonté ou un désir. Les valeurs de la Ville, qui sont négatives, peuvent s'épanouir dans un cadre pastoral (ou d'apparence pastorale, car la campagne décrite, par exemple, dans « Le Tartare des jeunes filles », n'a rien d'enchanté) ; à l'inverse, la Ville peut voir se dérouler en son sein des expériences qui lui sont, dans leur essence, étrangères.

Le Célibataire et le partage de l'intimité cordiale

« Le mariage, oui, c'est une belle chose, sans doute, sans doute : une jolie chose domestique, plaisante à tous égards. Mais je me dois au monde, mon garçon ! En me mariant je pourrais élever le niveau de la population, mais non pas celui de l'esprit. Les grands hommes sont toujours célibataires, tu le sais. Leur famille, c'est l'univers. »

Pierre, XX, ii, 340

Le premier volet du conte est une célébration de la convivialité des Célibataires. En plein centre de la capitale — « enfoui au cœur de pierre de l'assourdissante Londres », *Co*, 94 — se cache un havre de paix. Une oasis : dans la Ville, une Ville-jardin :

Une cité pourvue d'un parc et de parterres de fleurs et d'un bord de rivière, la Tamise y coulant aussi librement que le doux Euphrate au jardin originel de l'Eden. •
(*Co*, 97)

Perdu dans les neiges hostiles du second tableau, le narrateur se remémorera « le doux, le tranquille jardin du Temple avec la Tamise bordant ses verdoyants parterres » (*Co*, 113). Une Ville intérieure ? A peine. L'endroit se définit par son caractère agréablement solitaire : *the soft seclusion of the spot*. Pour le reste, rien ici de ce qui fait du Liverpool de *Redburn*, du New York de *Pierre* et de « *Bartleby* »,

ou du Londres des « Deux temples » des lieux inhospitaliers. Si la Ville peut se définir comme l'espace (d')où l'Être est interdit de séjour, le cloître où se retrouvent les frères de « l'Ordre du Célibat » est tout le contraire : un lieu d'accueil, le lieu même où l'hospitalité devient objet de jouissance.

Genial hospitalities : l'expression est presque pléonastique. Car l'hospitalité (dont on verra plus loin en quoi elle s'oppose à la charité) est ce geste par lequel l'Autre est invité à partager les valeurs liées à la simplicité et à l'intimité cordiales. *Perfect genialness* * : partage égalitaire du repas, de la prise de tabac et de la parole, chacun racontant à son tour une histoire ou une expérience (*Co*, 102-103) dans une atmosphère de parfaite courtoisie. Perfection d'une totale oisiveté, perfection d'un plaisir :

C'était la perfection même, au sein de la tranquillité, du savoir-vivre et du bien boire, de la bonne entente et du bien converser. Nous étions une bande de frères. Le bien-être, un bien-être fraternel, domestique, tel était le grand trait de l'affaire. En outre on voyait aisément que ces hommes au cœur insouciant n'avaient ni femme ni enfants auxquels accorder une pensée inquiète. Et c'étaient presque tous des voyageurs : car seuls les célibataires peuvent voyager librement sans éprouver de remords de conscience pour avoir déserté le foyer.

Le spectre qu'on nomme souci, la bête noire qu'on appelle peine apparaissent comme deux absurdes légendes à leur imagination de célibataire. Comment des hommes d'un bon sens éclairé, d'une mûre connaissance du monde et d'une vaste compréhension philosophico-sociale s'en seraient-ils laissé accroire par pareilles fables de moines ? Le souci ? La peine ? Autant parler de miracles papistes. Il n'y a rien de tel. (*Co*, 104)

Le Célibataire est un voyageur. C'est pourquoi la convivialité du Célibataire n'est pas une valeur essentiellement urbaine. Cette jouissance associée à la mise en œuvre d'une cordialité oisive, le Célibataire peut la retrouver, la recréer partout. N'étant nulle part chez lui, comme l'explique Mohi dans un passage de *Mardi* qui constitue lui aussi une célébration du Célibat, il peut établir son foyer n'importe où :

« (...) Les célibataires ne cessent jamais d'être chez eux [*at home*] ; ils passent leur vie au coin de leur cheminée, bien à l'aise, bien au chaud, comme le chien qui jadis tournait la broche de la rôtissoire. » (*M*, CLXXXI, 572)

La Machine despotique

« (...) jetée à la porte de tous les cœurs, je grelottais dans le froid de l'hiver. »

Pierre, VIII, v, 191

Célibataires, les jeunes filles qui travaillent à la manufacture de papier décrite dans le second volet du conte le sont aussi. Mais ce sont des célibataires captives :

« Ici, dans notre fabrique, nous ne voulons pas de femmes mariées ; leur présence est trop irrégulière. Nous ne voulons que des ouvrières exactes au travail : douze

* On trouve dans *L'Homme à la confiance* la formule *convivial geniality* (chap. 29).

heures par jour, jour après jour, pendant les trois cent soixante-cinq jours de l'année, hormis les dimanches, les jours d'actions de grâces et les jours de jeûne. Telle est notre règle. » (Co, 126)

Nulle liberté en effet dans cette prison *, elle-même enserrée par des collines lugubres, nichée dans un creux qui porte le nom de « Donjon du Diable », et à laquelle on accède par un goulet qui traverse un paysage « dantesque ». Quand le narrateur s'y rend à la fin d'un mois de janvier, tout est pétrifié dans la blancheur :

La cime lointaine fumait de gel ; de blanches vapeurs s'élevaient en ondulant de son faite aux bois blanchis comme d'une cheminée. De par l'intense congélation, tout le pays semblait pris dans une seule et même pétrification. Les patins d'acier de mon traîneau grinçaient et crissaient sur la neige gelée, vitreuse et cassante comme du verre brisé. (Co, 109-110)

Le val entier étincelait de blancheur hormis, çà et là, lorsqu'une pointe de granit présentait un angle nu balayé par le vent. Les montagnes enveloppées de linceuls flanquaient ce col de cadavres alpestres. (...) Je regardai : là, telle une avalanche à bout de course, s'étendait la grande fabrique blanchie à la chaux. Elle était environnée d'un groupe auxiliaire de bâtiments plus petits (...). Un hameau blanc comme neige parmi les neiges. (Co, 111)

L'intérieur du bâtiment est noyé d'une semblable blancheur : « De longues files de fenêtres (...) réfléchissaient à l'intérieur la scène neigeuse du dehors. » (Co, 114) Simple reflet de l'extérieur ? Derrière les fenêtres, la blancheur devient la couleur de la vacance. *White/blank* : la pâleur des visages, la virginité des ouvrières et le vide des existences laborieuses se confond avec la blanche pureté du papier :

Devant de livides rangées de comptoirs étaient assises de livides rangées de jeunes filles avec de livides plioirs blancs dans leurs livides mains et pliant lividement du livide papier. (Co, 114)

Blancheur des spectres. Les livides jeunes filles nourrissent (de leur propre substance vitale, dirait-on) le monstre mécanique : « l'animal de fer ». Règne ici, tyranniquement, la Machine :

Pas une syllabe n'était prononcée. On n'entendait que le bourdonnement sourd, régulier, dominateur des animaux de fer. La voix humaine était bannie de ce lieu. La Machine — cet esclave dont s'enorgueillit l'humanité — était ici humblement

* Aliénation du monde industriel : c'est le système de production au rythme alternatif (Turkey/Nippers) qui fabrique de la copie dans l'étude de l'avoué de « *Bartleby* ». C'est aussi, à l'extrême pointe de Manhattan, au bord de l'eau, la foule des badauds de la mer qui contemplant l'océan en rêvant. Ceux-là, explique Ismaël, sont enfermés toute la semaine dans le huis-clos du travail, « rivés à des comptoirs, cloués à des bancs, vissés à des bureaux » (*Moby-Dick*, chap. 1). Prisonniers de la Ville, ils pratiquent le dimanche le rite du nomade sédentaire : fixer l'eau et rêver de départ. Le régime urbain est l'empire des partages figés : il rend impossible le mouvement du devenir-autre. L'alternance (rester/partir, terre/mer, travailler/rêver) n'est pas un schème dynamique-dynamisant, mais une structure de répétition-compensation. En régime-océan, les oppositions et les polarités ne se neutralisent pas, mais transforment et se transforment.

servie par des êtres humains qui servaient silencieusement, craintivement, comme l'esclave sert le Sultan. Les jeunes filles apparaissaient moins comme des roues accessoires de l'ensemble de la machinerie que comme de simples rouages des roues elles-mêmes. (Co, 115)

Silence de la voix humaine, toute-puissance de Béhémoth (Co, 124). Autre Léviathan, la manufacture est, dans son essence, une sécrétion urbaine. Quant à la Machine, elle est à la fois une invention du Système et l'image de l'idéal de tyrannie (de la Tyrannie idéale) auquel aspire le désir de Système. On a précédemment évoqué l'imagination du métal inexorable qui travaille autour de la figure d'Achab, dont l'un des rêves est de construire un « homme » métallique (MD, chap. 108). Et, puisque nous explorons ici les contes, on citera encore le début de « Cocorico ! », où est fait le procès d'un autre « démon d'acier » (Co, 12) — le train. L'emphase comique du ton, qui a une fonction particulière dans le contexte, n'invalide pas le contenu des propos. Ce qui est dit ici pourrait s'appliquer à toutes les machines tyranniques des fictions melvilliennes :

Voici venir de nouveau le vieux dragon, ce gigantesque taon molochéen — et ça ronfle ! et ça halète ! et ça siffle ! — le voici qui vient droit à travers ces bois printanniers comme le choléra morbus galopant à dos de chameau. Écartez-vous ! Le voici venir, l'assassin officiel ! Le monopolisateur de la mort ! Juge, jury et bourreau tout ensemble, dont les victimes meurent toujours sans bénéfice de clergie. (Co, 12)

La Machine ne connaît que l'invariable répétition : « Là tournait, tournait, décrivant ses énormes révolutions, la sombre, colossale roue hydraulique, farouchement constante dans son propos unique, immuable. » (Co, 117) C'est aussi une arme meurtrière :

(...) devant ces mangeoires, comme autant de juments attachées au râtelier, se tenaient des rangées de filles. En face de chacune d'elles se dressait verticalement une longue faux étincelante immuablement assujettie par la base à l'extrémité de la mangeoire. La courbe de la faux et le fait qu'elle était dépourvue de manche, la faisaient ressembler exactement à une épée. (*ibid.*)

En outre, « un prodige de complexité impénétrable » (Co, 125), comme le remarque le narrateur, mais dont la fonction, elle, est monstrueusement *limpide*. Une fabrique de papier ? Mais le papier qui sort de la Machine n'est pas tout à fait blanc. Sous le regard fasciné et révolté du narrateur, voilà qu'y apparaissent des traces — l'empreinte imparfaite de l'agonie humaine dont se paie le règne du Monstre :

Une sorte de crainte sacrée s'empara de moi cependant que je contemplais cet inflexible animal de fer. Une pesante machine compliquée de cette espèce inspire toujours plus ou moins au cœur de l'homme, pour peu qu'il soit dans certaines dispositions, une étrange terreur, comme pourrait le faire quelque vivant, palpitant Béhémoth. Mais ce qui me rendait particulièrement terrifiante celle que j'avais devant les yeux, c'était la métallique nécessité, l'immuable fatalité qui la gouvernait. Bien que, ça et là, je ne pusse suivre le mince, tulleux voile de pulpe au cours de son progrès plus secret ou entièrement invisible, il n'en était pas moins indubitable que, même là où il échappait à mon regard, il continuait à avancer, invariablement docile à l'intelligence autocratique de la machine. Je devins la proie d'une sorte de

fascination et demeurai ensorcelé, mon esprit battant la campagne. Devant mes yeux, là, passant en lente procession le long des cylindres en rotation, je crus voir, collés à la pâle pulpe naissante, les visages plus pâles encore de toutes les pâles jeunes filles que j'avais rencontrées en cette lourde journée. Lents, tristes, suppliants, mais d'un mouvement irrésistible, ils poursuivaient leur marche, leur agonie obscurément tracée sur l'imparfait papier comme l'empreinte de la Face torturée sur le voile de sainte Véronique. (*Co*, 124-25)

Faut-il se contenter de dire qu'ici la signification est l'effet de la seule juxtaposition des descriptions contrastées du monde de l'humanité cordiale des Célibataires et de l'univers aliéné de la tyrannie de la Machine ? Ce serait oublier que le propriétaire de la manufacture infernale est un... célibataire (*Co*, 118, 125). Cette identification nous renvoie à la distinction faite plus haut, à propos des décors des deux volets du conte, entre le lieu géographique et l'espace de l'Être, entre les territoires socio-économiques tels que l'Histoire humaine peu à peu les découpe et les façonne, et les aires (ou les régimes) de la conscience, que délimitent et investissent les formes et les contenus du désir. Les caractéristiques externes ne suffisent pas à définir le Célibataire, ou plutôt à garantir l'authenticité des valeurs qui s'attachent au célibat (au nombre desquelles figure la *geniality*, thème majeur des quatre fragments posthumes intitulés « The Marquis de Grandvin » et « Three Jack Gintian Sketches »). Cette authenticité n'est pas affaire d'état-civil, mais de position et de disposition, de posture de la conscience. Dans toute cette rêverie topologique, se pense une ontologie.

5. Les lois de l'hospitalité (2)

Dans l'espace du Dedans, qu'y a-t-il à protéger ? et de quoi ?

Au seuil de la demeure d'un autre (ou du même) narrateur, par un jour d'orage, se tient un étranger : un marchand de paratonnerres. Le narrateur lui ouvre la porte. Il entre. Chacun des deux personnages occupe à présent une place précise dans le salon de l'hôte.

L'âtre de l'Être (« Le marchand de paratonnerres »)

L'étranger se tient « exactement au centre » de la maison (BC, 181), tandis que le narrateur est debout sur la pierre d'âtre de la cheminée, où il invite, en vain, l'autre à le rejoindre : « Je plantai le fauteuil d'un geste invitant sur le large foyer où l'on avait allumé cette après-midi-là un petit feu. » (BC, 182-83) L'un explique que le centre géométrique de la pièce est l'endroit le plus sûr — *the safest part of this house* ; l'autre refuse de bouger de la pierre de la cheminée, son lieu de prédilection : *my old stand — the hearth*.

Au centre, à la revendication du centre protecteur, est associé le paratonnerre, instrument métallique : « C'était une tige de cuivre poli [qui] se terminait au sommet à la manière d'un trépied en trois pointes aiguës, brillamment dorées. » (BC, 182) Tel est l'objet que, selon le narrateur, le marchand tente d'interposer entre la créature et son Dieu, cherchant non pas tant à médiatiser la relation qu'à la vaincre,

l'annuler, puisque ce qui définit le pouvoir de la divinité, c'est l'absolue liberté de son exercice. Le paratonnerre veut donc en finir avec le libre-arbitre divin, « détourner la foudre surnaturelle » (BC, 191). Le narrateur lui oppose sa confiance spontanée en l'essentielle bonté du Créateur :

« Dans l'orage comme dans le soleil, je me tiens calmement dans les mains de mon Dieu. Arrière, faux négociateur ! Vois, le rouleau de la tempête s'est replié ; la maison est intacte ; et dans l'arc-en-ciel du firmament bleu je lis que la Déesse n'a pas le dessein de porter la guerre sur la terre des hommes. » (BC, 191)

Autour du feu de la cheminée (*hearth*) se dessine un territoire : la terre humaine (*earth*) paisible, confiante, cordiale et qui croit en l'Homme. Car au centre du salon, l'objet métallique est devenu une arme meurtrière : « Il bondit sur moi, dardant vers mon cœur son appareil tri-fourchu » (BC, 191). L'organe diabolique, martial contre l'espace du cœur (*heart*) ; le règne tyrannique du métal (« [...] traînant dehors ce noir roi de la foudre, je jetai après lui son sceptre de cuivre coudé », *ibid.*) contre — quoi ?

Le Cœur chaleureux

« Ton noble cœur a maintes salles diverses (...). »

Pierre, VIII, iv, 188

Il faut suivre le combat du narrateur d'un autre conte, « Moi et ma cheminée », pour tenter d'approcher au plus près les caractéristiques du foyer de l'intimité cordiale.

Ce que ce conte au décor rural marque d'abord, c'est la totale identification du narrateur à sa cheminée. Identification complexe, qui semble cacher un assujettissement, une relation de subordination. Car si le narrateur, « vieux rêveur somnolent » (Co, 190), est incapable de désigner sa cheminée autrement que dans l'expression *I and my chimney* (au point qu'il signe ainsi sa lettre à l'architecte Hiram Scribe, Co, 208), l'ordre des mots ne reflète pas l'ordre de préséance réel des deux termes. En fait, c'est la cheminée qui commande (Co, 177). Elle est véritablement royale : « Ma cheminée est ici seigneur et maître » (Co, 176). « *It is the king of the house* », explique le narrateur à un voisin. Lui-même n'est que « son inférieur, son sujet, qu'elle tolère » (Co, 185). Au seigneur et maître de la maisonnée revient non seulement la première place, mais aussi une situation centrale : *My chimney has the centre of the house to himself* (on notera le masculin). Monumentale, elle a la forme d'une pyramide : elle en a aussi l'antiquité, la solidité :

(...) on ignore à présent les énormes briques dans les murs de cheminée. Mais l'architecte qui construisit la mienne dut avoir devant les yeux la pyramide de Chéops ; car elle semble taillée sur le modèle de ce fameux édifice, à ceci près qu'elle s'amenuise considérablement moins au sommet, et qu'elle est tronquée. C'est exactement au milieu de la maison qu'à partir de la cave elle s'élève, tout droit à travers chacun des planchers, jusqu'au moment où ses quatre pieds carrés émergent du faitage comme un requin-marteau de la crête d'une vague. (Co, 181)

Pourtant, dans la cave, l'énorme base de la cheminée repose dans les profondeurs d'un paysage sylvestre :

Il m'advient très souvent de descendre dans ma cave pour observer attentivement ce vaste cube de maçonnerie. Je reste là longtemps, méditant sur lui, m'émerveillant à son propos. Il vous a un air druidique, enfoui comme il l'est dans cette cave pénombreuse dont les multiples couloirs voûtés et les longs défilés ténébreux ressemblent aux sombres profondeurs humides des forêts originelles. (Co, 184)

Cette cheminée semble avoir deux visages. D'une part, forte de son obstinée centralité (*the chimney's stubborn central locality*), elle règne sans partage sur le narrateur et la maisonnée : « Elle mérite qu'on ait pour elle une considération respectueuse, siégeant comme elle fait, indépendante et solitaire, non pas Conseil des Dix Conduits, mais, telle le Souverain Sacré de la Russie, autocrate unique. » (Co, 185) Mais d'autre part, elle présente certains traits de l'idéal démocratique américain : c'est, par exemple, un citoyen libre : *my chimney, as a free citizen of this free land, stands upon an independent basis of its own*. Princièrre ou plébéienne ?

Les deux à la fois. Cette cheminée n'est autre que la métaphore de l'espace du moi généreux. Espace qui paraîtra contracté, resserré (il est pourtant monumental), bien domestique (on est loin, ici, de l'idéal de conquête ou d'exploration dangereuse des héroïques navigateurs de *Mardi* ou de *Moby-Dick*), mais espace malgré tout, territoire de l'Homme, lieu d'une exigence et d'une liberté — domaine qui doit être préservé, protégé pour qu'une liberté s'y déploie *en effet*. Car la propriété essentielle de la Cheminée est de créer autour d'elle, de secréter autour de sa centralité généreuse un monde de communication de l'humain avec l'humain. Dans la rêverie du narrateur — et peu importe que cela soit une rêverie ; ou plutôt si, justement : ce qui compte, ce que dit le conte, c'est que le narrateur tient à sa rêverie, tient par elle et tient à ne tenir que par elle —, la Cheminée est un foyer rayonnant. Pareille au tas de braises qui rougeoit pendant la halte nocturne des nomades, elle est un feu inextinguible : le feu de la présence humaine rassemblée :

Il est à peine besoin de dire que les murs de ma maison sont entièrement dépourvus de foyers. Ceux-ci sont tous rassemblés au milieu de la seule grandiose cheminée centrale qui présente sur ses quatre côtés des âtres — deux rangées d'âtres ; aussi, lorsque, dans les diverses chambres, ma famille et mes hôtes se chauffent par une froide soirée d'hiver avant de se retirer, alors, même s'ils n'en ont pas conscience, ils ont tous le visage tourné les uns vers les autres et les pieds convergeant vers un unique centre, et, lorsqu'ils vont se coucher, ils dorment tous autour de la même unique chaude cheminée, comme autant d'Indiens Iroquois dans la forêt autour de leur unique monceau de braises. (Co, 186)

Ce « cœur chaleureux », capable de distiller une « douce tiédeur » (Co, 188), constitue le seul élément durable, permanent de la maison. (Co, 198)

La cheminée introduit pourtant un élément déconcertant (*puzzling*) dans la structure même de la maison. Centrale, elle tisse autour d'elle un véritable dédale de pièces, de couloirs et de portes. Est-ce le prix dont se paie le bénéfice de son rayonnement ? En tout cas, ce labyrinthe n'a rien d'inquiétant. Il n'est rien moins qu'inextricable : on finit toujours par s'y retrouver :

Sur chacun de ses quatre côtés, presque toutes les chambres se fauilaient jusqu'à elle pour bénéficier d'un foyer. La cheminée n'allant pas à elles, il fallait nécessairement qu'elles allassent à la cheminée. La conséquence en était que presque chaque chambre, comme un système philosophique, formait elle-même une entrée ou un vestibule menant à d'autres chambres ou à d'autres systèmes de chambres : c'était en fait une véritable enfilade d'entrées. Lorsqu'on parcourt la maison, on a sans cesse l'impression d'aller quelque part et de n'arriver nulle part. C'est comme lorsqu'on se perd dans les bois ; vous tournez, tournez autour de la cheminée, et si vous arrivez quelque part, c'est à l'endroit même d'où vous êtes parti ; sur quoi vous recommencez et, de nouveau, n'arrivez nulle part. En vérité — soit dit sans aucune intention de reproche — il n'y eut jamais plus labyrinthique demeure. Mes invités ont beau s'attarder chez moi pendant des semaines, ils ne laissent pas d'être à nouveau surpris, de temps à autre, par la découverte d'un appartement inattendu. (Co, 195-96)

Ni les plaintes répétées de sa femme et de ses filles, ni les manœuvres de l'architecte, ni la vague perspective d'un trésor caché, ni les articles venimeux de la presse locale, ni les lettres anonymes ne feront céder le narrateur à la tentation de détruire la Cheminée. Au contraire : les assauts de l'extérieur ne font que fortifier sa résistance, qui devient une passion, une raison de vivre : « (...) je n'ai pas un seul projet, une seule entreprise sur cette terre, sinon d'opposer des forces inégales à ces empiètements indus de mon épouse » (Co, 191). Protéger la triade de l'intimité du Moi (*I, and my chimney, and my pipe*), ce trio de compagnons, contre toutes les offensives, d'où qu'elles viennent : « Assaillis de tous côtés et de toutes les façons, nous n'avons guère de paix, moi et ma cheminée. » (Co, 217) Si le narrateur ne sort plus guère de chez lui, délaisse ses amis de la ville (Co, 218), ce n'est pas par misanthropie mais parce qu'il lui faut assurer une veille sans relâche sur le feu du Moi :

(...) je ne cesse pas de monter la garde auprès de ma vieille cheminée moussue ; car il est entendu entre moi et ma cheminée que moi et ma cheminée nous ne nous rendrons jamais. (Co, 218)

La lumineuse transparence du don

[...] *geniality, the flower of life springing from some sense of joy in it, more or less.*

« John Marr »

Préserver non plus la réalité présente mais le souvenir du Cœur hospitalier, telle est la tâche que s'assigne le narrateur de « Jimmy Rose », qui se trouve hériter d'une grande maison ancienne dans New York. Dans la ville, styles et modes changent rapidement. Pourtant, l'intérieur de la demeure « avait subi peu ou point d'altérations » (Co, 158). Autrefois, elle était habitée par Jimmy Rose, incarnation de l'authenticité radieuse :

(...) des joues qui semblaient peintes au carmin, mais que paraît l'authentique fleur de la santé avivée par la joie de vivre. (Co, 161)

Dans ce lieu, l'hôte partageait libéralement son bonheur rayonnant, offrait, s'offrait sans compter : Jimmy Rose ou l'amphytrion de la convivialité lumineuse :

Son enjouement peu commun, son esprit pétillant, ses flambeaux éblouissants, son inépuisable réserve de menus propos, son mobilier français, son accueil radieux, sa table et son cœur débordants, sa grâce noble et son vin somptueux, comment s'étonner que tout cela ait attiré les foules dans l'hospitalière demeure de Jimmy ? (*ibid.*)

Ah ! Jimmy ! Jimmy ! Tu excellais en compliments. Mais il était tissé au plus intime de tes fibres d'abonder en tout ce qui donne du plaisir. (*Co*, 162)

Cette cordialité, floraison et épanouissement (*the bloom in his heart*), est inscrite sur les papiers fastueux qui couvrent les murs du salon, et où sont associés un motif floral et des oiseaux éclatants. Le lieu exprime l'homme :

[le papier] présentait un quadrillage de grands losanges divisés par de massifs festons de roses (...) et, dans tous ces losanges, sans en excepter un seul, tout comme dans une volière de jardin ornée de fleurs grimpantes, se déroulait en une grandiose série d'éclatantes images l'histoire naturelle des plus imposants oiseaux à la mode de Paris : perroquets, macaos et paons, mais surtout paons. Vrais Princes Esterhazy des oiseaux, tous de rubis et de diamant, tous chevaliers de la Toison d'Or. (*Co*, 159)

Un soudain revers de fortune précipita Jimmy Rose dans la ruine. L'astre munificent (*beaming Jimmy, Jimmy's bounteous sun*), devint une ombre — un pauvre abandonné de tous. Longtemps, il resta terré dans les ténèbres de la maison. Le papier aux murs du salon raconte aussi cette désolante péripétie :

(...) le côté nord de ce vieil appartement offrait un singulier aspect mi-moussu et mi-moisi, à peu de chose près pareil à celui que les antiques arbres des forêts offrent sur leur flanc nord auquel s'attache plus particulièrement la mousse et où, dit-on, la pourriture intérieure tout d'abord les attaque. En bref, la splendeur originelle des paons avait été tristement obscurcie de ce côté nord de la pièce en raison d'une petite fuite dans les larmiers par laquelle la pluie avait lentement ruiselé le long du mur, bel et bien jusqu'au plancher. (...) De là venait que tant de ces oiseaux, jadis éclatants, semblaient avoir eu leur princier plumage dépenaillé par une pluie de poussière. Leurs traines étoilées étaient ternies de la plus endeuillante façon. (*Co*, 159-60)

Mais au plus noir de la misère, Jimmy resta un gentleman souriant : « il était pauvre comme un rat, pauvre à toucher le fond du dénuement, pauvre au-delà de l'indigence qui hante les hospices ; c'était un pauvre en promenade dans un manteau mince, élimé jusqu'à la corde, soigné ; un pauvre riche de paroles policées ; un courtois, souriant et grelottant gentleman. » (*Co*, 166) Plus tard, reçu ici et là, par pure pitié, à l'heure du thé, comme un vieil excentrique, tout en se traînant à travers la vie, il continua à offrir au monde le même visage, le même radieux épanouissement :

Mais ce qu'il avait de plus touchant, c'était les roses à ses joues ; ces roses vermeilles en son perçant hiver. Comment fleurissaient-elles, était-ce la bouillie et le lait, le thé et les rôties qui les entretenaient, ou bien les peignait-il à présent, quelle étrange magie enfin les faisait s'épanouir de la sorte, aucun fils de l'homme ne pouvait le dire. Mais elles fleurissaient bel et bien. (*Co*, 168)

Si les paons aux murs du salon disent la splendeur flétrie du destin de Jimmy, les festons de roses témoignent d'un rayonnement obstiné, plus fort que la mort :

Et chaque fois que je regarde la splendeur fanée de ces fiers paons de la muraille, je songe au changement flétrisseur qui ruina la resplendissante superbe de Jimmy. Et chaque fois que je considère ces festons de roses perpétuelles parmi lesquelles sont suspendus les paons décolorés, je songe à ces roses impérissables qui fleurissaient la joue dévastée de Jimmy. (*Co*, 172)

Et de même que le vieux rêveur de « Moi et ma cheminée » avait fait de son existence une lutte de tous les instants pour protéger la Cheminée contre les projets de rénovation de sa femme, le narrateur de « Jimmy Rose », gardien du souvenir, s'emploie à empêcher que le papier mural soit remplacé :

(...) ma famille eut beau m'adjurer (...) de détruire tout ce poulailler, comme Biddy l'appelait, et de couvrir les murs d'un beau papier crème flatteur et distingué, en dépit de toutes leurs supplications, je ne me laissai pas convaincre, qu'elle que fût à d'autres égards ma soumission. (*Co*, 160)

Le sanctuaire ne sera donc pas violé : « je ne permis pas que l'on violât aucunement le vieux salon aux paons ou salle des roses (...) parce qu'il était associé depuis longtemps dans mon esprit [au] noble Jimmy Rose » (*Co*, 160).

Toujours, il doit demeurer un témoin. Un seul suffit pour que la chaîne ne se brise pas, pour que commence et recommence le récit.

6. Éclats

Des thèmes que nous avons traversés dans cette dérive à partir des images de la Ville inhospitalière (dont le livre XVI de *Pierre*, « La première nuit de leur arrivée à la ville », constitue le paradigme), nul conte ne résume mieux l'ultime enjeu que « Cocorico ! », où, dans une pauvre cabane dressée « sur un terrain dénudé, solitaire » (*Co*, 31), vit, dure, rayonne, perdue le principe d'espérance, l'âme indestructible, l'inaltérable beauté du visage de l'Homme.

Mais on dira d'abord, en manière d'introduction, quelques mots de « La table de pommier », qui présente avec l'autre conte bien des ressemblances.

Ici, l'éclat de la vie radieuse se découvre — après être resté longtemps caché au regard — dans une table de pommier : c'est une punaise, qui abrite dans le bois mort ses feux de pierre précieuse : ... « étincelant dans la pénombre générale de la pièce comme une flamboyante opale ... une punaise pareille à la lueur d'un glorieux coucher de soleil » (*Co*, 249) — et qui ne sort de sa cachette que le temps de faire offrande de sa rayonnante beauté : « Le mystérieux insecte ne jouit pas longtemps de sa vie radieuse ; il expira le lendemain. » (*Co*, 252)

Pour que ce merveilleux don puisse s'accomplir, il aura fallu que quelqu'un — le narrateur — décide d'enfreindre la règle de ségrégation qui semblait interdire à la misérable table l'accès au salon, prenne sur lui d'arracher le meuble à son exil au grenier et de lui prodiguer un chaleureux réconfort :

Je résolu d'entourer cette triste petite table érémitique, si longtemps bannie d'un réconfortant voisinage, de toutes les influences bénéfiques qu'exercent les chaudes bouilloires ainsi que les feux et les cœurs non moins chauds ; bien loin d'imaginer ce qu'allaient faire éclore tant de soins chaleureux. (Co, 225)

et ce, malgré l'avis défavorable de l'entourage :

Elle répugnait à l'idée de voir une étrangère si inélégante et aussi indigente d'aspect s'ingérer dans la société polie d'un mobilier plus prospère. (Co, 226)

Dans le bois mort se cache un trésor : un être vivant : « Une punaise vivante s'échapper d'une table morte ? Une punaise feu follet sortir d'un morceau de bois ancien, mis au rebut depuis Dieu sait combien d'années dans un vieux grenier ? Avait-on jamais entendu, avait-on même jamais rêvé pareille chose ? » (Co, 240) Comment deviner que ce tic-tac inquiétant...

Le chant du coq de « Cocorico ! », en revanche, n'a rien de mystérieux : il est éclatant, solaire, et ses bienfaits sont immédiats :

Quelle triomphante action de grâce que ce chant de coq ! « *Gloire à Dieu au plus haut des cieux !* » voilà ce qu'il proclame aussi clairement que le fit jamais coq en ce monde. Allons, allons, je recommence à me sentir d'aplomb. Il n'y a pas tant de brouillard après tout. Le soleil commence à se montrer là-bas : je sens que je me réchauffe. (Co, 14)

Le paysage quasi apocalyptique dans lequel le narrateur traînait son aigreur et sa morosité s'illumine brusquement, transfiguré par ce chant qui communique une chaleur revigorante : « Le cri est clair, perçant, plein de cran, plein de feu, plein d'entrain, plein de gaieté. Il dit nettement : *Jamais ne faut désespérer !* » (ibid.) Tout l'effet du chant ardent et triomphant se résume et se concentre dans la racine *spirit* :

I felt in rare *spirit* the whole morning.

I returned home once more full of reinvigorated *spirits*..

[...] again I heard the *inspiring* blast.

[...] the cock still *inspired* me.

Le chant du coq apporte l'esprit, insuffle l'âme. Notons ici que *inspiring* est le qualificatif employé au troisième tableau des « Iles enchantées » pour décrire, sur la tour scorieuse qui a nom « Roc Rodondo », au milieu d'oiseaux criards et grotesquement difformes, le bel oiseau blanc, angélique au chant si pur : le chanteclerc de l'océan :

Mais, parmi cette confusion de mouvements, j'entends tomber, ininterrompues, les notes claires et argentées d'un cor, pareilles aux traits obliques et rapides d'une cascade averse. Je regarde très haut et j'aperçois une neigeuse créature angélique, avec une longue plume en forme de lance pointant par derrière : c'est le brillant et chaleureux chantre [*inspiring chanticleer*] de l'océan, l'oiseau superbe que, pour l'impérieux sifflement de son invocation musicale, on a justement appelé le contremaître d'équipage. (BC, 110)

Rayonnement chaleureux : la campagne qu'on avait vue sinistre et désolée est à présent baignée de lumière : *The whole country was now bathed in a rejoicing sunlight. The warm verdure was bursting all round me.* Ce coq est un « frère du soleil »

(Co, 22) : le péan ou le gloria qui jaillit, s'élève de sa gorge — « si suave et si flûté dans sa puissance, si bien gouverné dans son transport d'exultation, si ample et s'enflant de telle sorte à mesure qu'il escaladait triomphalement les hauteurs qu'on l'eût dit issu d'une gorge d'or » (Co, 19) — peut accomplir un miracle : transmuter non pas le monde, en vérité, mais le regard, la perception, la relation, l'être-au-monde.

Cette transmutation est, plutôt qu'un renversement, un bouleversement provoqué par la libération d'une force venue des profondeurs cordiales de l'être. Mais pour l'instant, le narrateur est moins sensible au sens de cet ébranlement qu'à ses effets : le ressentiment et la morosité ont fait place à un sentiment de sereine confiance : « Je sentais que j'aurais pu rencontrer la Mort, l'inviter à dîner et porter un toast aux Catacombes en sa compagnie dans le débordement de mon assurance et de mon sentiment de sécurité universelle. » (Co, 20)

On remarquera que, s'interrogeant sur l'origine du phénomène (qu'est-ce que ce coq ?), le narrateur la situe dans un Ailleurs étranger : ce coq doit être un shangai, l'oiseau de l'empereur de Chine (Co, 14, 22). Il se trompe également quand il présume qu'un animal royal capable d'élever l'âme au-dessus des calamités de la vie ne peut être la propriété que d'un riche fermier : « Je ne doutais pas que l'un de leurs opulents propriétaires eût investi un billet de cent dollars dans quelque royal shangai récemment importé à bord du vaisseau *L'Alizé* (...) ; il était clair qu'aucun pauvre fermier, ni à vrai dire aucun pauvre d'aucune sorte, ne pouvait posséder pareil trophée oriental. » (Co, 22)

La réalité est autre. L'oiseau « héroïque et céleste » n'est pas né au Soleil Levant mais dans la région, dans la modeste ferme d'un scieur de bois qui, d'ailleurs, travaille de temps à autre pour le narrateur. C'est au milieu d'une famille pauvre, durement éprouvée (la mère et les enfants sont malades), que vit et chante « la plus resplendissante créature qui gratifia jamais regard humain » (Co, 33). L'animal fait songer au roi d'un fabuleux royaume de théâtre : « Il avait l'air de quelque noble étranger ; de quelque roi oriental dans un magnifique opéra italien » (Co, 34). Mais non, il n'y a rien d'étranger ni de théâtral ici. C'est même tout le contraire : le coq est la proximité, l'intimité mêmes. Quant au théâtre — s'il chante, ce n'est pas pour créer l'illusion, mais pour célébrer la vérité, la vérité du lieu, qui est celle de ses habitants. C'est l'âme même de la famille que son chant, dans la misérable cabane, exprime, proclame, glorifie :

Je regardai le coq. Il trônait majestueusement au milieu de la pièce, tel un grand d'Espagne surpris par une averse et qui se fût abrité sous le toit d'un paysan. Il faisait contraste étrangement, surnaturellement. Il illuminait la baraque ; il transfigurait sa médiocrité. Il transfigurait le coffre délabré, le veston gris déguenillé et le chapeau cabossé. Il transfigurait jusqu'aux voix souffrantes de derrière le paravent. (Co, 36-37)

— l'esprit : *the brave spirit disguised in the base coat*, l'esprit étrangement joyeux de la femme au visage émacié, alitée derrière le rideau, la passion de la vie qui refuse de mourir, qui offre en partage, jusqu'à la fin, ce qui ne finit pas.

Wasted, but strangely cheerful : souvenons-nous de *Bartleby, the wasted Bartleby*, dont le narrateur ferme, dans la cour de la prison, les yeux voilés (*dim eyes*). La Ville broie. Ce n'est pas dans les murs du dédale urbain qu'on trouverait le séraphique insecte de « La table de pommier ». La chaleur bienfaisante de l'Être se concentre dans la terre, à proximité des fermes, ainsi que le remarque le narrateur de « La véranda » :

(...) c'est un fait certain que, même dans le monde ordinaire, le sol, fût-il non cultivé, est plus riche aux abords immédiats des fermes et des roches des pâturages qu'à quelques toises de là, à cause de la douce chaleur bienfaisante qu'ils répandent. (BC, 22)

Dans la campagne, si désolée soit-elle, toujours une chance demeure. Les enfants de Merrymusk peuvent se réchauffer une dernière fois au soleil du merveilleux plumage :

(...) le coq s'avança derrière le paravent et se percha sur le lit des enfants. Tous les yeux affaiblis [*wasted*] le contemplèrent avec une joie ardente et religieuse. Il semblait que le radieux plumage du coq fût leur soleil. (Co, 38)

Et, jusqu'au seuil de la mort, l'animal accompagnera les agonisants de son chant et de ses munificents ébats : « Le coq secouait des étincelles de son plumage doré. Le coq semblait être en proie à un transport de joie bienveillante. » (Co, 41) L'âme, cette passion de faire briller la vie dans le visage, perdure dans la mort :

La pâleur des enfants devint radieuse. Leurs visages brillèrent d'un éclat céleste à travers la poussière et la crasse. On eût dit des enfants d'empereur et de roi, déguisés. Le coq bondit sur leur lit, s'ébroua, et se mit à chanter, à chanter encore. Il semblait vouloir libérer par son chant l'âme des enfants de leur corps épuisé [*wasted*]. Il semblait vouloir réunir instantanément toute cette famille dans l'empyrée. Et les enfants semblaient seconder ses efforts. Un profond, un intense désir de délivrance les transfigura à mes yeux en esprits [*spirits*]. Là où ils gisaient, je vis des anges. (Co, 41-42)

Le contraste, ici encore, est total avec l'agonie des miséreux au cœur du ténébreux et pierreux Liverpool de *Redburn*. Dans ce trou puant (à peine une cave) de Launcelott's-Hey où une mère s'est accroupie pour mourir avec ses trois enfants, la mort a les couleurs pures et tendres du scandale absolu :

(...) j'aperçus un petit bébé squelettique, le bas du corps ramassé dans un vieux bonnet. Son visage était d'une éblouissante blancheur, même sous la crasse ; mais les yeux fermés étaient bleus comme des boules d'indigo : il devait être mort depuis des heures. (R, XXXVII, 231)

Ici l'Être est annihilé, anéanti, réduit en poussière. Quand *Redburn* reviendra dans la ruelle un peu plus tard...

(...) à midi, en allant déjeuner, je courus au passage Lancelot pour constater que le souterrain était vide. A la place où étaient la femme et ses enfants luisait un tas de chaux vive. (R, XXXVII, 233)

A l'ombre du Mont Octobre, une pierre tombale, érigée par le narrateur à la mémoire de la famille Merrymusk, porte l'inscription biblique :

O mort, où est ton aiguillon ?
O tombe, où est ta victoire ?

Qu'un témoin demeure...

7. Le Proche et le Lointain (1) : esquisse analytique

La chaleur de l'âtre —
L'insecte séraphique —
Le coq au chant radieux —

Et qu'est-ce donc que cette tache lumineuse nichée dans la montagne, et qui apparaît à certains moments au spectateur installé sur sa véranda, face au Mont Greylock ? De quel nouvel éclat s'agit-il ?

Et cette véranda qui a toutes les allures d'une loge d'opéra...

Seuil mobile

La narration dans « Les deux temples », on s'en souvient, faisait jouer la métaphore comme un théâtre : le temple new-yorkais, à l'intérieur duquel le narrateur se trouvait en position d'exclu, était devenu un espace où et d'où il participait et ne participait pas à un spectacle rituel. Transporté dans une salle londonienne, il se retrouvait dans le sanctuaire de l'art de l'illusion, dont la vérité des effets (la chaleur de la communion fraternelle) était appréhendée à partir d'un déplacement métaphorique dans le monde océan. Pour saisir et investir le temple, contradictoirement comme l'exigeait la relation d'incompatibilité du désir et de la position, il fallait le percevoir comme un théâtre ; et une fois dans la salle de spectacle, pour dégager de la vérité du jeu la vérité du vrai, il fallait, contradictoirement là encore, découvrir l'expression partagée de l'intimité cordiale, authentique, spontanée (*the undoubted heart*), depuis la fiction d'une image très lointaine — le mât d'un navire bondissant dans l'écume des flots.

En d'autres termes, il s'agissait d'appréhender le Proche à partir du Lointain en faisant jouer, par glissements et substitutions progressifs, la relation d'éloignement (le théâtre par rapport au service religieux ; l'océan par rapport à la salle de théâtre) comme la métaphore (fiction qui dit le sens *en vérité*) du proche. Une même navigation dans les mirages de la langue règle l'asymétrie de structure des trois contes en diptyque étudiés plus haut : c'est à partir de la cruauté bestiale de la scène londonienne que, dans « Le pudding du pauvre et les miettes du riche », la détresse morale du pauvre américain peut être décrite ; à partir de l'inhumanité du patron-célibataire américain que, dans « Le Paradis des célibataires et le Tartare des jeunes filles », les véritables valeurs associées au Célibat peuvent être définies, dans une oasis londonienne ; à partir de l'ostracisme de la bourgeoisie new-yorkaise (« Les deux Temples ») que l'hospitalité de la classe ouvrière londonienne peut être éprouvée. Chaque fois, il faut *traverser l'océan* pour trouver et retrouver une scène semblable et différente qui fait apparaître le proche comme ce dont on ne peut s'approcher qu'en y allant voir ailleurs, au loin.

Cette boucle nous ramène au seuil de « La véranda », histoire de seuils à plus d'un titre.

La maison, d'abord. Ici, elle n'est pas l'image de l'intimité spacieuse, de l'espace intime qui abrite le foyer de l'Être. Elle est réduite à une bande d'espace qui fait communiquer l'intérieur et l'extérieur : une véranda, entre-deux qui permet à celui qui s'y tient d'accueillir, d'embrasser, de comprendre un spectacle extérieur sans cesser de pouvoir se dire abrité dans la maison. Paradoxale, comme tout Seuil, la véranda, qui est à la fois un espace mixte et une frontière, un lieu et un non-lieu (peut-être même *le lieu du non-lieu*), combine les bienfaits du Dedans et les vertus du Dehors (BC, 9). Dedans : le confort du logis (et la mesure du logos), abrité, cordial, où le feu de la cheminée réchauffe la rêverie ou le souvenir ; dehors : les risques liés à la démesure du mouvement du Voyage et du désir, l'exposition au monde de la découverte et de l'action.

Seuil, donc, et généreux. La maison, en effet, a été bien construite : « Quiconque a bâti la maison l'a bâtie mieux qu'il ne pouvait le savoir. » (BC, 10) (Le campanile de « The Bell-Tower », lui, double inverse de la maison, sera l'œuvre maléfique d'un architecte maudit.) Édifiée au centre d'une campagne qui est un tableau panoramique (*a picture*), ou encore une « galerie de tableaux » (*ibid.*). La Nature y est déjà ré-ordonnée comme par un désir ou une volonté, au point que l'endroit fourmille de peintres : « (...) au temps des mûres aucun gamin ne gravit une colline ou ne franchit un val sans tomber sur des chevalets dressés dans tous les coins et sur des peintres bronzés en train de peindre. C'est un vrai paradis des peintres. » (BC, 9) On comprend : il suffit de copier une copie.

Ce paysage vallonné et montagneux que domine le Mont Greylock apparaît, depuis la véranda, comme un cirque, un cercle enchanté (*charmed ring*). Et enchanteur : le regard ne cesse de « se repaître de la vue » (BC, 10). Tableau ? spectacle ? Au moins est-il de toute façon toujours autre chose que ce qu'il est puisque, contemplée de la galerie métamorphosée en pont de navire, la campagne devient océanique :

Mais, même en décembre, cette véranda au nord ne me rebute point (...) car là, une fois de plus, la barbe emmêlée de glaçons, j'arpente le pont givré, doublant le Cap Horn.

L'été aussi, tel Canute ; à rester assis là, la mer vous revient souvent en mémoire. Non seulement de longues lames de fond gonflent de leurs rouleaux les pentes de céréales, et les petites vaguelettes de l'herbe ondulent et déferlent sur la véranda basse comme sur leur plage ; non seulement la pourpre des montagnes est exactement pareille à la pourpre des flots, et le tranquille midi d'août plane sur les prés profonds comme un calme sur la Ligne ; mais l'immensité et la solitude sont si océaniques, ainsi que le silence et l'uniformité, que la découverte d'une maison étrangère là-bas au-delà des arbres est comme l'apparition d'une voile inconnue sur la côte de Barbarie. (BC, 13)

Le lointain remonte à la mémoire comme un passé. Ce seuil est-il donc, lui aussi, enchanté ? Les voyages de jadis voyagent maintenant dans l'absence du présent. Et l'évocation même du lointain devient la métaphore du voyage. D'une réminiscence à l'autre, poursuit le narrateur — « ceci me rappelle mon voyage terrestre [*inland*] au pays des fées. Un vrai voyage, mais, à tout prendre, aussi intéressant que si je

l'avais inventé. » (*ibid.*) Voyage de la métaphore, et dans la métaphore, du passé au présent au passé, du réel (mais de quelle réalité s'agit-il à présent ?) au pays des merveilles rêvées (mais quelle valeur accorder à présent à cet adjectif ?) — voyage vrai au pays des songes, jusqu'à la vérité de la fiction.

Jusqu'à la vérité de l'illusion.

Le paysage est peint, solitaire et silencieux comme un océan. L'observateur (est-ce un voyageur qui rêve ou un rêveur qui s'éveille ?) peut larguer les amarres et, planté sur le pont d'un vrai navire imaginaire, s'enfoncer dans sa quête à l'intérieur des terres. Une quête ?

Le visible et le désirable

Il y a en effet quelque chose à chercher, à désirer, qui est d'abord incertain :

De la véranda, j'avais surpris certain objet indéterminé, mystérieusement blotti, selon toute apparence, dans une sorte de poche de gilet pourpre située à bonne hauteur dans un creux en forme de hotte ou dans un renforcement des montagnes du nord-ouest. (*ibid*)

Caught, to all appearance — saisi ? appréhendé ? Mais non. Dans l'univers du désir de Quête, les apparences bougent sans cesse. Cet objet mystérieux, le spectateur ne l'a entrevu que pour le perdre. Où est-il exactement ? Là-bas ? plus haut ? plus loin ? ailleurs ? « Ces montagnes jouent en quelque sorte à cache-cache, et devant vos yeux » (BC, 14). Tout est là, visible, et l'on ne voit pas, ou mal. (C'est l'obsédante question, bien sûr, autour de laquelle tourne tout le volume des « Contes de la Véranda ».) Et quoi ? Cela ressemble vaguement à un lieu ? une tache ? « Quoi qu'il en soit, la tache en question était située de telle manière qu'on ne pouvait la distinguer, et ce confusément, que dans certaines conditions magiques de lumière et d'ombre. » (*ibid*) Il faut des conditions « magiques » (*witching*) pour percevoir *the spot in question*. Est-ce à dire qu'il faut attendre que le lieu enchanté révèle un instant la loi de sa magie, ou que le regard doive susciter magiquement ce qui peut être recherché ? « Pendant une année ou davantage, je ne m'avisai point que cette tache existait, et je ne l'aurais peut-être jamais su sans un ensorcelant après-midi d'automne — d'automne tardif — un après-midi de poète fou. » (*ibid*) Automne ensorcelant ou Automne ensorcelé ?

... jusqu'à la vérité de l'illusion...

Le désirable a maintenant les couleurs d'un tableau, et la réalité du paysage le visage d'un rêve clair-obscur :

(...) l'érémétique soleil (...) ne faisait guère que peindre avec une ferme netteté — par le reflet indirect d'étroits rayons projetés à travers un Simplon ouvert parmi les nuages — une petite tache ronde couleur fraise sur la joue pâle des collines du nord-ouest. Aussi flagrante qu'une chandelle : unique tache lumineuse là où tout le reste était ombre. (BC, 15)

Objet niché dans une poche de gilet — tache sur une joue — flamme d'une chandelle. La rêverie oriente sa quête vers le secret de la Personne : vêtement, visage, vision : le désirable a l'éclat du Vif :

(...) à travers l'arc-en-ciel, cela brillait comme la mine du Potosi. (BC, 16)

Quelques jours après, une joyeuse aurore alluma une étincelle dorée au même endroit que devant ; mais une étincelle si vive qu'elle semblait ne pouvoir jaillir que de verre. (*ibid*)

Éclat du verre : éclat de la vérité ?

D'or en étincelle — l'arc-en-ciel et sa légende aidant —, la tache et devenue une maison — « ce printemps même magiquement remise en état et garnie de vitres » (BC, 16) : l'enveloppe, le corps extérieur et visible de la Présence.

Le spectateur assis dans sa véranda *voit* un jour, à l'endroit de la tache, une fenêtre :

(...) j'étais assis dans la véranda lorsque soudain je vis la fenêtre dorée de la montagne étinceler comme un dauphin des profondeurs. Il y a là des fées, pensai-je une fois de plus ; la reine des fées est à sa fenêtre (...) ; je vais lancer ma yole (...) et voguer vers le pays des fées, vers l'extrémité de l'arc-en-ciel, là-bas au pays des fées. (BC, 18)

Barre de communication et surface de séparation, franchissable et indélébile, cette fenêtre constituera l'objet de la Quête — *the golden window*. Voyage d'un seuil à l'autre : de la réalité d'un seuil qui, en les conjoignant, sépare la terre de la mer, au seuil d'une réalité de la terre, éblouissante comme le dauphin des profondeurs océanes.

Pour parvenir au pays des fées, il suffit de lancer sa yole dans les collines. Pour le reste, il y faut de la foi : *to reach fairy-land, it must be voyaged to, and with faith* — et un peu d'audace, car la route à suivre est sans tracé visible :

(...) là où je devais passer à présent, il n'y avait point de sentier, et je ne pouvais m'y aventurer que seul, à mes risques et périls. (BC, 20)

« J'ai voyagé sans carte (...) sur des mers encore vierges » (*chartless, untracked*), disait le Voyageur de *Mardi* (M, CLXIX, 517), au recommencement de sa quête. Le périple du narrateur de « La véranda », s'il est moins dangereux, donc moins héroïque, est pourtant de même nature : c'est un voyage dans le désir de voyager, dans le désir de savoir ce que voyager veut dire *en vérité* et *en effet*. A ce point, on ne s'étonnera pas qu'à l'Orient de sa vision, le voyageur trouve, dans la pauvre chaumine qui, de loin, brillait d'un tel éclat, — découvre derrière la fenêtre dorée une pâle jeune fille dont le tressaillement de crainte rappelle irrésistiblement Yillah, victime silencieuse sur le chemin du sacrifice :

(...) je vis par la porte ouverte une jeune fille solitaire cousant devant une fenêtre solitaire. (...) Elle tressaillait craintivement comme une fille de Tahiti réservée [*secreted*] pour un sacrifice, qui aperçoit pour la première fois à travers les palmes le Capitaine Cook. (BC, 23)

La fenêtre et le miroir

Au bout de sa quête (c'est-à-dire là où la quête ne fait que recommencer), le voyageur apprend ceci :

Que ce qu'il percevait de loin, depuis la véranda, comme une demeure enchantée, dorée par le soleil, n'est, aux yeux de celle qui l'habite, qu'une mesure à l'agonie : « Le soleil est un brave soleil, mais il ne dore jamais cette maison. Pourquoi la dorerait-il ? C'est une vieille maison en train de pourrir. » (BC, 25)

En outre, du point d'observation où il se trouve à présent, le lointain, appréhendé en suivant le tunnel du col qui oriente et focalise le regard comme un télescope, lui apparaît méconnaissable :

J'allai à la croisée. Tout en bas, le tunnel du col guidant mon regard comme un télescope réglé à mon niveau, j'aperçus un monde lointain perdu dans une douceur azurée. A peine si je le reconnus, bien que j'en vinsse. (*ibid.*)

Sa propre maison s'est magiquement transformée en un palais princier :

Je regardai ; et, au bout d'un moment, à ma surprise, je reconnus, à sa position plutôt qu'à son aspect ou à la description de Marie-Anne, ma propre demeure, qui étincelait tout comme avait fait, vue de la véranda, cette habitation de montagne. La brume de mirage la faisait apparaître moins comme une ferme que comme le palais du Roi Charmant. (BC, 24-25)

Qu'enfin Marianna a, elle aussi, repéré une tache merveilleuse au loin, et qu'elle rêve, symétriquement, (sur) la demeure même du narrateur :

« Savez-vous (...) qui habite là-bas ? Je ne suis jamais descendue dans ce pays, j'entends de ce côté ; cette maison, cette maison de marbre (...) avec les champs devant, les bois derrière ; le blanc brille et se détache sur leur fond bleu ; ne l'apercevez-vous pas ? C'est la seule maison en vue. (...) Je me suis souvent demandé qui habite là ; mais ce doit être un homme heureux ; je le pensais ce matin encore. (...) La maison a l'air si heureuse — je ne puis dire à quel point — et si lointaine ! Il me semble parfois qu'elle n'existe que dans mes rêves. Vous devriez la voir au couchant. » (*ibid.*)

Nous voici une fois encore renvoyés à *Mardi*, à cet épisode au cours duquel l'Amoureux tente de s'approcher de Yillah, des images de Yillah, en créant une fiction qui les éloigne inexorablement l'un de l'autre. Savez-vous qui habite là-bas ? demande Marianna, connaissez-vous son visage heureux ? Le voyageur ne répondra pas, bien sûr : c'est une question qui n'appelle pas de réponse. Si près : si loin. Les images ne cessent de renvoyer des reflets d'autres images, d'autres mirages. Quand le rêveur s'adresse à la rêveuse, qui vit dans un monde d'ombres fugitives, changeantes et amicales, c'est son propre secret qu'il expose :

« Êtes-vous donc restée si longtemps assise devant cette fenêtre de montagne où ne passent que des nuages et des vapeurs, êtes-vous donc restée si longtemps assise là que, pour vous, les ombres sont comme des êtres, bien que vous en parliez comme de fantômes ; que, par une connaissance familière agissant comme une seconde vue, vous pouvez, sans les regarder, dire exactement où elles sont (...) ; que, pour vous, les ombres sans vie sont de vivantes amies (...) ? » (BC, 27)

Rêves symétriques, secrets harmoniques, veilles en miroir. A l'existence vigilante de Marianna (« ... ne lisant rien, parlant rarement, mais restant toujours éveillée... », p. 28), qui, derrière la fenêtre de l'illusion, rêve, les yeux ouverts, la réalité bienheureuse du lointain, répond en écho la veille inquiète de celui qui partit un jour

et ne cesse, depuis, de partir. Certes, il y a d'abord l'aube et son chant doré, dans l'artifice de la théâtralité :

Je ne lance plus ma yole vers le pays des fées et m'en tiens à la véranda. C'est ma loge royale ; et cet amphithéâtre, mon théâtre de San Carlo. Oui, la scène est magique — si complète est l'illusion. Madame l'Alouette des Prés, ma prima donna, y joue son grand rôle et, lorsque je m'abreuve de son chant matutinal qui semble, à l'instar d'une musique memnonienne, jailli de la fenêtre dorée, combien loin de moi le visage las qu'elle abrite ! (BC, 30)

Combien loin de moi le visage... Pourtant, quand vient la nuit, le rideau tombe. Les lumières du lointain s'éteignent. Plus rien à voir : commence la quête du visible. La vérité de la Présence humaine monte des ténèbres, s'impose dans l'intimité de l'obsession — dans une irrécusable distance : de l'autre côté de la nuit océanique, le Voyageur enchanté recommence à chercher la réalité de son rêve :

Mais chaque soir, lorsque le rideau tombe, la vérité s'en vient avec les ténèbres. Aucune lumière ne brille sur la montagne. J'arpente de long en large le pont de la véranda, hanté par le visage de Marie-Anne et par mainte autre histoire aussi réelle. (*ibid.*)

8. Feu d'enfer

Les deux architectes

A l'autre extrémité de la quête du Visage humain que décrit, au seuil du volume, « La véranda », le dernier conte du recueil, « Le campanile », renvoie du premier une image renversée. Loin du présent sans cesse recommencé dans lequel le voyageur nocturne de la véranda choisit d'arpenter l'invisible, l'intrigue du « Campanile » est reléguée dans l'Italie de jadis.

Comme « La véranda », « Le campanile » s'ouvre sur une rêverie architecturale. Mais cette fois l'édifice en question est une mauvaise construction. Comme les Cités de la Plaine, la tour de Bannadonna est un souvenir de ruines :

Dans le Midi de l'Europe, aux abords d'une capitale naguère ornée de fresques, mais flétrie aujourd'hui dans sa fleur par l'humide moisissure, se dresse au centre d'une plaine un objet qu'on prendrait à distance pour la noire souche moussue de quelque pin démesuré, chu, en des jours oubliés, avec Anak et le Titan. (BC, 321)

C'est que le Campanille du « grand mécanicien, l'enfant trouvé maudit, Bannadonna » (*ibid.*) fut, est une production du désir de Système. Avec ses cloches et son mécanisme d'horlogerie — le *supplément maudit* —, elle est moins le fruit d'un rêve vigilant que le résultat, l'aboutissement d'un *plan*. Et ici, comme on le verra, le lexique de la passion de l'artifice (*scheme, design, devise*) se confond avec celui de la détermination égoïste-narcissique. Cet édifice n'est pas l'habitable d'un cœur chaleureux, mais une forge où brûle le feu d'enfer d'un Moi tyrannique.

Verticalité, cérébralité, artifice

L'univers de conscience où nous enferme « Le campanile » se caractérise par un triple défi.

Défi, d'abord, à l'essentielle horizontalité du regard humain.

L'océan — la surface vierge de l'eau, la platitude du désert de la Quête — renvoie à la conscience la vérité de sa relation à autrui, qui est une co-relation égalitaire. L'horizontalité océanique dénonce la dérision des tentations de domination et de subordination hiérarchiques. Bannadonna, lui, au *centre* de la plaine, est hanté par la verticalité :

Pierre par pierre, mois après mois, la tour monta. Plus haut, toujours plus haut ; limaçon pour l'allure, mais torche ou fusée pour l'orgueil.

Après le départ des maçons, le bâtisseur, demeuré seul sur la faite sans cesse croissant de l'édifice, pouvait reconnaître au terme de chaque journée qu'il dominait sans cesse de plus hautes murailles, de plus grands arbres. Il s'attardait là jusqu'à une heure avancée, absorbé dans les plans d'édifices plus sourcilleux encore. (BC, 322)

(...) il y monta et resta là debout, seul, bras croisés, contemplant les blancs sommets des Alpes bleues de l'intérieur des terres et les crêtes — plus blanches encore — des Alpes — plus bleues encore — du large. (*ibid.*)

Ensuite, un défi à l'évidence des valeurs du Cœur.

Ce qui, en effet, définit la cordialité, c'est la transparence de son expression ou, mieux, de son expressivité. Le Cœur, c'est l'Être exprimable et exprimé, rendu visible ; c'est l'intimité exposée, non pas affichée, mais donnée en partage, donnée pour être partagée comme ce qui, dans le partage, exprime l'humain. Dans le geste du partage, la singularité de l'individuel se fond dans l'humanité collective, dans le principe de l'Homme collectif. C'est Jimmy Rose, par exemple, ou la fraternité des Célibataires — ou encore Ismaël pétrissant le blanc de baleine (*Moby-Dick*, chapitre 94), serrant, étreignant les *main*s de ses compagnons, se noyant dans le liquide affectueux pour renaître dans le lait spermatique de l'universelle bonté humaine : *Let us squeeze ourselves universally into the very milk and sperm of kindness*. Et il faut ici remarquer que c'est à la suite de cette communion lustrale déjà évoquée qu'Ismaël définit le bonheur domestique — la félicité du Foyer, et d'un foyer essentiellement pastoral — comme le seul horizon accessible de la Quête humaine :

Car à présent, j'ai perçu que, dans tous les cas, l'homme doit en fin de compte rabaisser, ou du moins déplacer l'idée qu'il se fait d'un bonheur accessible ; et ne la situer ni dans l'intellect ou l'imagination, mais dans l'épouse, le cœur, le lit, la table, la selle du cheval, l'âtre, la terre. (MD, chap. 94)

La réalité de la quête ismaélienne est, malgré tout, un peu plus complexe que cette leçon ne le donne à croire, puisqu'elle cherche aussi, par ailleurs, à viser le risque du Monstrueux. Mais le passage résume admirablement (et c'est à ce titre que nous le citons) l'opposition des vertus de l'espace cordial et le règne de l'Intellect.

C'est l'Intellect, en effet, qui s'oppose au Cœur. Et l'Intellect est non seulement hautain (préférant l'altitude à l'altruisme), mais il œuvre dans l'opacité du secret. Si

la cordialité s'offre dans la transparence du don, la cérébralité, en s'enrobant, se dérobe. Toutes les figures de la Cérébralité tyrannique dans les fictions melvilliennes manigencent derrière un masque *. C'est le cas de Pani, le guide aveugle de *Mardi*, d'Achab et de Claggart. C'est aussi celui de Bannadonna, *wrapped in schemes*, qui enveloppe ses plans de mystère, voile son automate dans une bâche (BC, 325), s'habille, lui et son dessein, d'impénétrable, cache, maquille sur la grosse cloche la tache consécutive à son geste meurtrier. Au cours de la fonte du bourbon, il a, en effet, frappé un ouvrier, et le lambeau de chair humaine marquera l'œuvre de Bannadonna d'un indélébile défaut :

Les métaux libérés aboyèrent comme des molosses. Les ouvriers reculèrent. On pouvait craindre que, du fait de leur effroi, la cloche ne subît un dommage fatal. Imperturbable comme Shadrach, Bannadonna se rua dans la lueur rougeoyante et frappa le principal coupable de sa pesante poche de fondeur. Un lambeau du corps frappé sauta dans la masse bouillante et s'y fondit aussitôt.

Le lendemain matin, une portion de l'ouvrage fut découverte avec soin. Tout parut en bon ordre. Le matin du troisième jour, on le découvrit plus bas encore, avec une égale satisfaction. Enfin, à l'instar de quelque vieux roi de Thèbes, la fonte refroidie fut complètement exhumée. Tout allait bien, hormis, en un seul point, pour une étrange tache [*one strange spot*]. Mais Bannadonna, qui ne souffrait point d'être assisté de quiconque dans ses inspections, dissimula le défaut par un enduit que nul mieux que lui ne pouvait préparer. (BC, 323-24)

Paradoxalement, c'est un défaut (au double sens du terme : une faute et un manque) qui trahit la présence de ce supplément infernal que nous évoquions plus haut. Car la fonte de la cloche ne constitue que la première partie, à demi-visible, du plan de Bannadonna. Un complexe et subtil mécanisme d'horlogerie doit s'y ajouter, qui permettra de remplacer l'agent humain par un automate de métal.

Voici le troisième défi.

La Cérébralité est tout entière tendue vers le pouvoir, ou plutôt vers la Souveraineté. Elle rêve d'Empire (Achab, là encore, et Claggart), d'emprise, de maîtrise de l'ordre naturel. Forgeron démiurgique — « Son visage imperturbable et vulcanique [cachait], ainsi qu'une forge, l'ardent éclat de sa fournaise » (BC, 329). L'ardeur de ce feu maléfique n'a décidément rien à voir avec la chaleur bienfaisante de l'âtre —, Bannadonna s'emploie à substituer à l'être naturel une créature mécanique-métallique :

(...) Bannadonna avait imaginé d'inventer [*devise*] quelque agent métallique qui, de sa main métallique, sonnerait l'heure avec plus de précision encore que l'agent vivant. En outre, comme le guetteur [*vital watchman*] posté sur le toit sortait de sa retraite à heure fixe et s'avançait vers la cloche en levant sa masse pour l'en frapper, Bannadonna avait résolu que son invention serait douée d'un pouvoir de locomotion, mieux encore, qu'elle aurait l'apparence de l'intelligence et de la volonté. (BC, 337)

La tache dorée de « La véranda », *the spot*, signe de la présence d'un Visage, est devenue une tache de sang : l'Homme est non plus cherché, mais frappé à mort ; la

* Lexique : *wrapped in a dark sack... the hidden thing... keep so secret... secret design.*

conscience vigile et vigilante (« toujours éveillée », disait Marianna), remplacée par un automate. Bannadonna est possédé du désir d'en finir avec le Vif : *the vital watchman — the devising of a subtle substitute for the watchman* : le veilleur vivant, certes, mais aussi le guetteur vital. C'est bien le Vif qui est ici l'enjeu vital. La formule n'est pas une tautologie : seul le Visage témoigne de la vie et pour la vie. Ce qui n'en a que l'apparence dénote non pas la mort (qui relève de l'ordre naturel et d'ailleurs définit cet ordre comme tel : ne meurt que ce qui appartient à la nature), mais le règne du désir de souveraineté, l'Empire du supplément à la création divine :

Bannadonna continua à faire porter son effort sur le mannequin mobile du beffroi, mais seulement en tant que prototype réduit d'une créature ultérieure, sorte d'ilote éléphanterque, destinée à promouvoir dans une mesure à peine concevable les commodités et les gloires de l'humanité ; fournissant rien moins qu'un supplément au Travail des Six Jours, dotant la terre d'un nouveau serf (...). (BC, 338)

Paradoxalement (mais c'est ce paradoxe qui définit le plus exactement l'essence du Système), la machination démiurgique au bout de laquelle l'homme devient Dieu :

(...) son objet n'avait pas été de résoudre le mystère de la Nature, de s'insinuer en elle, d'intriguer en quelque sorte au-delà d'elle, de créer quelque nouvel être pour l'asservir, mais (...) de rivaliser avec elle par ses propres moyens, de la dépasser et de la gouverner. Il s'humiliait pour conquérir. Chez lui, le sens commun devenait théurgie ; la machinerie, miracle ; le machiniste, un héroïque Prométhée ; l'homme, le vrai Dieu. (BC, 339)

— l'accession de la créature au rang de créateur absolu, le franchissement de la frontière (*the transcending not alone the bounds of human invention, but those of divine creation*) qui sépare l'Original de la Copie, éloigne inexorablement le principe d'origine de l'être-orphelin (Bannadonna est un enfant trouvé), — ce rêve d'Empire, donc, s'achève, s'accomplit et se dissipe, s'écroule et retombe dans la sauvagerie caïnique. C'est la barbarie en tous sens : l'esclave d'acier ne peut que se retourner, un jour ou l'autre, contre son maître : « Ainsi l'esclave aveugle obéit à son aveugle maître ; mais, dans son obéissance, le tua. » (BC, 343) Dans l'univers de la Quête, rêve le regard vigilant du désir ; dans le délire d'Empire, règne la cécité.

En fin de conte, l'Empire s'effondre. (On songe aux images de ruines et d'écroulements qui jalonnent, comme autant d'échecs, la narration de l'homme de loi de « Bartleby », déchiré entre savoir et pouvoir, lancé dans l'impossible tentative de conquête de son scribe.) Le bourdon dans le beffroi, d'abord :

La vibrante masse métallique, trop lourde pour son support et présentant quelque part à son sommet un étrange défaut, rompit ses liens, dégringola de côté et, tombant à pic trois cents pieds plus bas sur le tendre gazon, s'enfouit à l'envers dans le sol où elle disparut à demi. (BC, 342)

Puis le campanile tout entier, anéanti par un tremblement de terre :

(...) au premier anniversaire de l'achèvement de la tour, à la pointe de l'aube et avant que la foule ne se pressât autour d'elle, un séisme survint ; un violent craquement se fit entendre. Le pin pierreux et tout son bosquet de chanteurs gisaient, renversés, dans la plaine. (BC, 343)

L'invisible et le déchiffrable

L'Architecte périt avec son délire. Mais sait-on vraiment ce que ce délire a été ?

En fait, ce qui s'est passé dans le beffroi demeure obscur. Le récit fait d'abord état des observations hésitantes et des remarques soupçonneuses de deux témoins :

(...) tandis que l'objet s'élevait, un sculpteur qui se trouvait dans l'assistance remarqua, ou crut remarquer, qu'il n'était point entièrement rigide, mais doué d'une certaine souplesse. Enfin, lorsque la chose voilée eut atteint sa hauteur définitive et que — autant qu'on pouvait le distinguer confusément d'en bas — elle parut entrer dans le beffroi comme d'elle-même et pour ainsi dire sans l'assistance de l'appareil élévateur, un vieux forgeron sagace émit le soupçon qu'il s'agissait là tout simplement d'un homme vivant. Cette conjecture fut regardée comme absurde, et l'intérêt général ne fit qu'augmenter. (BC, 325)

Tout proche, l'objet caché reste mystérieux, et son appréhension problématique — *obscurely seen*. La longue scène au cours de laquelle deux magistrats de la ville rendent visite à l'artiste est un modèle de mascarade : « Se retranchant, avec quelque apparence de raison, derrière les secrets de son art, le mécanicien se refusa à toute explication. » (BC, 326) La chose voilée paraît aux deux spectateurs, à certains moments, s'animer. Illusion ? Qu'est-ce que c'est ? Rien qu'une statue ? Et quoi d'autre, alors ? L'inquiétude qui enveloppe les perceptions, les doute à demi-formulés, les suggestions suspendues, la surprise de l'inouï, les appréhensions étouffées — tout ici rappelle la mise en scène des effets de malaise provoqués, tout au long de la visite du *San Dominick*, dans « Benito Cereno », par l'effort vacillant de déchiffrement de l'indistinct :

Les magistrats considérèrent l'objet voilé et constatèrent avec étonnement qu'il semblait avoir changé d'attitude, à moins toutefois que la violente action du vent sur la bâche ne l'eût d'abord trompeusement camouflé. (BC, 326)

Que ce fût ou non l'effet des rafales du vent qui soufflait par les jours du beffroi, ou seulement celui de leurs imaginations troublées, ils crurent distinguer comme un léger mouvement ondoyant, élastique, à l'intérieur du domino. (*ibid.*)

Les magistrats ne cessaient d'observer le domino comme ils eussent fait quelque masque suspect dans une fête vénitienne. Mille craintes confuses les agitaient. (BC, 327)

Cette référence équivoque à l'objet suscita chez les visiteurs quelque retour d'inquiétude. Cependant, ils se gardèrent quant à eux de toute allusion nouvelle, ne voulant point laisser voir à l'enfant trouvé avec quelle facilité son art plébien troublait des patriciens dans leur placide dignité. (BC, 328)

Double jeu de camouflage, où l'observé esquivé les questions et les observateurs s'efforcent de dissimuler l'ambiguïté de leur inquiétude. Rien d'autre que cela ne sera *vu* — si l'on peut dire. La fin du travail de Bannadonna est complètement escamotée. C'est à partir du spectacle qui s'offre à la vue des magistrats montés dans le beffroi — Bannadonna gisant ensanglanté au pied du domino et de la ronde des heures (BC, 335) — que la reconstitution va être tentée. La version (dite « traditionnelle ») proposée par le narrateur-chroniqueur est clairement définie comme une tentative d'interprétation *globale*, à laquelle il manque peut-être quel-

ques maillons. Ce récit n'est pas présenté comme un récit absolument vrai, mais comme le développement cohérent d'une série d'hypothèses — « les conjectures de ceux qui prétendaient connaître les intentions de Bannadonna » (BC, 337) :

En raison du mystère qui investit inévitablement le destin final de l'enfant trouvé, l'interprétation populaire fit plus ou moins appel à un agent surnaturel. Mais certains esprits plus respectueux de la science prétendirent qu'il était aisé de l'expliquer autrement. Peut-être se trouve-t-il quelques maillons défectueux ou manquants dans la chaîne de déductions qu'ils forgèrent ; toutefois, comme la solution qu'ils proposèrent est la seule que la tradition ait explicitement conservée, faute d'une meilleure, nous la rapporterons ici. Mais il est nécessaire d'expliquer au préalable la présomption sur laquelle elle se fonde pour rendre compte du dessein secret de Bannadonna, les esprits susdits prétendant sonder son âme aussi bien que les faits extérieurs ; et cette explication comportera elle-même des allusions à certaines choses qui ne sont pas des plus claires et qui dépassent notre sujet immédiat. (BC, 336)

The mystery unavoidably investing it : le dévoilement (*disclosure*) du mystère est lié à un parti-pris herméneutique, à une décision d'interprétation qui ne peut compenser le caractère hasardeux de la recomposition que par une cohérence d'ensemble.

On a déjà noté, à propos du *Neversink* de *La Vareuse blanche* et de Claggart, que le mystère qui enveloppe en partie ou totalement l'existence ou l'activité des figures (ou des symboles) qui œuvrent dans et pour le Système — et Bannadonna appartient à cette famille, qui rêve d'abolir la mort et d'instaurer l'Empire de l'immuable —, ce mystère-là n'est pas de même nature ni de même valeur que celui qui accompagne les voyageurs au Désert de la Quête. Celui-ci est changeant, labile, glissant comme une dérive, parce qu'il participe du pluriel mobile des phénomènes. Tandis que celui-là est un mystère *arrêté*. Qui peut, certes, faire l'objet d'un éclaircissement de l'extérieur (c'est ce qui se passe précisément dans « Le campanile » ou dans *Billy Budd*), ou même être dissipé par un aveu. Et l'on notera que c'est alors sur le mode théâtral de l'*aparté* : le secret se dissout dans une confession dont seul le lecteur est complice. C'est le cas, par exemple, du monologue de Pani dans *Mardi* (chap. 109) ou des soliloques d'Achab.

Mais ce qui caractérise plus fondamentalement ce manteau de ténèbres dans lequel s'enveloppent les figures du Système, c'est qu'il leur colle irrémédiablement à la peau. Quand on sera parvenu à faire toute la lumière possible sur les desseins et les mobiles secrets d'Achab, de Bannadonna, ou de Claggart, on n'aura pourtant pas « réduit » leur infracassable être-double, qui est un fait et un effet du Système. Tout ce qui est assujéti à la loi systématique, tout ce qui vit au centre de l'Empire, ressemble au capitaine Riga tel que Redburn le décrit à Harry Bolton : '*He has a Janus-face*' (R, chap. XLIV). Monde *bifrons* où se meuvent des personnages bifides, fendus, divisés, crevassés, couturés. Autre paradigme de ces existences ténébreuses vouées à célébrer la gloire de l'Empire : le corps d'Achab, traversé par une cicatrice verticale (*perpendicular seam*) :

Prenant sa source dans ses cheveux gris, et traçant son sillon sur un côté du visage puis dans le cou boucanés avant de disparaître sous ses vêtements, on voyait, pareille à une longue tige, une fine marque d'un blanc livide. * (MD, chap. 28)

Sillon perceptible et camouflé, qui s'avoue et se cache, cette ligne transversale est inaltérable, indélébile. Nulle manipulation n'en dissipera la présence masquée.

De même, nulle révélation après coup ne déchirera le voile des ténèbres dans lesquelles le pontife de Maramma, le terrible Hivohitee, apparaît aux mortels : le mystère du Souverain est irrécusable, irrécusablement constitutif de son essence. Que vois-tu ? demande le Mystérieux au poète Mohi. — Rien. Eh bien, répond l'autre — « Tu as vu ce que je suis. Tu as tout vu. » (M, CXVI, 330)

De même, enfin, nulle interprétation de son dessein ne viendra à bout de la duplicité de Bannadonna.

9. Le Proche et le Lointain (2) : l'éloignement de l'Autre

*Poor fellow, poor fellow ! thought I, he don't mean anything **.*

« Bartleby »

Le seuil de tolérance

A la suite de l'annonce que j'insérâi, un jeune homme immobile apparut un matin sur le seuil de mon étude (nous étions en été et la porte était ouverte). Je vois encore cette silhouette lividement propre, pitoyablement respectable, incurablement abandonnée ! C'était Bartleby. (B, 23)

Créature du seuil, figure de la limite, Bartleby, quand il apparaît, dès qu'il apparaît, immobile dans l'insituable, est tout de suite relégué par le discours dans l'irréductible de l'absence au monde.

Incurably forlorn : son être-là enfermé dans l'irrévocable éloignement de l'abandon. A peine a-t-il commencé à répondre (à l'annonce), qu'il est déjà réduit, à jamais, au silence. Comme le Noir de « Benito Cereno », Bartleby émerge dans un discours qui dénie à son être la qualité de Présence.

Pourtant, l'homme de loi semble commencer par vouloir inscrire la proximité du scribe dans l'espace : il installe Bartleby dans un coin de son bureau, derrière un paravent (B, 23). Proximité ambiguë — « Ainsi nous nous trouvâmes en quelque sorte unis et séparés à la fois », B, 25 — puisque le scribe, s'il est placé à portée de voix, est par ailleurs caché au regard : « Je dressai un grand paravent vert qui mettrait

* La marque : *a slender rod-like mark lividly whitish*. L'attribut du marchand de paratonnerres, on l'a vu, est une tige de cuivre (*a polished copper rod*) terminée par trois pointes aiguës (*tripodwise, three keen tines*). Sceptre infernal. Achab, au chapitre 119 de *Moby-Dick*, se met en scène conducteur de foudre, le pied posé sur le Parsi, le bras droit levé au-dessus de la tête, roide devant le trident qui porte une trinité de flammes — *the tri-pointed trinity of flames*.

** « Pauvre garçon, il ne songe point à mal » (B, 67), bien sûr, mais aussi : « Il ne signifie rien, il ne veut rien dire. » Inoffensif et, comme Babo sous le regard de Delano, insignifiant.

Bartleby entièrement à l'abri de mon regard tout en le laissant à portée de ma voix. » (*ibid.*)

Privacy connote donc d'abord une distance (*isolate*). Mais le terme change peu à peu de sens dans le conte, ainsi que le montre le passage suivant :

« Oui, Bartleby, pensai-je, reste là derrière ton paravent, je ne te persécuterai plus ; tu es aussi inoffensif, aussi peu bruyant que n'importe laquelle de ces vieilles chaises ; bref, je ne me sens jamais autant en paix [*so private*] que lorsque je te sais là. (...) D'autres peuvent avoir des rôles plus élevés à jouer ; quant à moi, ma mission en ce monde, Bartleby, est de mettre mon étude à ta disposition [*furnish you with office-room*] aussi longtemps que tu trouveras bon d'y rester ». (B, 67-69)

La proximité de Bartleby (et l'assurance de cette proximité) est devenue le gage d'une paix, d'un confort intimes du narrateur. Mais, ici encore, le geste de l'homme de loi est double : en même temps qu'il désigne le scribe comme source de bien-être (de son bien-être), il ne se résigne pas à cesser de le considérer comme un meuble immuable : *He remained as ever, a fixture in my chamber*. Bartleby est une chaise, et à une chaise on ne peut proposer que la compagnie de quatre murs.

A l'intérieur des limites du territoire où règne le principe de Souveraineté, Bartleby, l'étrange créature (*the strange creature*), l'Inexplicable (il se présente comme un insoutenable paradoxe : un excès de défaut) est perçu contradictoirement par le Maître. Ce qui explique que celui-ci fasse alterner le discours et les pratiques du Pouvoir (les menaces, l'enquête, le renvoi) et un autre comportement, un autre type de commentaire, hésitant, embarrassé, confus, qui relève de la tentation du désir de connaissance et de reconnaissance. Mais aussi loin qu'il s'efforce d'aller dans la reconnaissance de l'être-humain de Bartleby — Présence injustifiable : mais c'est cela, précisément, qu'il s'agit d'admettre : l'être-humain ne se définit ni ne se justifie par ses attributs —, il ne peut franchir la frontière qui sépare la charité de l'hospitalité. (Échec d'ailleurs préfiguré par l'installation du paravent entre son scribe et lui. La voix est l'organe du Pouvoir : c'est par ce biais (l'ordre donné) que le « patron » communique avec son employé. Tandis que le regard, moyen de la découverte du Visage, rencontre un obstacle.)

Souvenons-nous de « Jimmy Rose », où se trouve clairement exposé ce partage. D'un côté, le don spontané de l'hôte, dont la demeure hospitalière est le prolongement du Cœur généreux. De l'autre, la conduite charitable de ses amis qui, après sa ruine, le *tolèrent* chez eux, ou, en d'autres termes, ne se sentent pas le courage de le mettre à la porte : « Ils ne jetaient pas dehors ce gentleman famélique quand il s'en venait quérir sa pauvre obole de thé et de rôties » (*Co*, 168). Ou bien, évoquons encore Redburn, l'exclu qui, dans sa recherche d'une hospitalité cordiale, ne reçoit que les froides aumônes du monde — *the cold charities of the world* (chap. XLIII).

L'hospitalité est une invitation à franchir le seuil ; la charité, elle, ne connaît que des seuils de tolérance. Or, précisément, la seule sagesse dont dispose, comme d'un bien, l'homme de loi de « Bartleby », est celle de l'âme charitable :

C'est l'une des moindres vertus de la charité qu'elle opère souvent comme un grand principe de sagesse et de prudence ; elle est pour qui la possède une excellente sauvegarde. (B. 65)

Il ne faut pas réduire la portée de cet aveu : le geste charitable est moins dirigé vers la reconnaissance de l'Autre que vers la préservation de soi, du Moi. Il ne renvoie pas à une pensée de l'Être, mais à une gestion de l'Avoir. Tout *compte* fait, la vérité de la « relation » (si l'on peut dire) dans l'espace de la maîtrise réapparaît brutalement dans les deux passages où un autre avoué d'abord, puis des voisins se mettent en tête de demander au patron des *comptes* sur son employé :

« (...) en vérité, l'homme auquel vous faites allusion ne m'est rien, il n'est ni mon parent ni mon employé, et vous ne sauriez me rendre responsable de lui. » (B, 73-75)

En vain protestai-je que Bartleby ne m'était rien, qu'il ne me concernait pas plus qu'aucun d'eux : j'étais la dernière personne dont on savait qu'elle avait eu affaire à lui, et l'on m'en imputait la terrible charge. (B, 75)

Il ne m'est *rien*... il (n')est rien pour moi (ni pour personne) : *he is nothing to me* : Bartleby n'a pas d'être.

L'Imperceptible

... ce déploiement d'élégance soulignant l'insignifiance du petit Babo à tête nue...

« Benito Cereno », 267

Passer de « Bartleby » à « Benito Cereno », c'est passer de l'impossible perception (perception qui est réception, accueil) d'un corps étranger installé dans l'espace emmuré du Système, au problème de l'appréhension de l'inversion systématique et systématiquement camouflée d'un ordre qui relève du Système. L'étrangeté à réduire n'est plus celle d'une Présence scandaleuse, mais celle du sens d'une mascarade dont seuls certains effets, d'ailleurs contradictoires, trahissent l'existence. Pourtant, si, d'un conte à l'autre, l'objet de l'interrogation a changé de nature, l'échec de l'observateur à comprendre ce qui se passe sous ses yeux renvoie à une même fondamentale carence. Ni l'homme de loi de « Bartleby » ni le bon capitaine Delano ne peuvent appréhender le réel autrement qu'à travers la grille d'une formule de subordination, dans laquelle un élément (le centre, la référence, le modèle, l'original, la matrice du sens) détient les valeurs et les propriétés de l'Être, tandis que l'autre terme, qui lui est assujéti, est relégué dans l'inexistence et l'insignifiance.

Dans « Bartleby », cette formule est décrite dans les deux paragraphes qui suivent l'introduction. Il y a là un peu plus qu'un autoportrait du narrateur : c'est le discours même par et dans lequel le copiste va être appréhendé (à tous les sens du mot : perçu, redouté, capturé) qui est exposé. Ce discours s'ordonne autour d'un principe économique : possession (« mes employés, mon affaire, mes bureaux », B, 9) ; confort matériel (« la fraîcheur tranquille d'une retraite douillette... une douillette besogne », *ibid.*) ; souci de la préservation du bien (« Tous ceux qui me connaissent me considèrent comme un homme éminemment sûr », *ibid.*) ; proximité des origines de l'Argent (« je n'ai pas laissé d'être employé dans l'exercice de ma profession par feu John Jacob Astor : un nom que j'aime à répéter, je l'admets, car il rend un son plein et orbiculaire, et comme un tintement de pièces d'or », B, 11) ; amour du gain

(« Cette charge, sans être très ardue, était fort plaisamment rémunératrice. [...] j'avais escompté la concession à vie des revenus attachés à cette charge », *ibid.*). Dans un espace où l'Économie commande comme une loi, où seul est reconnu comme dénotant (de) l'Être ce qui peut se compter et s'accumuler, Bartleby ne saurait avoir de place, lui dont tout ce qu'on peut dire (passé le moment où l'avoué l'aura décrit comme « une précieuse acquisition », B, 39), c'est qu'il *est là*, toujours là.

Dans « Benito Cereno », le schème de subordination qui détermine le regard de Delano ne situe pas l'Être dans une relation de dépendance absolue par rapport à l'Avoir. Sur le *San Dominick*, tout se joue dans une représentation du mythe de la différence des races. Si Delano est trompé par la mise en scène de Babo, l'esclave révolté devenu maître du navire, c'est parce qu'il est incapable de *voir* le Noir. Et il ne le voit pas parce qu'à ses yeux le Noir *n'existe pas*.

L'insignifiance du Noir, ici, n'est pourtant pas exactement celle qui caractérise la version « théologique » du mythe, dans laquelle le Noir est irrémédiablement assimilé au Mal. Dans « Benito Cereno » (il est entendu que c'est du regard de Delano que nous parlons), le Noir n'est pas purement et simplement rejeté dans les ténèbres d'une malédiction irrémissible, hors de l'histoire humaine, abandonné dans l'extériorité absolue de l'abjection ou de la bestialité. Ici, quelques éléments de la pensée des Lumières et de l'idéologie évolutionniste ont passé un vernis (rien qu'un vernis) sur le préjugé ancien. Le Noir apparaît à présent dans le clair-obscur de l'aube du progrès humain — progrès dont le Blanc occidental (et plus précisément encore, comme on verra, le démocrate américain) constitue l'accomplissement méridien. Tiré hors de l'enfer des réprouvés, il peut maintenant commencer à cheminer vers le soleil de midi. Le seul Noir que puisse percevoir le « bienveillant » Delano, c'est le Noir qui n'est *pas encore* semblable au Blanc. A la version théologique du mythe (celle à laquelle recourt le discours esclavagiste) succède donc la version psychologique ou politique. Mais dans les deux cas, un même postulat règle la perspective : celui de la différence des races. On verra en outre, ici, que le point de vue évolutionniste n'affecte pas seulement le mythe racial : il se trahit aussi dans des considérations touchant à l'histoire et à la « psychologie » des nations.

Évoquons d'abord la cécité de Delano.

Sur le *San Dominick*, l'Américain remarque vite la « bonne conduite » de Babo :

Tandis qu'il [Benito Cereno] allait ainsi d'un pas chancelant, on ne s'étonnait point de voir son serviteur particulier le suivre craintivement. Parfois le nègre donnait le bras à son maître, parfois il sortait pour lui son mouchoir de sa poche ; accomplissant ces services, ou d'autres de même sorte, avec ce zèle affectionné qui donne un caractère filial ou fraternel [*transmutes into something filial or fraternal*] à des actes purement domestiques et qui a valu au nègre la réputation de faire le plus agréable serviteur du monde ; un serviteur avec qui le maître n'a pas besoin d'entretenir des rapports de stricte supériorité, mais qu'il peut traiter avec une confiance familière ; moins un serviteur qu'un compagnon dévoué. (BC, 205-206)

Le geste servile transmué... Peut-être. Mais c'est à l'Espagnol seul, l'autre Maître blanc, qu'il réserve la reconnaissance d'une fraternité : « un capitaine fraternel [*brother captain*] en guise de conseiller et d'ami » (BC, 205, et aussi 313). L'expres-

sion *master and man*, qui ne cesse de revenir dans la description du couple Cereno-Babo, définit, dans sa terrible ironie, l'objet du regard de Delano : l'homme, l'humain (*man*) en Babo, c'est l'esclave, ou plutôt le domestique. Voilà le progrès : le Noir n'est plus ce serf mauvais qui travaille là-bas dans les champs, hors de la vue du marchand d'esclaves, mais le valet zélé, sûr, toujours à portée de main, qui veille au confort domestique du maître de maison (« il apparut bientôt qu'en prenant cette position, le noir restait encore fidèle à son maître, car en lui faisant face il était mieux à même de prévenir ses moindres désirs », BC, 270). Moitié d'humanité qui sert l'Homme, qui vient toujours en second, après. Affable, attentif, bienveillant — *fidèle*, pour tout dire :

Tandis que maître et serviteur [*master and man*] se tenaient devant lui, le noir soutenant le blanc, le capitaine Delano ne laissa pas d'être sensible à la beauté d'une relation qui offrait un tel spectacle de fidélité de la part de l'un et de confiance de la part de l'autre. Le contraste des costumes, en marquant leurs positions respectives, rendait la scène plus frappante encore. (BC, 214)

Un si fidèle garçon — « Don Benito, je vous envie un tel ami ; car je ne puis le qualifier d'esclave », BC, 214 — ne saurait être *qualifié d'esclave*... Mais alors, que penser de l'offre d'acquisition que fait un peu plus tard l'honnête Américain (*the honest seaman*) à l'Espagnol : « Dites-moi, Don Benito (...), j'aimerais que votre homme [*your man*] fût à moi. Qu'en demanderez-vous ? Cinquante doublons feraient-ils l'affaire ? » (BC, 237) Ce ne serait pas une mauvaise opération. Cette fidélité « anxieuse » (BC, 257) peut donc s'acheter, la vertu (du Noir) être corrompue ?

Le Noir est humble :

Mais [Benito Cereno], au lieu de soutenir son regard, baissa les yeux vers le pont avec toutes les marques d'une confusion craintive ; offrant un contraste pitoyable avec son serviteur qui, à ce moment même, s'agenouillait à ses pieds pour ajuster une boucle d'argent, mais dont les yeux, lorsqu'il eut achevé sa tâche, se tournèrent avec une humble curiosité vers le visage incliné de son maître. (BC, 229)

et d'allure souriante, bonhomme (*good-natured*). Il n'est pas dangereux. Comment pourrait-il être menaçant, cet adolescent encore tout proche de l'état de nature, seulement animé de quelques instincts simples ? Il se meut dans l'inchoatif, à une extrémité de l'échelle du développement dont le sommet est occupé par le soleil de la Raison qui s'incarne, sur le *San Dominick*, dans la plénitude de la bonté de Delano — *the mild sun of Captain Delano's good-nature*.

Aussi, tandis que l'Américain peut concevoir que le « sombre Espagnol » nourrisse de sinistres desseins (BC, 232, 235), la participation des Noirs à une mascarade de ce genre est proprement impensable :

Si l'histoire de Don Benito était d'un bout à l'autre une invention, il n'y avait pas une âme à bord — jusqu'à la plus jeune négresse — qu'il n'eût soigneusement dressée et qui ne trempât dans le complot : déduction invraisemblable. (BC, 234)

C'est qu'il y a, décidément, entre le Noir et le Blanc, une différence essentielle :

Etait-ce en prévision d'une intervention de cette sorte que Don Benito avait précédemment jeté sur ses matelots un jour défavorable, tout en célébrant les louanges des nègres, alors qu'en vérité les premiers semblaient aussi dociles que les autres se montraient turbulents ? Les blancs, en outre, étaient par nature les plus pénétrants [*the shrewder race*]. Un homme qui tramait quelque méchant dessein ne devait-il pas être porté à louer une stupidité aveugle à sa dépravation et à dénigrer une intelligence trop perspicace pour ne la pénétrer point ? Peut-être. Mais si les blancs avaient connaissance de forfaits secrets à la charge de Don Benito, celui-ci était donc de connivence avec les noirs ? Non, ils paraissaient trop stupides ; en outre, avait-on jamais entendu parler d'un blanc assez renégat pour se liquer contre sa propre race avec des nègres ? (BC, 245)

Questions, hypothèses, difficultés, ajoute le narrateur, énigmes formant un dédale dans lequel le bon Delano, une fois de plus, se perd (*lost in their mazes*). Cela dit, ce passage est capital, et terrifiant. Et faut-il s'étonner que ce soit au paragraphe suivant que le vieux marin occupé à faire des nœuds inextricables renvoie à Delano, au seul Delano, le soin de trancher le Nœud ? (BC, 246) C'est que celui-ci n'est pas ailleurs que dans le regard de l'observateur.

Revenons sur le passage ci-dessus. On y voit bien comment s'effectue le glissement de la version théologique à la version politique du mythe racial. Apparemment, et dans un premier temps, l'instinct du Mal est devenu un attribut de la race blanche — et le Noir est blanchi. Mais l'opération de blanchissement trahit l'inquiétante vérité de la démarche. Si la propension au Mal est une caractéristique exclusive du Maître, c'est parce que celui-ci a (et est) une conscience, pleine et vivante. Le Noir, lui, est candide parce qu'il n'en a pas : il est, littéralement, *stupid*.

On songe ici (parmi maints autres passages, comme celui où Delano découvre la négresse endormie avec son enfant au sein : « Voici la nature à nu : une tendresse, un amour pur, pensa le capitaine Delano charmé », BC, 241) à ce que le narrateur-glossateur de *Billy Budd* appelle l'innocence de Billy :

(...) l'innocence dont un homme est capable n'est pas toujours faite, dans une conjoncture morale critique, pour aiguïser les facultés ou éclairer la volonté. (BB, 9, 70)

(...) chez Billy Budd l'intelligence, telle qu'elle était, avait progressé sans altérer de manière sensible sa simplicité d'esprit. (...) En outre, il était entièrement dépourvu de cette connaissance intuitive du mal (...). (BB, 16, 95)

(...) les choses étant ce qu'elles étaient, l'innocence l'aveuglait. (BB, 17, 99)

Le Noir de « Benito Cereno » est lui aussi aveugle, serait lui aussi aveugle, estime Delano, à la dépravation dont l'esprit (du Blanc) est capable — *that stupidity which was blind to his depravity*. Pourtant, cette cécité est ici une stupidité, et non pas une innocence. L'immatunité de Billy, *child-man* (BB, chap. 16), est décidément bien différente de celle de Babo. En Billy, l'Être rayonne comme un principe spirituel, vit, vibre en sa native simplicité. Chez Babo, la conscience sommeille encore : inertie, léthargie.

Citons pour finir les réflexions qui viennent à l'esprit du brave Américain au moment où, dans la cabine, il observe Babo qui s'apprête à raser son maître :

Il y a quelque chose chez le nègre qui le qualifie particulièrement pour le rôle de domestique attaché à la personne. La plupart des nègres sont des valets et des coiffeurs nés ; ils jouent du peigne et de la brosse aussi naturellement que des castagnettes et les manient apparemment avec une satisfaction presque égale. Ils apportent aussi à l'exercice de ces fonctions un tact plein de douceur et une extraordinaire prestesse ondoyante et silencieuse non dénuée de grâce, singulièrement agréable à observer et plus agréable encore à subir. Enfin, par-dessus tout, ils ont le grand don de la bonne humeur. En l'occurrence, il ne s'agissait point de rires ou de grimaces, qui eussent été déplacées, mais d'un certain enjouement aisé où concouraient harmonieusement chaque regard et chaque geste, comme si Dieu eût accordé le nègre tout entier à quelque plaisant diapason.

Si l'on ajoute à cela cette docilité qui naît du contentement d'un esprit borné et sans aspirations [*the unaspiring contentment of a limited mind*], et cette faculté d'aveugle attachement qui est parfois le propre des individus dont la position d'inférieurs ne prête point à discussion [*undisputable inferiors*], on comprendra aisément pourquoi ces hypocondres de Johnson et de Byron (...) se prirent d'affection, à l'exclusion presque totale de la race blanche, pour leurs domestiques nègres Barber et Fletcher. (BC, 259-60)

Valet né, domestique enjoué, esprit borné et doué d'une faculté d'attachement aveugle — l'infériorité du Noir est *indiscutable*. Telle est la vérité qui détermine le regard de l'Américain. Le Noir est d'abord une créature incomplètement développée (puérile, immature, dépendante), qui peut être améliorée — par l'apport du blanc :

« (...) il serait étrange en vérité et peu flatteur pour nous autres peaux blanches qu'un peu de notre sang mêlé à celui des Africains, au lieu d'améliorer la qualité de ce dernier, eût le triste effet de verser du vitriol dans le bouillon noir ; améliorant sa nuance, peut-être, mais non pas sa salubrité. » (BC, 269)

Avec pareil postulat, le voile de l'apparence ne saurait être déchiré. Imaginer un renversement des rôles est proprement insensé ; voir le Noir *à la place* du Blanc est le signe sûr d'un désordre mental :

La vue de l'acier si brillant et si proche ne laissa pas Don Benito insensible : il frissonna nerveusement, sa lividité habituelle accrue par le savon dont la blancheur était également avivée par le corps de suie qui contrastait avec elle. Toute la scène avait quelque chose de singulier, au moins pour le capitaine Delano qui, à considérer la posture des deux hommes, ne put chasser l'idée saugrenue [*vagary*] qu'il voyait dans le noir un bourreau et dans le blanc un homme au billot. Mais c'était là un de ces fantasmes capricieux [*antic conceits*] qui apparaissent et s'évanouissent en un clin d'œil, et dont l'esprit le mieux réglé ne saurait sans doute se garder. (BC, 261-62)

Cette méconnaissance de la liberté de l'autre homme — effet du travail d'un principe de classement aux indices bien définis ; mise en ordre de l'histoire du vivant par un découpage du temps et de l'espace selon une loi d'évolution ; pensée de la subordination, pensée quadrillée : on retrouve bien ici tous les thèmes associés au désir de Système : dans les bas-fonds du regard de Delano se profile la Ville caïnique —, cette méconnaissance de l'Autre n'a pas que le Noir pour objet. Le capitaine espagnol, perçu par ailleurs dans une relation de rivalité commerciale, est, pour l'Américain, le produit caractéristique d'une nation bizarre : « D'ailleurs ces Espa-

gnols — continua-t-il en poursuivant ses rêveries — sont une drôle de nation ! le mot même d'Espagnol rend un curieux son de conspirateur (...). » (BC, 251) Les traces d'une attitude violemment soupçonneuse à l'égard du monde latin sont particulièrement nettes dans le passage suivant, où l'évocation d'une possible imposture de l'Espagnol fait en outre fugitivement affleurer toute une série de stéréotypes et de préjugés sociaux et raciaux :

L'homme était un imposteur. Quelque aventurier de basse naissance paradant comme un grand seigneur de l'océan, mais si fort ignorant des exigences de la plus élémentaire bienséance qu'il se trahissait par le manque de forme inouï dont il faisait preuve. Cet appareil cérémonieux qu'il déployait à d'autres instants semblait aussi bien caractéristique d'un homme qui joue un rôle au-dessus de son niveau réel. Benito Cereno — Don Benito Cereno — un nom ronflant. Un nom en outre qui, à cette époque, n'était point inconnu des subrécargues et des capitaines de vaisseau habitués à trafiquer le long du continent espagnol, car il appartenait à l'une des familles de négociants les plus entreprenantes et les plus étendues de toutes ces provinces ; une famille dont plusieurs membres étaient titrés ; sortes de Rothschild castillans, avec un frère ou un cousin noble dans chaque grande ville commerçante de l'Amérique du Sud. Le prétendu Don Benito était jeune, il avait peut-être vingt-neuf ou trente ans. Jouer au cadet errant pour le compte des affaires maritimes d'une telle famille, n'était-ce pas là un excellent subterfuge pour un jeune coquin de talent et d'esprit ? Mais l'Espagnol était pâle et invalide. Qu'importait ! On avait vu des roués assez habiles pour simuler une maladie mortelle. Dire que sous cette apparence de faiblesse infantile, la plus sauvage énergie se pouvait dissimuler ! Dire que ce velours de l'Espagnol n'était peut-être que le couvert de ses griffes ! (BC, 226-27)

Au cours de la promenade que fait Delano sur la galerie de tribord (et de la rêverie qui la double), apparaît une autre variation sur le thème de la discrimination. Cette espèce de balcon « d'apparence vénitienne » (BC, 242), à présent couvert de mousses humides, fut jadis le théâtre de spectacles plus grandioses : « Il songea au temps où dans cette cabine et sur le balcon d'apparat avaient retenti les voix des officiers du roi d'Espagne » (*ibid.*). Tout, autour de Delano, semble trahir une grandeur flétrie (*faded grandeur*) : mousses, ruines, rouille, pourriture : c'est la Décadence. Et Delano le démocrate, le républicain, se voit soudain prisonnier d'un château désert. Sur la route des âges (du « vieux monde » au « nouveau »), la latinité monarchique, avec sa gloire et ses fastes, est reléguée dans un passé à l'agonie. Il s'en faut d'ailleurs de peu que l'Empire d'hier n'entraîne le nouvel Élu dans sa chute :

Il s'appuya à la balustrade ouvragée, tournant de nouveau les yeux vers la baie ; mais ses regards tombèrent sur le ruban d'herbes marines qui traînait le long de la ligne de flottaison du navire, aussi rigide qu'une bordure de plate-bande, et sur les parterres d'algues dont les larges ovales ou les croissants flottaient çà et là, séparés par de longues allées solennelles qui traversaient les terrasses houleuses et s'incurvaient comme pour mener à des grottes cachées. Dominant tout cela, la balustrade où s'appuyait son bras, par endroits maculée de poix et par endroits rehaussée de mousse, semblait être le vestige carbonisé de quelque kiosque dans un parc magnifique depuis longtemps délaissé.

A vouloir rompre un charme, il se trouvait de nouveau ensorcelé. Bien qu'il voguât sur la vaste mer, il lui semblait être quelque part très loin à l'intérieur des terres ; prisonnier dans un château abandonné. (...)

Mais ces enchantements se dissipèrent quelque peu quand son regard tomba sur les porte-haubans corrodés. De style ancien, avec leurs maillons, leurs manilles et leurs clavettes massives et rouillées, ils paraissaient mieux appropriés encore à la présente fonction du navire qu'à celle pour laquelle il avait sans doute été construit. (...)

Non sans trouble, il chercha de nouveau sa baleinière du regard, mais pour la trouver momentanément cachée par un éperon rocheux de l'île. Comme il se penchait en avant avec quelque vivacité, guettant l'instant où la proue se montrerait à nouveau, la balustrade céda sous lui comme du charbon de bois. S'il n'eût saisi un cordage qui se trouvait à sa portée, il fût tombé à la mer. Le craquement, bien que faible, et la chute, bien que sourde, des fragments pourris, devaient avoir été entendus. (BC, 243-244)

Déclin des maîtres d'autrefois (*a decline of masters*), décadence de la nation bizarre. Au nouveau Prince, la maîtrise d'un ordre tranquille et bon enfant (*the quiet orderliness of the sealer's comfortable family of a crew*), dans lequel le Noir ne sera, au mieux, qu'un joyeux animal : « (...) le capitaine Delano s'attachait aux nègres non par philanthropie, mais par nature, comme d'autres aux chiens de Terre-Neuve » (BC, 260).

Ce n'est pas l'une des moindres ironies du conte que ce qui avait été mis en scène comme une *fiction* (*the fictitious story dictated to the deponent by Babo*, indique le chroniqueur en résumant les conclusions du tribunal), et qui reposait essentiellement sur le rôle de Babo (« jouant le rôle d'un serviteur zélé avec toute la soumission qui convient à un humble esclave », BC, 305), ait, jusqu'au bout (puisque, après tout, l'illumination de Delano est provoquée par le saut de l'Espagnol dans son bateau), masqué la réalité de la subversion parce que, pour l'observateur, cette fiction n'exprimait rien d'autre que *la vérité de ses propres représentations*. L'histoire, d'ailleurs, ne lui aura rien appris. Il faut oublier, dit-il à Cereno : « (...) le passé est le passé ; pourquoi moraliser à son endroit ? Oubliez-le. Voyez, ce brillant soleil a tout oublié, et la mer bleue, et le ciel bleu ; ils ont tourné de nouvelles pages ». (BC, 315) Le nouveau efface l'ancien, le présent le passé. On peut oublier cette atrocité, oublier le Noir : le Noir ne laisse pas de traces.

● *Le Désert et l'Empire*

L'Empire, c'est l'espace conquis et fait territoire, pourvu de frontières, quadrillé, protégé. Bornes, murs qui assurent la permanence d'autres limites, justifient l'ordre intérieur, gardent l'immuable. Barre de la différence, ordonnance hiérarchisée des temps et des relations : haut/bas, dedans/dehors, devant/derrière, premier/second. Subordination, prisons, machine. La réalité du Visage disparaît : règnent les représentations, elles-mêmes ordonnées, classées.

Delano, sur le *San Dominick*, s'imagine, dans une rêverie enchantée, prisonnier d'un château désert, d'où le regard découvre un paysage désolé : « (...) des terres

vides, des routes vagues que nulle voiture, nul passant ne venaient animer » (BC, 243). Fascination ravie ou répulsion ?

Au-delà de l'enceinte commence le Désert. Pas de routes, mais le principe d'un interminable Chemin. Pas de limites, mais un seuil toujours déplacé, reporté, fuyant. Pas d'ordre tyrannique, mais un repérage qui est toujours à reprendre, un centre à resituer sans relâche. Pas d'images ni d'échelles de l'humain, mais le concept continu, processionnel : l'Homme se déroule partout, semblablement différent.

L'écriture désire le Désert comme le seul horizon de sa quête et de sa vérité. Toujours les architectures carcérales deviendront des tombeaux, toujours les rêves métalliques s'écrouleront. Il faut croire aux mirages qui flottent au-dessus des sables océaniques. Ils ont moins de solidité que les pierres des murs, mais ils orientent et raniment sans cesse la question de l'errant vers l'inachevable réalité du voyage et des phénomènes. Mouvement, pause. Les haltes au Désert sont des repos dans la demeure de l'Être où rayonne le feu du Visage, du Visage contemplé, partagé comme un don.

« Suis-je le gardien de mon frère ? » demande le premier assassin (Gen. 4 : 9). L'horreur caïnique, qui est la loi de l'Empire, commence avec l'éloignement du Visage.

10. Le Proche et le Lointain (3) : approche du Visage

Si « Bartleby » et « Benito Cereno » sont des contes de la cécité, dans lesquels l'épreuve de la perception de l'Autre se solde par l'échec de l'observateur à penser et à agir autrement que selon l'ordre de la barbarie, « Les îles enchantées » propose, de façon quasiment expérimentale, un cheminement inverse — vers la lucidité de la reconnaissance. Dans le chaos d'un monde calciné, violemment hostile, inhumain, le Visage de l'homme peut être cherché et trouvé. Déjouant les leurres d'un système optique qui a fait sombrer plus d'une tentative, le regard du narrateur traverse, comme autant d'enveloppes successives, les cendres du minéral (premier épisode), puis un infernal grouillement animal (deuxième et troisième épisodes), pour parvenir peu à peu jusqu'au lieu de la découverte de l'Homme.

Les enchantements

(...) une île très loin dans le sud-ouest. Elle ne figure sur aucune carte ; les endroits vrais n'y sont jamais.

Moby-Dick, chap. 12

L'ouverture du conte est tout de suite apocalyptique. Ou plutôt, le monde des Îles Enchantées est d'abord l'image de ce qui reste du monde, après une apocalypse :

Prenez vingt-cinq amas de cendres disséminés çà et là sur un terrain vague de banlieue, prêtez à quelques-uns d'entre eux des proportions de montagne et faites du terrain vague une mer, vous aurez alors une juste idée de l'aspect général des Encantadas ou Îles Enchantées. Un archipel de volcans éteints plutôt que d'îles,

évoquant assez bien l'image que ce monde pourrait offrir après une conflagration punitive.

Il est douteux qu'aucun lieu de la terre puisse égaler cet archipel en désolation. Les cimetières abandonnés d'antan, les vieilles cités tombant en ruines sont des objets suffisamment mélancoliques, mais, comme tout ce qui fut associé à l'humanité, ils éveillent encore en nous quelques pensées de sympathie, si tristes soient-elles. (...)

Mais la malédiction particulière [*special curse*] aux Encantadas qui les exalte en désolation plus encore qu'Idumée et le Pôle, consiste en ceci que nul changement ne vient à elles, ni de saisons, ni de peines. Coupées par l'Équateur, elles ne connaissent point l'automne, ni le printemps ; déjà réduites en lies de feu, la ruine même a désormais peu de prise sur elles. Les averses rafraîchissent les déserts, mais sur ces îles jamais la pluie ne tombe. Comme des gourdes syriennes éclatées et abandonnées au soleil flétrisseur, elles sont perpétuellement craquelées par la sécheresse sous un ciel torride. (...)

Un autre trait de ces îles est leur parfaite impropriété à l'habitation. Les étendues désolées de l'herbeuse Babylone où gîte le chacal, passent pour offrir l'exemple typique d'une ruine irrémédiable ; mais les Encantadas refusent d'abriter jusqu'aux hors-la-loi [*outcasts*] parmi les animaux. L'homme et le loup les désavouent. On n'y trouve guère de vie que reptilienne : tortues, énormes araignées, serpents et cette singulière anomalie de l'excentrique Nature : l'iguane. Ni voix, ni beuglement, ni rugissement ne frappent l'oreille. Le principal bruit vivant [*sound of life*], ici, est le sifflement. (BC, 92-93)

Ici le minéral et le végétal sont chthoniens :

Sur la plupart des îles où l'on trouve quelque végétation, elle est plus ingrate que la vacuité de l'Aracama : ce sont d'interminables fourrés de ronces nerveuses, sans fruits et sans noms, qui surgissent d'entre les plus profondes fissures des roches calcinées pour les masquer traîtreusement ; ou bien c'est un bouquet flétri de cactus distordus.

En maint endroit la côte est ceinturée de rocs ou, pour mieux dire, de scories : amoncellements désordonnés de matières noirâtres ou verdâtres pareilles aux résidus d'un haut fourneau. Ils forment ça et là des failles et des grottes sombres où bouillonne incessamment une écume furieuse surmontée d'un farouche panache de brume grise dans lequel des vols criards d'oiseaux fantomatiques ajoutent à l'horrible fracas. Quelque calme que soit la mer au large, il n'est point de repos pour cette houle ni pour ces rocs, lacérants et lacérés alors même que l'océan connaît la plus grande paix. Par les jours nuageux et oppressants particuliers à cette région marine de l'Équateur, les sombres masses vitrifiées, dont un grand nombre s'élèvent à quelque distance du rivage parmi les blancs remous et les brisants, forment un spectacle vraiment plutonien. (BC, 93-94)

Il ne peut s'agir là que d'un univers déchu : *In no world but a fallen one could such lands exist* — anéanti par une malédiction :

Alors l'Éternel fit pleuvoir du ciel sur Sodome et sur Gomorre du soufre et du feu, de par l'Éternel. Il détruisit ces villes, toute la plaine et tous les habitants des villes, et les plantes de la terre. (Gen. 19, 24-25)

— foudroyé par un déluge de feu. Seuls restes de cette pyrotechnie divine (*the marks of fire*), des déchets calcinés, des scories. *Waste land*, terre gaste, paysage de ruines et de cendres :

Rien ne saurait mieux suggérer des choses vivantes et vermeilles malignement réduites en cendres : des pommes de Sodome après le contact flétrisseur, telles apparaissent ces îles. (BC, 96)

Les grèves sont jonchées de débris pourris : « reliques d'une beauté lointaine », « fragments de bois carbonisé », « restes vermoulus de membrure », « vestiges de naufrages » (BC, 94). Cet archipel est un monde résiduel, un corps mort, le cadavre de la mort : îles « figées, soudées, engluées dans le corps même de la mort cadavérique » (BC, 96).

Figées ? Encore faut-il pouvoir les repérer, les situer, déterminer leur position dans l'espace. Or l'histoire de la découverte des Îles Enchantées est l'histoire d'un leurre. Le vent qui souffle dans ces régions est si capricieux — léger, incertain, trompeur (BC, 94) — et les courants si irréguliers, si changeants, si mystérieux — contradictoires, inexplicables (*ibid.*) — que longtemps on a pu croire que les îles étaient mouvantes, fugaces, irréelles : *this apparent fleetingness and unreality of the locality of the isles*. Certes, leur existence est à présent avérée, mais il faut avoir posé le pied sur le rivage, y être allé voir par soi-même et en être revenu, pour y croire et y faire croire.

Être, en outre, revenu des enchantements auxquels elles doivent leur nom. Car enchantées, ces îles le sont deux fois.

Soumises d'abord aux maléfices que la mémoire rêveuse du voyageur moderne (*the modern voyager*) peut évoquer après son retour au pays quand, flânant un beau jour d'été dans la nature américaine, il se retrouve... perdu dans ses lointains vagabondages au cœur calciné des Îles :

(...) quand je m'assois au faite moussu de quelque gorge tapissée de forêts profondes, parmi les troncs gisants des pins foudroyés, et que j'évoque comme en un rêve mes lointains vagabondages [*rovings*] au cœur embrasé des Îles Enchantées, quand je me remémore les sombres carapaces soudain entrevues et les longs cous languides émergeant des buissons sans feuilles, quand je revois les roches vitrifiées, usées et creusées de profondes ornières au cours de siècles et de siècles par les tortues qui s'y traînèrent en quête d'une eau rare ; alors, je ne puis me défendre d'éprouver qu'en mon temps j'ai vraiment dormi sur une terre malignement ensorcelée [*evilly enchanted*]. (BC, 97)

L'archipel sinistrement enchanté se redécouvre dans le clair-obscur du jeu du présent et du passé, de la mémoire et du rêve, du proche et du lointain. Mais le charme maléfique de ces brûlantes aridités en cache un autre, d'une nature bien différente. Et cette fois encore, tout se passe et ne peut se produire que si l'observateur sait s'installer dans l'équivoque d'un entre-deux : c'est depuis l'expérience du seuil que peuvent s'éprouver la reconnaissance et la perception des limites — limites au-delà desquelles le sens des phénomènes s'inverse.

Le *second* nom de ces îles (le premier étant « Encantadas ») est celui qui désigne, en espagnol, les reptiles particuliers à ces régions : « Gallipagos » : les tortues. Ces

terres sont impropres à la vie ? Pourtant, des tortues y vivent (BC, 96). Qui ne sont pas tout à fait des tortues, à en juger par la première évocation de ces étranges créatures : la description ici suggère autre chose que la pure animalité reptilienne : imploration, affliction, désespérance :

(...) indépendamment de leurs traits strictement physiologiques, il y a quelque chose d'étrangement condamné dans l'aspect de ces créatures. Nulle autre forme animale n'exprime de façon aussi suppliante l'affliction prolongée et la désespérance pénale ; cependant que la pensée de leur merveilleuse longévité ne manque pas de renforcer encore cette impression. (BC, 96-97)

Au cœur de cette solitude magique (*that air of spell-bound desertness which so significantly invests the isles*), brûle un autre feu que celui de la malédiction et du châtiement.

Ayant abandonné la montagne américaine pour une scène de réjouissance sociale — changeant, donc, de seuil —, l'observateur, jouant d'une nouvelle confusion entre mémoire et imagination, peut jouir d'une illusion d'optique qui lui permet de re-voir apparaître, à la lueur des bougies, le fantôme d'une gigantesque tortue :

(...) telle est l'acuité de ma mémoire ou le pouvoir magique de mon imagination que je me demande si, relativement aux Galapagos, il ne m'arrive pas d'être victime d'une hallucination [*optical delusion*]. Souvent en effet, lorsque je participais à des scènes de réjouissance sociale, particulièrement au cours de fêtes célébrées à la lueur des bougies dans quelque demeure à l'ancienne mode, à l'heure où les ombres projetées dans les profondeurs d'une salle angulaire et spacieuse apparaissent comme les broussailles hantées d'une forêt déserte, j'ai attiré l'attention de mes camarades par mon regard fixe et mon changement d'expression soudain, car il me semblait voir émerger lentement de ces solitudes imaginaires et ramper lourdement sur le sol le fantôme d'une gigantesque tortue sur le dos de laquelle brûlait en lettres de feu : *Memento...* (BC, 97-98)

Simple apparition macabre ? Le second épisode (« Les deux faces d'une tortue ») confirmera qu'il y a dans cette vision autre chose qu'un terrifiant rappel allégorique de la mortalité. Ce que sur sa carapace la tortue porte, apporte et rapporte, c'est, en lettres de feu, en lettres vives (*burning in live letters*), l'inscription de la mémoire, du devoir de mémoire. Et de cette inscription, le mot de l'irréremédiable a disparu. Ce fantôme invite à durer malgré la mort — contre la Mort. L'affliction et la désespérance, par la pérennité à laquelle elles sont vouées et qui les constitue en épreuves, font durer la conscience jusqu'à ce point où le sens de la souffrance s'inverse, où l'interminable prend la forme d'une merveilleuse longévité (*wonderful longevity*). Au terme inachevable de l'expiation, le temps de la peine peut commencer à s'inscrire contre le néant : alphabet de feu de la vie.

L'endurance du Vif

... le reptile particulier à ces régions sauvages...
(BC, 96)

Il ne reste pas que la poussière des cendres du Mal sur les Îles Enchantées :

« Quelque cendreuse et pénitentielle que soient ces îles, peut-être leur tristesse n'est-elle pas sans mélange. » (BC, 100) Encore faut-il aller y voir de près, procéder à un examen minutieux de l'île-tortue.

C'est à cet examen que se livre — avec une passion toute ismaélienne de l'observation curieuse et attentive —, au crépuscule, le voyageur dans le second épisode du conte : « Je les inspectai de plus près avec une lanterne. » (BC, 102) On ne s'étonnera pas qu'il découvre à l'animal un côté sombre et une face brillante : *The tortoise is both black and bright*.

Ce qui rend ces merveilleuses créatures proprement ineffables (« Ces créatures mystérieuses [*mystic*] m'affectèrent d'une façon malaisément exprimable », BC, 101), c'est l'aura sacrée qui se dégage du sentiment de leur antiquité : « Il semblait qu'elles eussent nouvellement rampé de sous les fondations du monde. (...) Quelle apparence vénérable et sacrée ! » (BC, 101-102) La vue de leur carapace suscite des images de délabrement (« trois Colisées romains au délabrement magnifique »), mais le tégument est par ailleurs recouvert d'une végétation verdoyante — la verdure de la vie : vigueur, persistance et expansion continue du Vif qui apaise, transfigure les entailles provoquées par le contact avec l'île métallique et déchiquetée :

Quelle verdure fourrée mantelant les rudes entailles et aplanissant les fissures de leurs carapaces craquelées ! Je ne vis plus là trois tortues. Elles s'épandirent, se transfigurèrent. (BC, 102)

Cette fourrure verdoyante se confond avec l'inscription de feu que portait sur sa carapace la tortue fantôme : elle dit la passion du Vif, la résistance — l'endurance du Vif dans le temps, grâce au Temps et contre le Temps :

L'impression que ces tortues vous donnaient avant tout était celle de l'âge ; d'une résistance [*endurance*] infinie, sans limite. Et en vérité je doute fort qu'aucune autre créature puisse vivre et respirer aussi longtemps que la tortue des Encantadas. Pour ne rien dire de leur faculté bien connue de rester en vie sans absorber aucune nourriture pendant une année entière, considérez l'armure inexpugnable de leur vivante cotte de mailles. Quel autre être corporel possède semblable bastion où résister aux assauts du Temps ? (*ibid.*)

Quel autre être corporel ? Mais l'être humain, bien sûr, l'Homme abandonné à la désolation de ces îles, le solitaire dont le Visage, dont les premiers linéaments du Visage commencent à se dessiner en filigrane sur la carapace de la tortue, là où, parmi l'aridité de la terre vaine, apparaît une oasis de verdure. La fin de la description contient en germe tout le périple de découverte de l'humain qui va se faire de manière explicite à partir du sixième épisode.

Dans le passage qui s'effectue ici du Temps conçu comme le milieu de l'Être à l'expérience du temps intérieur, l'obstination, trait caractéristique de l'animal, devient objet d'interrogation et d'interprétation : détermination ou stupidité ? Celui qui refuse inflexiblement, jusqu'au désespoir, jusqu'au risque de la mort, de s'écarter de l'obstacle, faut-il le dire victime d'une sottise maniaque ou d'un désir de rectitude ?

Cette nuit-là, de mon hamac, j'entendis au-dessus de ma tête les évolutions trainantes et lasses des trois étrangers pesants sur le pont encombré. Si grande était leur stupidité ou si grand leur entêtement qu'ils ne s'écartaient jamais d'un obstacle. L'un d'eux cessa tout mouvement juste avant le quart de minuit. A l'aube, je le trouvai buté comme un bélier contre l'inébranlable pied du grand mât, luttant toujours de la dent et de l'ongle pour forcer l'impossible passage. Que ces tortues soient victimes d'un enchantement justicier, pervers ou peut-être purement diabolique, rien n'en témoigne mieux que cette étrange manie qui les possède si souvent de poursuivre une besogne sans espoir. Je les ai vues, au cours de leurs randonnées, se jeter héroïquement contre des roches et rester là indéfiniment, cognant, se démenant, s'arc-boutant dans le dessein de les mouvoir et de poursuivre leur inflexible route. Leur malédiction suprême est cette confiante aspiration à la rectitude dans un monde semé d'embûches. (BC, 102-103)

Dans le monde résiduel des Îles Enchantées, archipel de déchets qui sont autant d'embûches et d'obstacles, l'entêtement de la maniaquerie imbécile s'incarnera successivement dans les figures de l'aventurier créole et de l'ermite Oberlus (septième et neuvième épisodes), tandis que l'intransigeance de la droiture aura le visage de Hunilla, la veuve *chola* (huitième épisode).

Le désert fertile

... l'île si solitaire, si reculée, si dénudée qu'elle fait figure de no man's land...

(BC, 121)

Les troisième, quatrième et cinquième épisodes redéploient le mouvement d'approche mis en œuvre dans les deux premiers tableaux.

Tourner autour des îles, y aborder. Chercher un point d'observation à partir duquel il soit possible d'embrasser toute la région, de la comprendre — *gaining a comprehensive view of the region round about*. Repérer le point le plus haut, le sommet du Roc Rodondo (troisième et quatrième épisodes). Choisir le moment : le gris du petit matin, heure intermédiaire : *the strange double twilight of the hour*. Faire l'ascension, comme on peut : « Comment sommes-nous parvenus là-haut, nous seuls le savons. A quoi bon en instruire les autres ? Ils n'en seraient pas plus avancés. Qu'il suffise de dire que nous voici, vous et moi, au sommet. » (BC, 113) Demander à l'imagination du lecteur d'accompagner les souvenirs peut-être fictifs du voyageur. Puis décrire ce que l'on voit : en géographe féru de cartographie, en historien qui sait d'anciennes navigations vers les îles. Pratique ismaélienne, là encore : comme Isamél autour du Monstre, multiplier les témoignages, les points de vue, les représentations, les expériences, les savoirs.

C'est que l'enjeu est d'importance : il s'agit de déjouer les illusions d'optique et les pièges des mirages (BC, 122), de déchirer le voile des « vapeurs trompeuses » (BC, 116) qui ont pour effet de faire croire que ces îles farouches et calcinées (BC, 117), que cet archipel scorieux — « point d'humus ; c'est, de haut en bas, une scorie couturée, fertile en grottes noires comme des forges, dont le rivage métallique

résonne sous les pas comme une plaque de fer et dont les volcans, groupés en son centre, font songer d'une gigantesque souche de cheminée », BC, 118 — n'est qu'un roc mort et désert soumis à un sortilège purement maléfique, c'est-à-dire voué à ne jamais voir apparaître sur son sol le Visage de l'espoir humain. Tel est le leurre : « un archipel de terres arides sans population, sans histoire et sans espoir de posséder jamais l'une ni l'autre » (BC, 122).

Au bout de cette patiente et obstinée recherche, une première miraculeuse épiphanie. Déjà, sur le Roc Rodondo — au milieu d'une confusion discordante, tintamarre démoniaque de volatiles féroces, grotesques ou franchement funèbres, comme par exemple le pélican, extension ailée des îles scorieuses : « Leur plumage terne et d'un gris pâle leur donne l'air d'avoir été poudré de cendres. C'est vraiment un oiseau pénitentiel, bien fait pour hanter les rivages des scorieuses Encantadas où Job le tourmenté eût pu s'asseoir et se gratter avec des éclats de pot » (BC, 109) — le regard découvre un merveilleux oiseau, le « contremaître d'équipage » au chant cristallin, à la blancheur angélique, chanter superbe et chaleureux — *the bright, inspiring chanticleer of ocean, the beautiful bird*.

Fugitifs, abandonnés, solitaires...
(BC, 173)

Imiter l'entêtement et l'endurance du reptile séculaire.

Suivre l'appel des lettres de feu, du blason verdoyant sur sa carapace.

Pour sortir du labyrinthe des mirages, s'installer, comme sur un chameau, sur le dos de l'animal désertique :

En compagnie [de ces trois monstres épris de rectitude] je me perdis mille et mille fois parmi de volcaniques dédales, j'écartai les branchages d'interminables bosquets pourrissants et me trouvai enfin, en rêve, assis jambes croisées sur l'une d'elles entre deux brahmines pareillement montés, et formant avec eux un trépied de fronts qui soutenaient la chape de l'univers. (BC, 104)

Sur l'île de Barrington (sixième épisode) se trouvent des restes de sièges — « des sièges qui eussent fort bien convenu à un brahmine ou au président de quelque ligue de paix », BC, 128 —, de beaux vestiges construits dans une intention pacifique : « on ne peut guère imputer la construction de ces sièges romantiques qu'à une pure intention de paix et de doux compagnonnage avec la nature » (BC, 128-29). Avec des débris de cruches retrouvés à proximité, ils témoignent d'une présence : le passage du crime : « Il est très vrai que les boucaniers perpétrèrent les plus grands outrages ; on ne peut nier que certains d'entre eux furent de francs égorgeurs » (BC, 129). Mais ici le Mal s'est combiné à quelque chose d'autre : « (...) tous les boucaniers n'étaient pas des monstres sans mélange (...). Parmi ces aventuriers se trouvaient quelques âmes bien nées et de bonne compagnie, vraiment éprises de tranquillité et de vertu. » (BC, 129-30)

Et de ces ruines qui ne sont plus tout à fait des résidus morts, de ces verts sofas (eux-mêmes surgis de la vivante fourrure de mousse qui couvre la rude carapace de la tortue) émergent enfin trois visages — fugitifs, abandonnés, solitaires — le triptyque de l'obstination, de l'endurance du Vif dans l'absolu de la désolation. Le volet

central en est constitué par l'histoire de Hunilla (huitième épisode), et les parties latérales (septième et neuvième épisodes) illustrent une malédiction, cette étrange folie (*that strange infatuation of hopeless toil*), cette corruption du désir de durer qu'est le rêve de l'Empire.

Le Vif et le Vil

D'abord, donc, le roi des chiens. Un aventurier créole devient un jour propriétaire et suprême seigneur de l'île de Charles. Le roi règne sur ses sujets avec une armée de gros chiens menaçants (BC, 133). Construction d'une capitale sur l'île scorieuse, révoltes. Mais la garde veille :

Armé jusqu'aux dents, le Créole va désormais en grand cortège, entouré de ses janissaires canins dont les terribles abois se montrent aussi efficaces que des baïonnettes pour réprimer les mouvements de révolte. (BC, 134)

La nécessité d'accroître la population de l'île oblige le souverain à recruter parmi les équipages des baleiniers qui mouillent dans les parages. Stratagème (*deep-laid scheme*) dont les effets ne sont pas exactement ceux escomptés : les renégats et les déserteurs, se sentant bientôt assez forts et nombreux, se rebellent contre leur seigneur et le contraignent à l'exil. L'île devient une république populacière en proie à un chaos permanent (*a permanent Riotocracy*), un havre, un refuge inespéré pour les marins déserteurs.

Un marin qui a abandonné son navire s'installe non pas sur l'île de Charles mais sur l'île de Hood : c'est Oberlus :

Son apparence (...) était celle d'une victime de quelque sorcière malfaisante ; il semblait avoir bu à la coupe de Circé. Pareil à une bête ; vêtu de haillons insuffisants pour cacher sa nudité ; la peau couverte de taches de rousseur et de boursoufflures du fait de son exposition continuelle au soleil ; le nez camus ; le corps contourné, pesant, terreux ; les cheveux et la barbe incultes, abondants et d'un rouge ardent ; il faisait aux étrangers l'impression d'une créature volcanique projetée par la même éruption qui avait mis l'île au jour. (BC, 160)

Caliban « farouche » et « diabolique », il est tout à fait accordé au paysage de l'île. C'est un être gauchi, tordu (*warped and crooked*), malfaisant ; il se construit un antre de lave et de scories, fait pousser des légumes dégénérés.

Une étrange idée le hante :

Mais l'une de ses moindres singularités, et la plus inoffensive, était l'idée que les visiteurs qui venaient à lui avaient été attirés tout autant par le désir de contempler le puissant ermite Oberlus dans sa royale solitude, que par celui d'obtenir des pommes de terre ou de rencontrer telle compagnie qui se pourrait trouver sur une île stérile. (BC, 161-62)

Sa princière solitude : lui aussi, comme l'aventurier créole, veut être roi. Mais il recherche moins l'ivresse de la possession d'un empire de cendres que la jouissance d'une emprise absolue sur une autre conscience à lui soumise, entièrement livrée, abandonnée à sa volonté. Il est habité par une passion de l'aviilissement : tombé plus

bas que les tortues (*more than degraded*), il lui faut s'enfoncer davantage encore dans la déchéance :

Mais quelque dégradé qu'il parût, au fond de lui-même habitait, guettant pour se révéler l'occasion propice, un penchant à descendre plus bas encore. En vérité la seule supériorité d'Oberlus sur les tortues était sa plus grande faculté de dégradation, accompagnée d'une sorte de volonté intelligente qui s'y appliquait. (BC, 162)

Mais ce goût de la dégradation cache un plaisir tyrannique et cruel : « (...) l'ambition égoïste, ou l'amour de la domination pour elle-même (...), le pur amour de la tyrannie et de la cruauté » (BC, 162, 164).

Quand un navire mouille pour faire provision de bois, il capture sur la plage un membre de l'équipage resté seul, un Noir dont il veut faire son esclave. Mais le Noir parvient à renverser la situation. Oberlus, transporté sur le navire, est fouetté. Puis son potager est pillé, sa cabane détruite.

Seul à nouveau parmi les scories désolées de l'île solitaire (*this outcast isle*), il médite des plans de vengeance. Il met au point une nouvelle technique : il attire les marins qui accostent, les enivre, les ligote puis les cache. Quand le navire est reparti, il se fait reconnaître par les captifs roi de l'île, maître absolu et condamne ses prisonniers à un terrible esclavage :

(...) se trouvant entièrement à la merci d'Oberlus et alarmés par son changement d'attitude, ils acceptent de s'enrôler sous ses ordres, devenant ses humbles esclaves et Oberlus le plus incroyable des tyrans. Tant et si bien que deux ou trois d'entre eux périssent de ses procédés d'initiation. Il oblige le reste — au nombre de quatre — à briser le sol écaillé, à transporter sur leur dos des charges de terre glaise taillée dans les crevasses humides des montagnes ; il les traite avec la plus grande brutalité ; exhibe son arme au moindre semblant d'insurrection ; les convertit à tous égards en reptiles à ses pieds : plébéiennes couleuvres pour cet anaconda seigneurial. (BC, 166)

Roi des chiens. Roi des reptiles. Leur moralité brisée, déchus de leur humanité (*rotten down from manhood*), les esclaves se dégradent tout à fait : « les misérables se corrompent complètement dans ses mains. Il les utilise comme des créatures d'une race inférieure ; bref, il dresse ses quatre animaux et en fait des meurtriers ; transformant bel et bien des lâches en *bravos* » (BC, 167). Quant à lui, il parade dans cette solitude cendreuse « à la tête de sa belle armée » (BC, 168).

Un jour, il parvient par trahison à voler un bateau, au moyen duquel il quitte l'île avec ses serfs. On suppose qu'il jeta ses « mécréants » par-dessus bord. Parvenu sur le continent, son apparence diabolique le fit regarder comme un individu suspect. Quand s'achève l'épisode, Oberlus croupit dans la « sordidité tragique » (BC, 172) de la sinistre prison de Payta, au centre de la *plaza* écrasée de soleil : « C'est là que, pour un long temps, on put voir Oberlus, figure centrale d'une bande bâtarde et assassine. » (*ibid.*)

Le théâtre de la Passion

L'histoire de Hunilla a la terrible sécheresse de l'île de Norfolk qui en constitue le décor. Elle est aride et désolée comme cette île irrémédiablement séparée du reste

de l'archipel. Mais ce caractère désertique de l'épreuve de la métisse confère en retour au lieu une aura sacrée : « (...) pour moi, par l'effet de la sympathie, cette île solitaire est devenue un lieu [*spot*] consacré par les plus étranges épreuves de l'humanité. » (BC, 139)

C'est l'histoire tragiquement simple d'un bonheur qui sombre en un instant dans la désolation de la solitude. Hunilla, débarquée sur l'île avec son mari Felipe et son frère Truxill pour y faire provision d'huile de tortue, se retrouve seule après la mort des deux hommes, engloutis avec leur radeau devant ses yeux. La scène du naufrage, minutieusement cadrée et minutieusement commentée, se déroule comme une pantomime atrocement calme et silencieuse :

*Some sham tragedy
on the stage*

*the lattice of a high
balcony*

*to watch the adven-
ture*

*the bluely boundless
sea rolled like a
painted one*

*death in a silent pic-
ture, a dream of
the eye*

trance-like

Devant les yeux d'Hunilla ils sombrèrent. Ce malheur réel se déroula à son regard comme une feinte tragédie de la scène. Elle était assise sous une rustique tonnelle, parmi les buissons flétris qui couronnaient une falaise élevée, un peu en retrait de la plage. Les buissons étaient disposés de telle sorte que, pour contempler le large, elle plongeait d'habitude son regard à travers les branches comme à travers le treillis d'un balcon élevé ; mais ce jour-là, afin de mieux suivre l'aventure des deux cœurs aimés, Hunilla avait écarté et retenait de la main les branches qui formaient un cadre ovale où l'immensité bleuâtre des flots roulait comme une mer peinte. C'est là que tout à coup l'invisible peintre peignit à sa vue le radeau battu par les vagues et démembré, les rondins naguère horizontaux dressés obliquement comme des mâts qui inclinent et, parmi eux confondus, quatre bras qui se débattaient ; puis tout disparut parmi les eaux crémeuses et lisses qui entraînaient lentement l'épave déchi-quetée. Du commencement à la fin, le drame tout entier s'était déroulé sans aucun bruit : silencieux tableau de mort ; rêve de l'œil ; ombre évanescence telle qu'en montrent les mirages.

La scène avait été si instantanée, si pareille à une vision par sa bénigne apparence de chose peinte, si éloignée de l'observatoire flétri d'Hunilla et de son sentiment du réel, qu'elle regardait, regardait toujours, sans lever un doigt ni pousser une plainte. Et, en vérité, elle pouvait

*staring on that
dumb show*

*her two enchanted
arms*

*the distance long,
the time one sand*

tout aussi bien rester ainsi, muette de stupeur, devant cette muette pantomime. Séparés par un demi-mille de mer, comment ses deux bras enchaînés par un charme eussent-ils pu secourir ces quatre bras marqués par le destin ? Quand la distance est longue, le temps n'est qu'un grain de sable. Si l'éclair a lui, quel insensé tentera encore d'arrêter la foudre ? (BC, 144-45)

Lointaine proximité du drame ; cadrage trop précis d'un malheur sans rivage ; lenteur interminable de l'instant ; silence mortel du cri ; couleurs apaisées de l'horreur ; maquillage incertain d'une réalité irrécusable : Hunilla, depuis le bord de la falaise aux buissons flétris, voit devant elle, y participant sans y prendre part, spectatrice active et rêveuse victime, s'agiter sans bouger les figures de l'expérience des limites. Ce qui se passe sous ses yeux est scandaleusement et désespérément incroyable. Il ne suffit pas de le voir pour y croire ; ce présent est un mirage : trop bref, trop étiré : c'est l'instant du déjà-trop-tard. Il va falloir bientôt, toujours, s'en souvenir pour le revoir, se représenter après coup l'irréversible absence, faire résonner l'écho de l'événement englouti dans un désir d'à-venir — tenter de s'éveiller au désert et à la durée désertique.

Du naufrage, de ce rêve de naufrage, Hunilla la disparue, [*this lone shipwrecked soul*] va s'efforcer obstinément, avec une passion qui est souffrance, patience et amour, de devenir la survivante lucide.

Un corps rejeté sur le rivage, celui de Felipe, témoigne de ce qui a eu lieu. Elle l'ensevelit pieusement. Et l'autre ? Elle le recherche, espère, renonce. Puis recommence à chercher, animée cette fois d'un « zèle lucide » (*waking earnest*). Elle explore, guette, arpente la grève. Les jours et les nuits sombrent à leur tour dans le chaos. Hunilla se perd dans le labyrinthe du Temps : *Time was her labyrinth, in which Hunilla was entirely lost*. Mais pour en sortir enfin. Elle a cessé d'espérer, elle peut commencer à attendre :

« Dans l'ignorance vague, j'ai espéré, espéré ; désormais, soutenue par une ferme conviction, j'attendrai. Je veux vivre, et non plus agoniser dans l'égarement. » (BC, 149)

Au désespoir dans lequel se dissout tôt ou tard l'espérance, succède l'attente, qui est une patience et la passion de l'inespéré. L'obstination de durer se structure dans une reconquête du Temps : sur un bâton de bambou, Hunilla inscrit les marques des jours, le nombre de poissons pêchés, de tortues trouvées. Durer, comme la vigilante Marianna, veiller : « Longues nuits de calculs absorbants, mathématiques du malheur pour lasser son âme trop éveillée et la forcer au sommeil ; mais le sommeil pourtant ne venait point. » (BC, 150)

Quand vient le jour où l'aperçoit le navire à bord duquel se trouve le voyageur-chroniqueur, elle peut enfin quitter l'île, abandonner le tertre, la tombe de son mari. Dans le sablier de sa peine, le sable aride (*unverdured*) a fini de s'écouler :

Le tertre s'élevait au centre : monticule nu du sable le plus fin, pareil à cet amas aride qu'on trouve au fond d'un sablier. A son extrémité s'élevait la croix de rameaux flétris dont l'écorce sèche et pelée continuait à s'écailler ; son bras transversal, retenu par une corde, penchant désolément dans l'air silencieux. (BC, 156)

Evanescence du Visage

L'archipel décrit au début de la recherche comme vide et hostile, particulièrement impropre à la vie humaine, est devenu, au neuvième et dernier épisode du conte, le refuge des solitaires : « Sans doute peu de contrées au monde ont-elles, dans les temps modernes, abrité autant de solitaires. » (BC, 173) Dans le désert scorifique et labyrinthique (BC, 174) demeurent des traces, comme autant de témoignages de la présence du Vif : *signs of vanishing humanity*. Un pieu planté avec une bouteille : une boîte à lettres : des messages s'échangent. Des tombes aussi reposent, où parfois se rassemblent des matelots de passage : « Longtemps après, lorsque d'autres braves matelots passent par hasard sur les lieux, ils font habituellement une table du tertre funéraire et trinquent amicalement au repos de la pauvre âme. » (BC, 178)

Au terme du voyage, le Visage, cherché et trouvé — la face multiple de l'obstination —, s'évanouit. Ou plutôt, subsiste et persiste dans l'évanouissement comme une apparition ou une rencontre qui ne cesse d'aller se dissipant.

Le pieu et la tombe : ces reliques de la mémoire — le vertical et l'horizontal : absence dressée comme une inaltérable volonté —, ces empreintes inoubliables perdurent aussi centralement sur la grand-place de Lima où est exposée, pendant de longs jours, fixée sur une perche, la tête de Babo : tête qui n'est plus qu'un regard indompté (le Noir a connu une fin silencieuse, *voiceless*, à l'image de ce qu'il avait été pour le Blanc : sans voix), rivé sur les os recouverts d'Aranda et, au-delà, sur l'agonie de son chef — qui n'avaient pas reconnu la singulière humanité de son regard. Ce visage subtil impose jusqu'au bout à ceux qui, de l'autre côté, reposent *derrière les murs* d'une église et d'un monastère, la réalité de son ombre, l'irréalité meurtrière de l'ombre (l'Insignifiant) qu'aux yeux du Maître, l'homme de Midi, il n'a pas cessé, il n'aura pas cessé d'être :

Quelques mois plus tard, traîné vers le gibet à la queue d'une mule, le noir connu une fin silencieuse. Le corps fut réduit en cendres ; mais pendant de longs jours, la tête, cette ruche de subtilité, fixée sur une perche dans la Plaza, soutint, indomptée, le regard des blancs ; les yeux tournés par-delà la Plaza, vers l'église Saint-Bartholomé dans les caveaux de laquelle dormaient alors, comme à présent, les os recouverts d'Aranda ; et, par-delà le Pont Rimac, vers le monastère du Mont Agonia où, trois mois après avoir été congédié par la cour, Benito Cereno, porté en cortège funèbre, suivit vraiment son chef. (BC, 317)

LE PUR ET L'IMPUR

... l'énoncé d'une nouvelle et plus vaste équivoque, susceptible d'absorber en elle-même toutes les précédentes et d'expliquer par une ambiguïté majeure toutes les ambiguïtés accessoires.

Pierre, XV, II, 272

1. L'arrachement : le Nom

'[...] this beautiful infant [...] first made me aware of the infinite mercifulness, and tenderness, and beautifulness of humanness ; [...] of the immortality and universalness of the Sadness. [...] Oh, how I envied it, lying in its happy mother's breast, and drawing life and gladness, and all its perpetual smilingness from that white and smiling breast. That infant saved me ; but still gave me vague desirings. Now I first began to reflect in my mind ; [...] but [...] little could I recall, but the bewilderingness ; — and the stupor, and the blankness, and the dimness, and the vacant whirlingness of the bewilderingness.' (Pierre, VI, iv)

Ce passage, tiré de la première partie du récit de la mystérieuse enfance d'Isabelle, contient à peu près l'essentiel des particularités de la langue de *Pierre*. On y remarque tout de suite l'importance, la prééminence absolue du nom et du groupe nominal. S'impose ici, comme dans le roman tout entier, quantitativement et qualitativement, un style *substantif*. Durcissement, immobilisation.

Comparons cet extrait avec un fragment caractéristique de *Moby-Dick*, emprunté au troisième jour de chasse :

Suddenly the waters around them slowly swelled in broad circles ; then quickly upheaved, as if sideways sliding from a submerged berg of ice, swiftly rising to the surface. A low rumbling sound was heard ; a subterranean hum ; and then all held

their breaths ; as bedraggled with trailing ropes, and harpoons, and lances, a vast form shot lengthwise, but obliquely from the sea. Shrouded in a thin drooping veil of mist, it hovered for a moment in the rainbowed air ; and then fell swamping back into the deep. Crushed thirty feet upwards, the waters flashed for an instant like heaps of fountains, then brokenly sank in a shower of flakes, leaving the circling surface creamed like new milk round the marble trunk of the whale. (MD, chap. 135)

Entre les premiers signes de la présence menaçante de la baleine (*swell, circles*) et le jaillissement du tronc de marbre, c'est la clarté et le relief des lignes du mouvement qui dominent. La longue et lente émergence du monstre monumental est décomposée en une série d'unités courtes ou très courtes, à l'intérieur desquelles les constituants linguistiques sont répartis de manière équilibrée. Chaque verbe ici (ils désignent d'ailleurs, pour la plupart, des procès : *swell, upheave, slide, rise, shoot, hover, fall, crush, flash, sink*) est un cœur actif. Dynamisme de la description (de la perception), vitalité des objets concrets. La scène et l'organisation du langage sont à la fois cinématiques (vouées à l'expression de la mobilité) et cinématographiques (les plans-séquences sont d'une parfaite transparence). Images du monde sensible.

Dans le passage de *Pierre* cité plus haut, au contraire, la lecture est comme captive de sa propre attention aux mots, éprouve une étrange opacité de la langue, hésite devant tous ces substantifs inhabituels, formés pour l'essentiel par suffixation — soit à partir d'un adjectif (*beautiful-ness, human-ness*), soit à partir d'un gérondif (*smiling-ness, bewildering-ness*).

Pourquoi, se demandera-t-on, *beautiffulness* plutôt que *beauty* ? ou *immortalness* plutôt que *immortality* ?

Ce qui frappe d'abord, lorsqu'on rapproche *beauty* et *beautiffulness*, par exemple, c'est, dans le second mot, la visibilité de l'opération d'agglutination. *Beauty* est une unité nominale transparente : connue, commune, lisse, évidente, qui paraît proposer à la lecture la saisie immédiate du concept (le signifié) en sa simplicité « naturelle ». Paradoxalement, du fait de sa transparence, le mot n'est plus perçu matériellement, physiquement. Au contraire, la dérivation melvillienne dans *Pierre* trouble cette limpidité : *beautiful + ness* est une *tension* — vers la substantivité. Il y a entre *the beauty of humanity* et *the beautiffulness of humanness* une différence de nature : celle qui sépare l'assurance de l'expression claire de l'objet, d'une recherche de l'essence — de la nomination de l'essence de l'objet.

Ce phénomène échappe en partie aux fonctions habituellement assignées au langage. Il se rattacherait plutôt à la fonction poétique, centrée sur le message en tant que tel, mais à condition de considérer qu'ici le message n'est pas tant un contenu qu'une logique, et une logique réflexive.

Ou encore : *humanness* dénote non seulement plus, mais surtout autre chose que *humanity* : la tentative de description d'un engendrement et d'un parcours : un cheminement de l'accident ou de la propriété (l'adjectif) vers la substance, l'essence du thème : le nom.

Pourtant, si, d'un côté, ces formes dérivées désignent l'unité de sens comme ce dont l'essence doit être recherchée, ce qu'il peut y avoir de mouvement dans cette tension est, de par la nature même de ce qui est visé, voué à se figer. On le voit bien

dans les substantifs construits sur un radical verbal : *whirlingness*. Même les procès se pétrifient dans ce travail : l'accomplissement substantival immobilise, solidifie.

De l'effort à la stase, cependant, le trajet demeure marqué, inscrit dans la chair du mot. Regardons *smilingness* : de *smile* à *smiling*, on passe de la notion simple à la propriété actualisée et en-procès : « *the infant was smiling* » : « était (en train d'être) souriant ». Au terme de la seconde opération, une nouvelle substance apparaît : *smilingness*, désactualisée, résultat des transformations successives du radical *smile*, et qui en conserve les traces. C'est bien la pureté de l'essence qui est visée, et, en bout de course, l'effort se glace. On est loin des pluriels de la langue ismaélienne, qui libèrent des perspectives d'images : *inhumanities*, *unverdured seas*, *unen-sanguined billows*, *unnammable imminglings* — qui ouvrent le monde sensible à la promesse d'autres possibles. Ici, la langue ne se risque plus à jouer de ses pouvoirs ; elle paraît hantée par ses propres limites.

Ces substantifs réflexifs sont en très grand nombre dans *Pierre*. On citera quelques-unes des formations les plus frappantes glanées dans les premiers livres :

— substantifs construits sur un adjectif : *patriarchalness* (I, iii), *reverentialness* (II, vi), *supernaturalness* (III, i), *angelicalness* (III, iii), *unidentifiableness* (V, i), *unrepellableness* (V, v). Ou encore *youngness* (VII, viii) ou *realness* (XII, i).

— substantifs construits sur un participe présent : *tinglingness* (II, v), *bewitchingness* (III, iii), *unknowingness* (VI, iii), *protectingness* (VII, viii).

— substantifs formés sur un participe passé : *descendedness* (I, iii), *a muffledness* (II, vii), *some other hour of unruffledness or unstimulatedness* (XV, iii).

Dans cette langue de l'effort pétrifié, l'élément dynamique tend à se déplacer du côté de l'adverbe. En voici quelques exemples, dans lesquels la dérivation s'effectue à partir d'un participe présent ou d'un participe passé : *bewilderingly allured him* (III, ii), *concentringly condensed* (III, iii), *thy leapingly-acknowledging brother* (III, vi), *interpenetratingly uniting* (IV, v), *undisciplinedly espousing* (IX, i), *gazed rivetedly* (XII, i), *stands untrammelledly* (XII, iii). Ces formations à base verbale, qui sont souvent de véritables dédales sémantiques, sont douées d'une plus grande vitalité que les adverbes engendrés à partir d'un adjectif, comme *unindoctrinably* (VII, vii) ou encore *unrecallably* (X, ii). Elles ne dégagent pourtant pas l'intense énergie d'un noyau verbal. Même si elles contiennent un élément actif (comme dans *leapingly*), elles ne désignent que des modes ou des modalités de l'inessentiel.

Langue substantive, avons-nous dit : langue qui tente d'arracher à la substance le secret de son essence. Ou encore : langue thématique : elle privilégie (recherche) le thème (la position d'un « sujet » du discours) au détriment de la thèse ou du commentaire, autrement dit du prédicat (ce qui peut être dit du thème).

Tout le drame de *Pierre* est là.

2. Le Pur : dans l'envoûtement du vert

...l'hypnose du monde vert et doré... ce repos
indescriptible et merveilleux.

Pierre, I, i, 9

L'évanescent

Figé dans l'indescriptible envoûtement du vert (*the verdant trance*), le premier livre de *Pierre* dispose les formes et les figures du bonheur idéal et de la vertu sans mélange.

Harmonie mélodieuse et légère des existences conjointes et consonantes de la mère et du fils :

Ainsi, pour la mère et le fils, s'écoulait, libre et léger, le pur courant d'une vie conjointe. Mais la belle rivière n'avait point encore porté ses flots sur les rocs hostiles qui devaient plus tard en diviser le cours [*two unmixing streams*]. (I, ii, 11-12)

Dans cette relation se discerne un je-ne-sans-quoi (d') indicible : « (...) cet arôme indicible et infiniment délicat d'attention et de tendresse inexprimables » (I, v, 24). L'adoration réciproque de Mary et de Pierre Glendinning peut se décrire comme la manifestation d'un sentiment volatil : c'est le Sublime, qui est une évanescence : « (...) cette expérience la plus haute et la plus aérienne de toute la durée de notre vie mortelle, cette évanescence céleste, plus éthérée encore dans un cœur filial » (*ibid.*). La plus « suave saison de l'amour » est un tournoiement immobile dans les hauteurs de la joie :

(...) ce doux charme magique (...) entraînait la mère et le fils dans une commune orbite de félicité. (I, v, 24-25)

— ou encore une promesse de Paradis : le cercle enchanté, à venir, de la plus haute Pureté :

(...) l'avènement du Paradis lorsque la plus sainte passion de l'homme, purifiée [*etherealized*] de tout résidu et de toute impureté, unira toutes les races et tous les climats dans un unique cercle de pure [*pure*] et inaltérable félicité. (I, v, 25)

L'image idéale : le tableau, le sanctuaire de marbre

Le Sublime se repère par ailleurs dans les prestigieuses figures des ancêtres. Les exploits héroïques des aïeux constituent pour Pierre un héritage monumental et surplombant. Fils d'aristocrates, Pierre se dresse d'abord sur un piédestal de noblesse. (I, ii et iv)

L'Ancêtre, le grand-père, héros de la guerre d'Indépendance, offre l'image la plus achevée de l'immaculée perfection de l'Origine. Patriarche auréolé d'héroïsme, bienveillant, il combine la puissance et la bonté, la majesté et la douceur. Eloquent modèle d'humanité idéale, il appartient cependant à un passé impossible à rejoindre. Il est, en outre, figé dans sa représentation : exemple incomparable, mais c'est un tableau — ce n'est qu'un tableau :

(...) un divin vieillard aux yeux bleus, enfantin, joyeux et pur, dont l'âme douce et majestueuse unissait le lion et l'agneau : la digne image de son Dieu.

Pierre ne pouvait regarder son beau portrait martial sans éprouver une nostalgie infinie de rencontrer sa forme vivante dans la vie réelle. En vérité, la majestueuse douceur de ce portrait faisait une impression prodigieuse sur tout jeune spectateur sensible et généreux. Car il possédait la persuasion céleste d'un verbe angélique ; un glorieux évangile pendait au mur dans son cadre pour annoncer à tous, comme sur la Montagne, que l'homme est un être noble, à l'image de Dieu, et plein de sucres rares : une créature de force et de beauté. (II, iii, 41)

Hors d'atteinte, le père l'est aussi, captif qu'il est de l'idéale pureté du marbre. On a déjà cité ce passage du livre IV où est décrit le mouvement *d'ascension* intérieure par lequel Pierre offre la candeur de sa vénération à la parfaite et blanche image nichée dans le sanctuaire de marbre de l'idéal moral : « Longtemps le cœur au frais feuillage de Pierre avait abrité un sanctuaire auquel il accédait [*ascended*] par les mille degrés commémoratifs du souvenir (...). Il n'était jamais allé à Dieu dans son cœur sans avoir gravi les degrés [*ascending the steps*] de ce sanctuaire dont il faisait le vestibule de sa plus abstraite religion. » (IV, i, 86)

Ainsi le Sublime s'éprouve, se désigne et se représente selon deux formules antinomiques. Dans ce qu'on pourrait appeler l'héroïsme de la Pureté morale, la grandeur est figée dans le tableau ou pétrifiée dans l'élément minéral. Paradigme de cette ambiguïté : la Gloire des figures masculines est reléguée dans les hauteurs *montagneuses* que Pierre aperçoit, au loin, de la fenêtre de son cabinet : « (...) les cimes lointaines que les hauts faits des Glendinning avaient illustrées » (V, iii, 114).

La Sublimité du sentiment amoureux, elle, est une expérience de l'insaisissable : un rêve d'évanescence, de légèreté, de fluidité, d'éther, un paysage aérien. La figure de Lucy, la bien-aimée, trahit avec la plus grande intensité cette fascination de l'insubstantiel. Expression visible des délices célestes (*this visible semblance of the heavens*, II, ii), Lucy est « angélique ». Or l'angélisme est le nom de ce qui, dans la créature, arrache l'âme à la terre vulgaire pour que s'exalte son caractère divin : « (...) cette qualité que l'on peut artistiquement définir comme l'angélisme est la plus haute essence compatible avec la créature, et l'angélisme ne comporte aucune rigueur vulgaire. » (III, iii, 76) Lucy possède cette légèreté, cette transparence, cette grâce de l'évanescence, cette immatérialité qui, dans la lumière dorée de l'amour, donnent le sentiment *indescriptible* d'une eau rayonnante et d'une exquise volatilisation :

A cet instant, Lucy, sur le point de partir, se tenait [*hovering*] auprès de la porte ; le soleil couchant qui ruisselait à travers la fenêtre baignait son corps d'une lumière exquise et dorée ; son teint clair de Galloise, d'une merveilleuse transparence, étincelait à présent comme une neige rosée. Sa blanche robe flottante à rubans bleus l'enveloppait comme d'une nuée floconneuse. Pierre pensa presque qu'elle pourrait aussi bien s'envoler par la fenêtre que franchir la porte. Toute sa personne lui parut empreinte d'une gaieté, d'un entrain, d'une fragilité indescriptibles et d'une céleste évanescence. (III, iii, 74)

Le marbre : la Forme

D'une certaine manière, tout le drame de Pierre se joue (déjà) dans l'ambiguïté de cette représentation de l'expérience du Sublime.

Le marbre (dans lequel est figée la perfection de l'image paternelle), s'il éternise la beauté morale, éternise également dans sa froideur l'orgueil de la mère de Pierre. Chez Mary Glendinning, la fierté du rang (*haughtiness*) et le respect exclusif des usages du Monde (les formes) s'offrent au regard comme la seule réalité visible du personnage. Si une lumière intérieure irradie, elle n'est plus perceptible. Vase de marbre : visage de marbre de la hauteur :

Parmi les trames inextricables des artifices féminins, elle brillait d'une lueur égale, comme un vase illuminé intérieurement ne trahit au-dehors aucune flamme et semble briller par la vertu même du marbre exquis qui le compose. (I, v, 23-24)

Très vite, dans la description de la mère de Pierre, l'élément volatil se... dissipe tout à fait. Et se dresse, monumental, « comme une tour implacable le prodigieux édifice de l'immense orgueil maternel » (V, i, 111 ; voir aussi toutes les variations sur le thème *haughtiness/pride*, par exemple I, ii ; V, i ; X, ii ; XI, iii) — édifice qui est une forteresse et une prison : une « citadelle d'orgueil » (V, ii, 113). C'est que le Monde l'a, littéralement, *façonnée*, modelée :

Il voyait trop clairement que sa mère ne s'était pas formée elle-même, qu'elle avait été façonnée d'abord par un orgueil infini, puis modelée par un monde orgueilleux, puis parachevée par un orgueilleux rituel. (V, i, 111)

Le Monde, c'est-à-dire la tyrannie de la Forme et des formes : « C'était une noble créature, mais formée principalement pour les prospérités dorées [*gilded*] de la vie et habituée surtout à ses imperturbables sérénités (...), élevée (...) sous la seule influence de formes de vie et d'usages héréditaires » (V, i, 110) — surface de glace et d'or derrière laquelle le Cœur (qui est un *espace* chaleureux : *the warm halls of the heart*, IV, iii) est absent :

(...) il ressentit pour la première fois, avec quelle poignance, les mornes insensibilités [*heart-vacancies*] de la vie conventionnelle. O ! monde orgueilleux, glacial [*ice-gilded*] et sans cœur, pensa-t-il, comme je te hais, toi dont la griffe insatiable et tyrannique me dérobe jusqu'à ma mère à l'heure de mon plus cruel besoin (...). (V, i, 112)

Ice : eau figée, mouvement gelé. Marbre, glace, or : dureté et froideur de la Forme. Règne de l'immuable : « (...) une veuve opulente et hautaine ; (...) une dame dont la personne offrait un remarquable exemple de l'influence préservatrice et embellissante qu'exercent un rang, une santé et une richesse inaltérables » (I, ii, 10-11). *Unfluctuating* : cet univers-là, c'est l'immobilité de la pensée quadrillée : découpages, hiérarchie des positions, tyrannie des conventions sociales. Lorsque Pierre, par exemple, appelle Dates, le domestique « mon brave garçon » (I, vi, 26), Mrs. Glendinning rappelle à son fils qu'il y a des frontières à ne pas franchir : « les strictes limites des convenances » (*ibid.*) : *the exact line of propriety*. C'est l'obsession des partages invariables, et son corollaire : la terreur des mélanges, de l'élément composite. Ainsi, avant même que Pierre ne lui ait fait part de son mariage, sa mère

anticipe l'horreur d'une mésalliance : « Mêler à du vin de choix l'eau fangeuse de la mare plébéienne pour le noyer dans la fétidité [*undistinguishable rankness*] ! » (XII, II, 234) C'est le territoire des frontières et des seuils inamovibles — et pour qui a transgressé la règle de la perpétuation du Même, les portes ne peuvent plus que se fermer à jamais (X, ii, 216).

Exil : lorsque Pierre, après avoir découvert la faute (la chute) du Père et pris la décision de se faire passer pour le mari de celle qu'il pense être sa sœur, se retourne sur son passé, il ne voit derrière lui qu'une face de marbre : *the marble face of the Past* (X, i).

3. Physique de la Quête

Le marbre, la pierre

Les édifices de marbre se fissurent et s'écroulent dans une apocalypse terrifiante décrite dans les livres IV et V. Bouleversement, effondrement qui est aussi une révolution, un retournement : « son être moral avait été bouleversé [*overturned*] et (...) il lui faudrait reconstruire la belle structure du monde » (V, i, 108). Pourtant, comme on le verra, l'élément solide, minéral, loin de disparaître du roman, envahit progressivement le paysage du récit, sous une forme un peu différente : le rocher, le roc, la pierre : lambeaux ou blocs de terre dure et stérile. Pierre fuit un engourdissement pastoral qui cachait une pétrification de l'être, mais pour s'enfoncer dans une nuit minérale. Et cet exil le conduit non seulement dans les ténèbres inorganiques du huis-clos urbain mais, de manière plus essentielle, ainsi que l'explicitent la vision du Mont des Titans, puis l'interprétation de cette vision au livre XXV (l'avant-dernier), au bout d'un désir et d'une nostalgie : devenir et redevenir minéral pour re-conquérir, dans la pureté de l'éther, l'Origine céleste, qui se confond avec l'origine de la Vérité. Une fois reconnu (entrevu) le lieu où ces valeurs fondamentales et fondatrices, et sources de toute fondation, peuvent et doivent être recherchées et d'où elles doivent être arrachées (les hauteurs du Principe sublime), Pierre choisit confusément d'être pierre pour tenter d'échapper à la pierre, à la Terre pétrifiée-pétrifiante. Le fils désire rejoindre l'essence aérienne du Père, mais c'est dans un paysage qui le minéralise peu à peu.

L'air et l'eau

Ces remarques nous ramènent à la seconde figure du Sublime, qui est double comme on l'a vu. Le ravissement amoureux, par exemple, équivalent le plus exact de la félicité céleste, conjugue liquidité (*stream, bathe, current, flow*) et volatilité (*airy, etherealize, hover, float, evanescence*). De même, la pensée créatrice (celle qui rivalise avec le pouvoir de Dieu) est une combinaison, un mélange : « Il ne voyait pas (...) que déjà, dans son œuvre naissante, l'élément pesant et non malléable des connaissances purement livresques refusait de se mêler intimement à la large fluidité et à la légèreté de la pensée créatrice spontanée » (XXI, i, 344-45). L'élément commun aux deux termes (*fluidness, airiness*) est la mobilité : le mouvement qui ne

s'arrête pas, le déploiement ininterrompu, le recommencement toujours différent, la métamorphose. Cette image-là va elle aussi envahir la narration, engendrant toute une chaîne, variée, complexe, de motifs et de métaphores apparentés. Mais en outre, on l'a déjà noté, s'attache au mouvant, au fugace, à l'évanescent — à l'insaisissable, la question de son expression, de sa dicibilité. Et là, si dans le cas de la tendre adoration de la mère et du fils, les adjectifs *nameless* et *inexpressible* peuvent être compris comme désignant un je-ne-sais-quoi quelque peu conventionnel et de faible densité sémantique, on franchit un degré lorsque le récit, s'attardant sur l'idylle de Pierre et de Lucy, évoque les frissons de l'extase amoureuse : *thrills eternally untranslatable* (II, iv). Il faut regarder cette scène de près.

La Forêt, l'Océan, le Désert

Le lieu, d'abord :

Au livre II, une promenade mène les amoureux au sommet boisé d'une colline. C'est que la campagne de *Pierre* n'est pas uniforme et homogène. On peut y distinguer la plaine (le village, la demeure familiale, les prés) et les parties boisées (les bosquets, la forêt montagnaise). Cette topographie est organisée comme les deux moments (et les deux logiques) de l'expérience de Pierre.

D'un côté, la verdure somnolente, bienheureuse — la platitude des certitudes lisses ; de l'autre, les accidents, le relief, les arbres et les rocs de la découverte bouleversante. La forêt de montagne (qui se réduit parfois à un petit bois), où ont lieu bien des scènes capitales d'interrogation ou de révélation, est une réplique terrestre du monde océan :

(...) l'esprit de Pierre s'emplit de pensées et d'images, de celles qui ne naissent jamais dans l'enceinte [*within the gates*] d'une ville, mais dans la seule atmosphère des forêts originelles, unique objet, avec l'éternel océan, qui s'offre inchangé à notre vue tel qu'il s'offrit au regard d'Adam. Car les éléments terrestres qui semblent les plus susceptibles de s'enflammer et de s'évaporer, à savoir le bois et l'eau, sont de beaucoup les plus durables. (VII, viii, 168-69)

Comme l'Océan, la Forêt est un univers inchangé dans son principe, mais ce n'est pas un univers figé, un territoire de l'immuable. Au contraire : c'est un cosmos fait de perspectives diverses, mouvantes,

Comme il errait encore à travers la forêt dont son regard fouillait les perspectives ombreuses et toujours changeantes [*ever-shifting*]... (VII, viii, 168)

un grouillement d'existences, de formes, d'altérations, de métamorphoses, de surprises, de latences, d'imminences secrètes :

(...) assis au milieu des bois, il admirait son merveilleux suspens [*impendings*] dans le silence si lourd de signification de la forêt profonde. (VII, iv, 161)

où se mêlent l'indéfini et l'infini, l'organique, l'inorganique et l'improbable :

De part et d'autre, plus loin, et aussi bien au-delà de la rive opposée du lac tranquille, surgissaient les longues masses énigmatiques des montagnes hérissées de pins et de sapins-ciguës, mystérieusement enveloppées d'indéfinissables exhalaisons

vaporeuses et, dans la pénombre du soir, enténébrées de lugubres noirceurs. A leur base s'étendaient, figées, les plus impénétrables forêts, et, de leurs profondes cavernes hantées par les chouettes, de leurs amoncellements de feuilles mortes, de leurs inépuisables réserves de bois pourrissant (...), de l'inhumaine infinitude de ces forêts impénétrables s'élevait une rumeur plaintive, murmurante, grondeuse, une rumeur intermittente et changeante : détentes soudaines d'arbres engourdis secouant leur charge de pluie, glissements de roches minées, craquements ultimes de branches fendues et susurrements démoniaques des spectres de la forêt. (VI, i, 133-34)

Comme la mer des autres fictions melvilliennes, la forêt montagnaise de *Pierre* est un Désert périlleux : « (...) de même que, parmi les dunes mouvantes d'Égypte, des rangées de sphinx brisés mènent à la pyramide de Chéops, de même cette longue pente était jonchée d'énormes masses rocheuses (...) » (XXV, iv, 417). Avec ses enchantements pourpres (*ibid.*) et ses trahisons insoupçonnables (« de longues et fréquentes déchirures qui laissaient apparaître d'horribles roches au ruissellement ténébreux, de mystérieuses cavernes voraces et béantes », XXV, iv, 416) ; avec son mélange de désolation muette et d'intentions cruelles (*cunning crevices*) ; avec cette vie cachée (*all here lived a hidden life*) ou masquée (*cunningly masked*), présente et absente, la forêt est « caméléonesque » (XXV, iv, 416) : c'est l'espace des métamorphoses.

C'est donc dans un bosquet, lieu dont la valeur ne diffère que par le degré de cet univers de toutes les révélations et de tous les dangers (périls réels ou mirages) qu'est la Forêt, que les amoureux se retrouvent.

4. Mystère de la Quête (1) : l'Ombre et la Question

L'autre visage

Rapidement, l'ombre d'un visage se glisse dans le dialogue de l'effusion amoureuse. C'est d'abord, pour Lucy, l'innommable d'une fascination dangereuse :

« Hâtons-nous de rentrer, Pierre. J'éprouve l'étrange empire d'une tristesse, d'une défaillance sans nom. Je sens comme un avant-goût de mélancolie infinie. Dis-moi une fois encore l'histoire de ce visage, Pierre, de ce visage mystérieux, obsédant, qu'à trois reprises tu cherchas en vain à fuir. (...) Dis-moi l'histoire du visage, du visage lumineux, implorant, endeuillé, du visage aux yeux sombres qui pâlisait et reculait si mystérieusement devant le tien. Ah ! Pierre, j'ai pensé parfois que je n'épouserai jamais mon très cher Pierre que l'énigme [*riddle*] de ce visage ne fût déchiffrée. Dis-moi, dis-moi, Pierre. Tel un basilic aux yeux fixes et pleins d'une ardente tristesse, ce visage me fascine. » (II, v, 50)

Dire ? Mais comment le pourrait-il alors que ce visage est pour lui pareillement inexprimable, qu'en outre une mystérieuse agitation le gagne et que bientôt le spectacle du désarroi de Lucy le pétrifie :

« Quelque chose s'empare de moi. Tes larmes inexplicables, en tombant sur mon cœur, l'ont pétrifié. J'éprouve un froid et une dureté de glace. » (II, v, 51)

Pendant un instant, il tente pourtant de conjurer, par le nom du Christ, l'influence des puissances invisibles qu'il ne peut nommer (*things I have no name for*). Et lorsqu'il revient à lui, et vers Lucy, c'est après avoir fait l'expérience de la nuit, de l'étouffement et du froid :

« J'errais, égaré dans la nuit étouffante, à une distance infinie de toi, Lucy ; mais ta voix a su m'atteindre jusque dans la zone boréale. Me voici à nouveau près de toi, en qui je trouve mon apaisement. » (*ibid.*)

Un peu plus loin, ce même visage d'ombre réapparaît à Pierre (il a alors quitté Lucy). Il est assis au pied d'un pin antique et immense et, au contact de « ses racines de tristesse à demi-dénudées » (II, vii, 54), monologue sur sa grandeur et son antiquité. Levant les yeux, il aperçoit dans ses hauteurs secrètes le visage féminin qui souvent vient hanter son existence diurne : familier, donc, et inconnu * :

Ah ! j'entends à présent les plaintes ardentes et innombrables de ce pyramidal pin éolien (...). O arbre ! si puissant, si altier et pourtant si triste ! Combien étrange ! Ah ! Comme je lève mon regard vers tes hauteurs secrètes, ô arbre, le visage, le visage me contemple ! (...) Chagrin, tu es encore pour moi une histoire de fantôme ! Je ne te connais point. C'est à peine si je crois en toi. (...) Dieu me garde de toi (...) ! Je frissonne à ta pensée ! Le visage ! Le visage ! De tes hauteurs secrètes, ô arbre ! le visage descend sur moi. Mystérieuse jeune fille ! Qui es-tu ? De quel droit t'empares-tu ainsi de mes plus intimes pensées ? Retire tes minces doigts ; je suis fiancé, et non pas à toi. Laisse-moi ! Quel droit as-tu sur moi ? (...) Qui es-tu ? Oh ! cruelle incertitude, trop familière, et cependant inexplicable, inconnue, entièrement inconnue ! Il me semble m'engloutir dans cette perplexité. Tu parais savoir de moi quelque chose que je ne sais pas moi-même. Qu'est-ce donc ? Si tu gardes un secret dans tes yeux endeuillés de mystère, qu'il jaillisse ! Pierre l'exige. Qu'as-tu voilé en toi si imparfaitement qu'il me semble en saisir le mouvement, sinon la forme ? Je vois remuer cette chose dérobée derrière l'écran qui la cache. Jamais encore dans l'âme de Pierre ne s'est glissé rien d'aussi voilé ! Si elle contient quelque réalité, pouvoirs souverains qui revendiquent mes humbles adorations, je vous conjure de lever le voile ; il faut que je voie la chose face à face. » (II, vii, 54-55)

Face incertaine-voilée qui, de la cime de l'arbre, arrache à Pierre ses plus profondes pensées : un inexplicable remuement des hauteurs : une révélation dérobée.

Au début du livre suivant, le narrateur, dans une glose après coup, tente d'explicit-ter cette perception paradoxale, cette expérience paradoxale de la perception :

Ce visage était de ceux qui apparaissent de temps en temps à l'homme et qui, sans prononcer une parole, laissent entrevoir un redoutable évangile. Offrant des dehors naturels, mais éclairés d'une lumière surnaturelle, tangibles pour les sens, mais indéchiffrables [*inscrutable*] pour l'âme et flottant [*hovering*] toujours, à l'instant qu'ils nous font l'impression la plus forte, entre une misère tartaréenne et une paradisiaque beauté, ces visages où se marient [*compounded*] le ciel et l'enfer

* Lexique du secret expressif-inexprimable dans ce passage : *pyramidal, high secrecies, shape of gloom, inexplicable/unknown, it visibly rustles behind the concealing screen, a muffledness, to lift the veil.*

bouleversent toutes nos certitudes et font de nous à nouveau des enfants inquiets [*wondering children*] en ce monde. (III, i, 57)

Visage composite, contradictoire, mieux : figure silencieuse-heuristique de l'anti-thèse, paradoxe vivant qui, parce qu'il conjoint les contraires *en effet*, ébranle (sans pourtant que cet ébranlement aille jusqu'au complet retournement) toutes les certitudes du sujet. *Hovering between* : frontière, mixte et entre-deux, ouvrant devant la conscience un espace trouble d'enchantement et d'inquiétude (*wondering*) qui est peut-être son paysage natal : le questionnement premier ?

● L'Enfance

Wondering children : le faux Taji, dans *Mardi*, se (re)constitue auprès de Yillah un paradis enfantin ; Redburn (*baby-boy*) s'éloigne à regret des pâturages de sa jeunesse ; Ismaël joue, *comme* un enfant manipule ses cubes, avec les éléments du Monstrueux ; Billy Budd (*man-child*) a les étonnements de l'innocence ; Isabelle est une « enfant d'éternelle jeunesse » (*Pierre*, VII, viii, 169) ; Bartleby meurt replié en fœtus (*strangely huddled at the base of the wall...*).

Si l'enfance est liée aux figures du désir de Quête par ce qu'elle peut incarner de proximité (pourant déjà lointaine) avec le bonheur de l'Origine ou la chaleur du Corps familial, elle y est aussi associée par l'hypothèse d'une pure authenticité, d'une pureté naturelle de l'être. Un passage de *Pierre* décrit ce qui représente peut-être une imposture inévitable : l'altération provoquée par la rencontre avec le Monde. La grimace devient le masque du Visage :

« Regarde à nouveau, je suis ton père tel qu'il était vraiment. Dans la maturité, le monde étend sur nous son vernis, Pierre ; toutes les délicatesses polies, toutes les grimaces des convenances interviennent, Pierre ; alors, nous nous abdiquons nous-même en quelque sorte et prenons un autre moi ; dans la jeunesse nous *sommes*, Pierre, mais dans l'âge mûr, nous *semblons*. » (IV, v, 103)

On se souvient que le geste initial du marin de *Mardi* est l'abandon, la désertion de la coque maternelle (*maternal craft*) de l'*Arcturion*, matrice de l'être visible et immobile, *sans histoire*. La Quête commence au-delà : après, plus loin. Trop tard : c'est rétrospectivement que l'Être peut être ainsi opposé au Paraître. Trop tard ? Mais il ne serait pas possible de commencer si d'abord quelque chose d'essentiel n'avait été perdu, oublié ou quitté. C'est donc métaphoriquement ou par analogie que l'enfance peut être désignée *comme* une transparence, une nostalgie, une grâce, une paix de l'Être. Il n'y a pas d'enfants, il n'y a pas d'enfance dans les fictions melvilliennes : le récit de Quête ne peut commencer et recommencer que plus loin, plus tard, trop tard : avec la question du Paraître.

Le cri déchirant

Pressentiment, puis vérification. Tout de suite après, alors qu'il se trouve avec sa mère chez les charitables demoiselles Pennies, un cri perçant transperce le cœur de Pierre. Isabelle fait irruption dans son existence comme une déchirure :

A peine ces mots eurent-ils été prononcés qu'un cri féminin, prolongé, qu'on eût dit n'être pas de la terre, partit soudain du fond de la longue salle double. Jamais voix humaine n'avait pareillement affecté Pierre. Bien qu'il ne vît point la personne qui avait crié et bien que la voix lui fût totalement étrangère, ce cri soudain parut transpercer son cœur et y laisser un abîme géant. Il resta un instant confondu. (III, i, 59)

S'ouvrent, béantes, les profondeurs de l'émerveillement apeuré : *concern and wonderment* (III, ii). Le visage d'Isabelle est celui, fascinant, d'une « madone idéale » (III, ii, 63) qui touche ce qu'il y a de plus profond en Pierre — *the deepest roots [...] of his being*. Cette expérience de sa propre « souterraineté » est étrangement impénétrable (*ibid.*). L'émotion éprouvée est indicible ; l'appel : tyrannique et silencieux :

Les terreurs que lui inspirait le visage n'étaient point celles d'une Gorgone ; il ne le frappait point par une repoussante hideur, il le séduisait magiquement par son indicible beauté, ses longues souffrances et son angoisse désespérée.

Mais Pierre avait le sentiment que cette influence générale avait aussi un caractère particulier ; le visage s'adressait en quelque mystérieuse sorte [*mystically*] à ses affections privées et individuelles, et, le défiant au plus profond de son être moral par cet appel tyrannique et silencieux, appelait la Vérité, l'Amour, la Pitié, la Conscience à comparaître. Prodige des prodiges ! (III, ii, 64)

Ce muet visage du Mystère (« Tu m'as révélé une mystérieuse présence [*countenance of mystery*], infinie, muette, implorante, sous-jacente à toutes les surfaces de temps et d'espace visibles », III, ii, 67) et cette fascination inexprimable révèlent d'obscures catacombes de pensée — ou les ténébreuses catacombes de la pensée : *the infernal catacombs of thought*. Pierre découvre l'Insaissable, une réalité paradoxale qui déjoue les plus subtils pouvoirs de l'analyse — *all the introspective cunning of his mind* — les ruses de l'introspection (III, ii).

Flot noir...

Déchirure, question de l'Innommable : de la terre des partages clairs à l'océan des prodiges, une image, qu'on dirait venue de *Mardi*, résume la violence de cette révélation de l'Irrévéle : chasse et poursuite :

Il sentait que ce qu'il avait toujours considéré jusqu'ici comme le solide terrain [*the solid land*] de la réalité véritable, était à présent envahi audacieusement par des armées de spectres voilés [*hooded phantoms*] que des flottilles de vaisseaux fantômes venaient déverser dans son âme. (III, ii, 64)

Et commence un voyage — *begin your own secret voyage of discovery* (III, i). Si Lucy était un ange, elle n'était que cela : une créature des hauteurs, une certitude aérienne, un rêve d'azur sans mélange. Isabelle, elle, conjugue le Haut et le Bas, l'immatérialité de l'éther et la noirceur palpable des abîmes : « Je saurai ce qui est, je ferai ce que mon ange le plus profond me dicte. » (III, vi, 83) Ange des profondeurs, elle voile-dévoile le paradoxe incompréhensible, désigne-dérobe le mystère de l'antithèse vivante — et de la Vérité vive. Car avec Isabelle et le mystère de l'Impur, se découvre pour Pierre, dans un même surgissement, la nécessité d'une

vocation de la Vérité : « Désormais je ne veux connaître que la vérité » (*ibid.*). Et celle-ci est un sombre océan, puissant, destructeur, qui submerge les plaines du repos :

Oui, Pierre, tu as reçu une blessure qui ne sera jamais complètement guérie que dans le ciel ; pour toi la beauté morale du monde, cette beauté dont tu ne doutais point, s'est évanouie à jamais ; pour toi ce père sacré n'est plus un saint ; les collines ont perdu tout éclat, les plaines toute paix ; et maintenant, maintenant pour la première fois, Pierre, la vérité roule des flots noirs [*Truth rolls a black billow*] en ton âme ! Ah ! misérable créature à qui la vérité, dans ses premières marées, n'apporte que des débris de naufrage ! (III, vi, 82)

... brume de montagne

Voyage à la rencontre du mouvant — ou ascension de la montagne dangereuse : en bas, le bonheur tranquille ; en haut, les cimes de la Vérité héroïque. Mais le sommet où, pour l'instant, Pierre se tient (encore un piédestal), est noyé dans un tourbillon de brume :

Toute cette partie du vaste panorama qui se découvrait du haut de la montagne de son destin était enveloppée de nuages ; mais soudain les nuages s'écartaient ou plutôt se déchiraient brusquement pour révéler tout en bas — bien qu'à demi-voilés encore dans la brume terrestre — les méandres tranquilles du val et du cours de l'heureuse vie passée de Lucy ; et Pierre apercevait à travers la fugitive déchirure l'angélique visage de Lucy en attente parmi le chèvrefeuille de sa fenêtre ; mais déjà se refermaient sur elle les pignons tempétueux des nuées, et de nouveau tout se perdait dans un tourbillon de vapeurs. (V, v, 129)

5. Mystère de la Quête (2) : l'Ombre dissoute et reconstituée

... des sensations qui transcendent toute expression verbale.

(VI, i, 135)

Sur la route qui le mène à la maisonnette où il va rencontrer sa sœur, Pierre suit un chemin sinueux, serpentin : « A son insu, son cheminement méditatif est sinueux, comme si à ce moment même le cours de ses pensées (...) décrivait aussi des méandres. » (VI, i, 135-36)

Il ne faut sans doute pas moins que cet ondolement de la pensée pour rencontrer-reconnaître la grâce ondoyante du mystère, associée, tout au long du roman, à l'harmonie musicale — *the undulatoriness of melodious sounds* (V, iv).

La voix sans langage

Et c'est tout de suite, en effet, la musicalité de la voix d'Isabelle qui est notée : « (...) une voix basse, suave, à demi-sanglotante et d'une harmonie [*musicalness*] plus que terrestre » (VI, ii, 136) — ou encore : « (...) les sourds accents de sa voix intérieure et lointaine [*her far interior voice*] emplissaient la chambre de doux échos »

(VI, iv, 144). Harmonie flottante, troublante, que redouble l'expansivité liquide et chatoyante de la chevelure noire : « sa tête roula sur lui et le flot chatoyant de ses longs cheveux épars [*unimprisoned*] le baigna tout entier » (VI, ii, 137 ; et plus loin : « la sombre averse de ses longues boucles tombait sur la guitare », VI, vi, 153).

Encore perdue, égarée dans le rêve nébuleux de ses origines, Isabelle n'a pas de langue en propre : '*I have no tongue to speak to thee, Pierre*' (VI, ii), ou plutôt, elle ne pourrait dire, s'exprimer, communiquer que par les plus intimes et lyriques effusions du cœur : « Ce ne sont pas des mots ordinaires, mais les sons intimes des plus profondes mélodies de mon cœur que tu devrais à présent percevoir. » (VI, ii, 138)

C'est que son histoire, qui a, comme celle de Yillah, les allures d'un conte de fées, mais plus opaque encore et plus cruel, est tout entière placée sous le signe de l'impossibilité du commentaire. Des objets, des lieux, des paysages, des personnages, des migrations, des paroles, des gestes y défilent, — des *thèmes*, mais rien, presque rien ne peut en être dit — défini, spécifié, déterminé : *dim life-thoughts, dark house, unknown birds, rooms [...] utterly empty, dumb as death, uncertainty and confusion, the wide and vacant blurrings of my early life, a space [...] of entire unknowingness, dim and vague, a mysterious mistiness* (VI, iv). La frontière entre le réel et le rêve, le solide et l'immatériel est devenue incertaine, mouvante : « Tout m'est obscur et confus. A chaque instant, je me demande si ce sont là des choses réelles ou les plus irréels des rêves. En moi, toujours, les choses les plus réelles [*solidest*] se réduisent en [*melt into*] rêves et les rêves deviennent consistants [*solidities*]. Jamais je ne me suis entièrement libérée de l'influence de mon étrange vie première. » (VI, iii, 143) Fluidification, solidification : métamorphoses. Démunie de tout repère, privée de cette expérience du langage qui assure à celui qui parle la solidarité des mots et des choses, la vie d'Isabelle est un exil sans contour : végétale, elle aspire à se dissoudre dans l'indistinct :

« Je fais des vœux pour la paix, pour l'immobilité, pour absorber la vie sans la chercher, comme une plante, et pour exister sans sensations individuelles. Je sens qu'il ne peut y avoir de paix parfaite dans l'individualité. C'est pourquoi j'espère un jour me dissoudre dans l'esprit qui anime toutes choses. Je me sens en exil ici. Je continue à errer. » (VI, iv, 145)

Comme Yillah, Isabelle est présente-absente dans une biographie incertaine, dont elle est en même temps captive.

Mais un jour, raconte-t-elle, l'adolescente achète une guitare, et les sons de l'instrument lui parlent (VI, v, 152). La guitare est son double et son substitut expressif : elle peut dire, elles peuvent dire ensemble, — traduire mystérieusement le Mystère, mais aussi le susciter :

« Toutes les merveilles inconcevables et indicibles, toutes les merveilles sont traduites par la mélodie [*melodiousness*] mystérieuse de la guitare. Elle connaît toute mon histoire passée ; parfois elle me chante les visions étranges de la grande demeure pleine de confusion que je ne nomme jamais ; parfois elle m'apporte le ramage des oiseaux de l'air, et parfois elle éveille en moi les palpitations délirantes de délices légendaires éternellement inépuisables et inconnues de moi. » (VI, v, 152-53)

Qu'est-ce à dire ? Comme Pierre (*wondering/wandering* : errant-ébloui, ravi-perdu : *entranced, lost, as one wandering bedazzled and amazed*, VI, vi) en fait l'expérience dans la scène suivante, lorsque, dans les mains d'Isabelle, la guitare se substitue aux mots — « la guitare te chantera la suite de mon histoire, qui ne peut être exprimée par des paroles » (VI, vi, 153) —, les sons de l'instrument déploient, déroulent l'essence paradoxale du Mystère (Isabelle) : ils en suggèrent le caractère absolument incompréhensible et infiniment signifiant. *Significancies*, dans la citation qu'on va donner, comme dans toutes les autres occurrences du mot dans le roman, n'est pas synonyme de « signification », mais plutôt de « sens », dans l'acception que nous donnons à ce terme : c'est la virtualité, la latence, la germination de ce qui peut ou va bientôt « prendre » sens : moins un contenu qu'un mouvement (éveil ou surgissement) vers la nécessité ou la liberté, le bonheur ou le malheur du signifié :

[...] *the utter unintelligibleness, but the infinite significancies of the sounds of the guitar.* (VI, vi)

Et si Pierre peut, à cet instant, *s'accorder* à ce monde enchanté de toutes les émergences (*the wonder-world from which she had so slidingly emerged*, VII, i), reconnaître l'enchantement de cet ondoisement sonore (« Pierre entendait à présent des notes plus élevées qui, subtilement insinuanes, s'entrelaçaient aux mille ondulations de la mélodie », VI, vi, 154), c'est qu'une partie de lui-même a commencé à dériver, sinueusement, dans le Mouvant, — à désirer cette dérive, et continuera longtemps, fût-ce par intermittence, puisque, dans leur logement de l'Église des Apôtres à New York, alors qu'il a entrepris d'écrire une œuvre de « maturité », c'est le livre musical de la guitare d'Isabelle, à jamais intraduisible, qui lui servira de modèle :

[Elle] s'asseyait auprès de lui dans la lumière crépusculaire quand il avait terminé sa journée de travail, et jouait de sa mystérieuse [*mystic*] guitare jusqu'à ce que Pierre sentit maints et maints chapitres naître de ses merveilleuses suggestions à jamais intraduisibles en paroles, hélas ! car, là où cessent les mots les plus profonds, commencent les intimations supra-sensuelles et confondantes [*all-confounding*] de la musique. (XXI, i, 343)

L'ambiguïté

Entre le moment où il reçoit la lettre d'Isabelle et celui où il reconnaît « l'explicable magie de la guitare » (VII, i, 155), Pierre fait l'expérience d'une destruction (celle de la belle morale familiale) et s'efforce à une reconstruction, qui est aussi une reconstitution.

Les éléments de base de cette recomposition sont vite dénombrés : le Visage obsédant-énigmatique, le cri, la lettre, un récit de la tante Dorothée, un portrait du père (ou plutôt deux : le clair et l'obscur). Liste à laquelle il faudrait d'ailleurs ajouter une donnée subjective : le désir d'avoir une sœur, qui informe ici l'enquête.

Le portrait

...un sourire est le véhicule rêvé de toutes les ambiguïtés.

(IV, v, 104)

L'une des images du père (honnée par la mère de Pierre) est un modèle de figuration de l'Énigme. On retrouve dans ce tableau, dans l'ambiguïté du sourire, tous les traits formels du mystérieux visage d'Ombre dans les hauteurs secrètes du pin (*motion, rustle, muffled, lurk*, II, vii). La perception s'attarde un instant *entre* le silence et la formulation, au bord de l'implication du sujet dans la langue : latence, imminence :

(...) montant la garde devant la tente mystérieuse [*mystical*] du tableau et guettant sans cesse les lueurs significatives mais étrangement célées qui s'y mouvaient obscurément, Pierre se tenait parfois devant le portrait de son père, inconsciemment ouvert à toutes ces allusions, à toutes ces ambiguïtés ineffables, à toutes ces demi-suggestions indéfinies qui de temps en temps peuplent l'atmosphère de l'âme (...). (IV, v, 105)

L'éclaircissement

Placé devant deux énigmes (le Visage, le Portrait — c'est bien, décidément, la face de l'Homme qui est en jeu là où commence la Question : la connaissance et la reconnaissance des traits de l'humain), Pierre les superpose : fait glisser le visage familier-inconnu (qui est-Elle ?) sur le portrait équivoque (qui fut-Il ?), et pense qu'ainsi les deux mystères, s'éclairant l'un l'autre, s'annuleront :

(...) Pierre vit toutes les ambiguïtés anciennes, tous les mystères déchirés [*ripped open*] par une épée acérée (...). Tout ce qui lui était resté inexplicablement mystérieux dans le portrait coïncidait de la façon la plus magique avec tout ce qui lui avait paru inexplicablement familier dans le visage, la gaieté de l'un s'harmonisant avec la tristesse de l'autre : bien plus, par quelque ineffable corrélation, portrait et visage s'identifiaient, se mêlaient l'un à l'autre, et, dans leur interpénétration unifiante, offraient à son regard des traits plus surnaturels encore.

De toutes parts, le monde physique des objets solides se dérobait [*displaced itself*], et Pierre flottait dans un éther de visions. (IV, v, 105-106)

Vertige, ivresse, hallucination ou révélation... Isabelle, donc, est sûrement la fille naturelle de son père.

Le suspens

Au premier chapitre du dernier livre du roman, Pierre visite une galerie de tableaux avec Lucy et Isabelle. Un « Portrait d'un Étranger », anonyme, offre aux visiteurs son sourire indécidable : *ambiguously smiling* (XXVI, i). Simple coïncidence ou évidence de l'inexplicable ? Devant le tableau, Isabelle reconnaît, croit reconnaître les traits de celui qui fut peut-être son père ; Pierre, lui, songe au portrait à la chaise. Il en est bouleversé : les métaphores, dans ce passage, sont celles-là même qui avaient dit le cataclysme intérieur provoqué par la révélation de la faute du père :

« De terribles et bouleversantes [*displacing and revolutionizing*] pensées se soulevaient en lui au sujet d'Isabelle. » (XXVI, ii, 428) Jaillit alors la question, la remise en question : « Comment savait-il qu'Isabelle était sa sœur ? » (XXVI, ii, 428 et 429), insistante. Toutes les pièces du dossier sont maintenant discréditées les unes après les autres : le récit de la tante Dorothée ? nébuleux ; celui d'Isabelle ? irrémédiablement obscur ; la concordance des deux ? vague ; ses propres souvenirs ? incertains. Reste le portrait à la chaise, le portrait au sourire ambigu :

Le portrait à la chaise formait à lui seul la substance et la somme complète de tous les témoignages hypothétiques qui pouvaient faire appel à son âme. Or Pierre se trouvait maintenant en présence d'un autre portrait — celui d'un parfait étranger, un Européen — en présence d'un portrait apporté d'au-delà des mers pour être vendu à l'encan et qui semblait fournir un témoignage aussi puissant que le premier. En ce cas, l'original de ce second portrait était autant le père d'Isabelle que l'original du portrait à la chaise. Mais peut-être l'original de ce second portrait n'avait-il jamais existé, peut-être était-ce là une œuvre purement imaginaire, comme semblait l'indiquer la facture irréaliste, imprécise du fond. (XXVI, ii, 429)

Impossible de conclure. A la lumière froide de la raison explicative et déductive, l'évidence première se dissout. Seul demeure le souvenir d'un puissant désir, des « convictions intimes » de naguère, de l'intensité d'un « enthousiasme procréateur » à présent retombé (*ibid.*).

Comme Yillah, Isabelle serait-elle la victime d'une biographie fabriquée de toutes pièces et à elle imposée par un tiers malveillant ? « Par certains artifices étranges, l'extraordinaire histoire d'Isabelle avait pu, dans un dessein inconnu, être forgée à son usage pendant son enfance et habilement gravée dans son jeune esprit ; puis, dans la suite, grandir avec elle (...) et devenir enfin cette chose immense, prodigieuse et stupéfiante. » (XXVI, ii, 430)

Ces réflexions entraînent, ré-entraînent Pierre vers la limite terraquée (la grève) de l'inexprimable :

Assailli par ces idées égarantes qui s'élançaient comme des vagues avides sur la grève des plus latentes réalités secrètes [*latent secrecies*] de son âme, et marchant entre Isabelle et Lucy dont il sentait le contact corporel contre ses flancs, Pierre était habité par des sentiments qu'aucun mot ne saurait rendre [*untranslatable*]. (XXVI, ii, 429)

Rêverie silencieuse

Quelques instants plus tard, ils sont sur l'eau pour une courte promenade en vapeur dans la baie. Soudain, Isabelle saisit convulsivement le bras de Pierre, croyant reconnaître, sentir à nouveau, identifier le mouvement des vagues, — souvenir lointain et familier :

Il était impossible de ne pas se rendre à cette puissante corroboration du fait le plus surprenant et le plus improbable de l'improbable et surprenante histoire d'Isabelle. Pierre se rappelait fort bien qu'elle avait évoqué le vague souvenir d'une mer mouvante qui s'inclinait d'une autre manière que les parquets de la vieille

maison abandonnée perdue dans des montagnes qu'on eût dites françaises.
(XXVI, iii, 431)

Son récit aurait-il donc été *vrai* ? Le second portrait, improbable ; les vagues, peut-être ; les implications contradictoires se neutralisent — et Pierre s'abîme dans une rêverie *silencieuse* :

Again Pierre lapsed into a still stranger silence and reverie.

6. Les labyrinthes

Entre l'aérienne euphorie (les visions) consécutive à l'élucidation réciproque des mystères du Visage et du Portrait, et le suspens final (la rêverie muette), se dessine un trajet : de la Vérité, à la question de la Vérité.

Psychologie de la conscience en-Quête

Sitôt que l'immobile transparence de l'ordre des choses s'est troublée sous l'effet de la lettre d'Isabelle, la conscience apparaît comme un champ où s'exercent deux forces.

Le fonctionnement de l'organe central est difficile à décrire. Ses tropismes échappent peut-être tout à fait à l'analyse. Le Cœur, siège de l'émotion (*emotion/motion*), du mouvement :

Les causes précises des émotions les plus fortes et les plus ardentes de la vie défient dans leur subtilité [*precise tracings-out*] toute pénétration analytique. Nous voyons le nuage, nous essayons sa foudre, mais la météorologie ne discerne qu'en gros comment tel nuage fut chargé et pourquoi tel éclair aveugle comme il le fait. Les écrivains métaphysiques confessent que le phénomène le plus impressionnant, le plus soudain et le plus dévastateur, aussi bien que le phénomène le plus insignifiant, résulte d'une infinité de faits antérieurs infiniment complexes et insaisissables [*untraceable*]. Il en est ainsi de tout mouvement du cœur. (...)

Il serait donc vain de chercher à pénétrer par quelque voie sinueuse dans le cœur, la mémoire, la vie intime et la nature même de Pierre (...). (IV, i, 85)

— espace de toutes les efflorescences, de toutes les germinations, — de toutes les déraisons aussi (X, iii).

L'Innommable est ici d'une part dans l'horreur de ce qui peut s'y manifester, s'y exprimer obscurément. Il n'est pas possible, par exemple, d'*expliquer* le délire du père de Pierre à l'agonie autrement que par l'hypothèse d'une force paradoxale nécessairement active et pourtant inconnaissable — « ce mystérieux élément de l'âme qui ne semble reconnaître aucune juridiction humaine, mais, malgré l'innocence de l'individu qu'il habite, rêve d'horribles rêves et murmure les plus interdites pensées » (IV, ii, 89). Mais plus généralement, il est à la source, à l'origine confuse des pensées et des motifs des actes : « L'âme humaine est si étrange et si complexe, elle est susceptible d'engendrer d'elle-même, confusément, tant de choses, elle reçoit de l'extérieur des apports si considérables et si variés, et il est si impossible de distinguer entre ces deux sources, que l'homme le plus sage ferait acte de témérité en assignant

positivement une origine première précise à ses pensées et à ses actes finaux. Car, pour autant que nous puissions en juger, taupes aveugles que nous sommes, la vie de l'homme semble résulter de mystérieuses suggestions. » (X, i, 212)

Murmures de l'inchoatif : en-deçà de la conscience (de la connaissance claire) sont un temps et un lieu, une préhistoire où se produisent des phénomènes qui ne sont pas tant chaotiques que labiles, si mouvants, si fugaces, si changeants qu'on ne peut leur assigner une forme (*form*), mais plutôt un relief, des linéaments (*shape*) * :

Si, lorsque l'esprit parcourt [*roams up and down*] les régions toujours élastiques de l'invention évanescence, n'importe quels traits, n'importe quelle forme peuvent être assignés aux structures [*shapes*] qu'il crée en dissolvant incessamment ses créations antérieures, comment pourrions-nous saisir [*hold*] et définir la moins obscure des raisons qui s'offraient à Pierre au temps de son adolescence chaque fois qu'il tentait de s'expliquer pourquoi le portrait inspirait à sa mère une aversion si remarquable ? (IV, v, 102)

Régions de la créativité, de l'invention spontanée : germinations, ébauches : élasticité, fugacité. Où s'éveille, s'essaye le désir, le bruissement du désir :

[Ces pensées] se formaient fœtalement en lui. Il avait été fécondé par de nobles enthousiasmes, et le fruit qui agitait son âme de si imprécises et si douloureuses vibrations (...) devait mépriser toute parenté personnelle et tenir pour rien les plus chers intérêts de son cœur. (V, v, 130)

Profondeurs secrètes qui s'explorent, se parcourent selon un mouvement sinueux-spiralé — *the windings of his heart* (V, i).

Mais il y a aussi dans l'espace de l'intimité cordiale (« les chambres les plus profondes et les plus secrètes de son âme inconsciente », V, v, 129) un élément proprement divin (comme une trace, un point de nostalgie, un ressouvenir, un instinct ?), à la fois irréductible, non-identifiable et irrécusable :

(...) il sentit que son âme recélait une divine irréductibilité qui ne reconnaissait aucun parent terrestre. Mais c'était là une impression d'infinie solitude, une impression d'orphelinage. (V, i, 111)

Le cœur ! le cœur ! C'est l'oïnt du Seigneur ! Je veux poursuivre le cœur ! (V, i, 113)

Et ce germe de divinité aspire spontanément à retrouver la lumière, la chaleur, la clarté du soleil de la Vérité divine :

Mais sa sublime intuition lui dépeint aussi les splendeurs solaires de la vérité et de la vertu divines, obscurcies le plus souvent par les épais brouillards de la terre, mais

* *Form* appartient au lexique du monde objectal/objectif. Et c'est, dans son acception extrême, un synonyme de la tyrannie du Monde vide qui ne respecte et ne fait respecter que les conventions et les règles de son organisation. Renvoyons sur ce point précis au glossaire du rite et de la règle dans *La Vareuse blanche*, des conventions de la civilisation (*formalized humanity*) dans *Billy Budd*, et à la hantise des formes chez Mrs. Glendinning. *Shape*, au contraire, est associé à la subjectivité créatrice, ainsi qu'on le voit dans cette citation : « Les contours perceptibles [*perceptible forms*] des choses, les formes [*shapes*] des pensées, et les pulsations de la vie ne revinrent que lentement à Pierre. » (III, vi, 82)

qu'on voit parfois resplendir soudain dans un ciel sans nuages et jeter une lumière révélatrice sur le trône de saphir de Dieu. (VI, i, 136)

Rien ne résume mieux la nature et le jeu de ces deux énergies que ce vœu de Pierre : « Puissé-je en mes pensées les moins formées [*least shapeful*] agir selon la règle inflexible de la sainte justice. » (V, v, 131) L'inflexible et l'informulé, le linéaire et le spiralé, la droiture de la règle divine et le tropisme incertain, la verticalité et l'élan élastique, l'appel de la référence absolue et le jeu de la singularité inexprimable et indescriptible.

La chaîne et la trame, le filet, l'écheveau

De l'édifice des valeurs qui s'écroule au livre III du roman, rien ne sera reconstruit. Pierre erre, errera jusqu'au bout dans un espace de confusion que désigne la métaphore du réseau de mailles. S'efforçant de couper et de casser ses liens avec le passé, la conscience s'empêtre dans l'inextricable enchevêtrement des fils qui unissent le Moi au Monde et à la Vérité.

Structuré autour de deux images de référence fondamentales — l'une chrétienne, l'autre grecque —, le récit rapporte les figures de l'inextricable aussi bien au Dieu chrétien (« les fils, plus fins que les fils de la Vierge, qui composent la toile complexe de la vie [qui] participe de l'irréductible inscrutabilité de Dieu », VII, viii, 170) qu'aux Parques antiques (« les Trois Sœurs Fatales qui tissent la trame de la vie », IV, ii, 88).

A chaque moment important — choix, acte décisif — pointe le risque de l'enchevêtrement :

L'une [de ces forces] lui enjoignait d'achever l'égoïste destruction de la lettre, dont la lecture, de quelque obscure façon, embrouillerait inextricablement l'écheveau de son destin ; l'autre lui ordonnait de bannir toute crainte (...). Ce bon ange semblait dire suavement : Lis, Pierre, il se peut que tu t'embarrasses de mille liens [*entangle thyself*], mais il se peut aussi que tu en délivres autrui. (III, iv, 80)

Si le révérend Falsgrave est entravé (*entangled*) par des liens matériels (VIII, vii, 197), Pierre, lui, tente d'affirmer dans la rupture un Moi libéré de toute espèce d'attaches : « Désormais Pierre, rejeté du monde [*cast-out*], n'a plus ni paternité, ni passé ; et puisque l'avenir est pour chacun un grand vide, Pierre, deux fois déshérité, garde [*untrammelledly*] son moi inadulté, son moi toujours présent ! Libre d'aller, selon sa volonté et son humeur présentes, vers n'importe quel but ! » (XII, iii, 239) Mais s'il croit couper avec son passé, partout l'attendent des filets, des rêts, des écheveaux indémêlables. La fiction du mariage avec Isabelle, par exemple, va l'engager [*entangle*] « éternellement dans une alliance fictive qui, malgré sa réalité illusoire [*but a web of air*], aura dans ses effets la dureté d'un mur de fer » (X, i, 210). La glose du narrateur est ici, dans son pessimisme, sans appel :

Mais c'est le don des dieux souverains à l'homme, don gracieux ou maléfique selon le point de vue que l'on adopte, qu'au seuil de toute entreprise altruiste entièrement nouvelle et décisive, les mille complications [*intricacies*] et les mille hasards auxquels elle doit nous conduire ultérieurement soient d'abord cachés pour la plupart à notre vue. (X, i, 210)

A présent nous voyons ce malheureux jeune homme s'embrouiller lui-même dans un écheveau si inextricable que la dextérité même des trois Parques ne pourra guère l'en dégager [*disentangle*] s'il tisse ces nœuds complexes autour de lui et d'Isabelle. (X, i, 211)

Mais Pierre lui-même ne dit pas autre chose à Isabelle lorsqu'il lui explique ce que c'est qu'agir, passer de l'intention à l'acte, insérer un acte dans l'ordre complexe des choses :

« Écoute. Je te dirai tout. Isabelle, bien que tu appréhendes de tout ton être de blesser aucune créature vivante, et surtout ton frère, pourtant, ton cœur sincère ne saurait prévoir les liens et les intrications innombrables de l'humanité, les enchevêtrements infinis des choses sociales, qui veulent qu'un simple fil ne se puisse détacher du reste de l'écheveau sans se déchirer lui-même et déchirer les autres. » (XII, i, 231)

Pourtant, il est un autre labyrinthe que celui des innombrables intrications [*criss-crossings*] de la réalité sociale ou, plus généralement, humaine. C'est celui de la singularité de l'expérience de Pierre, qui est le résultat de la superposition, de la combinaison, du travail, du jeu en lui de deux logiques antinomiques.

Notons ici rapidement quelques propositions, pour avancer. Nous y reviendrons plus loin.

Rompant avec Saddle Meadows (le monde, son passé, le mensonge), Pierre en emporte cependant avec lui le schéma de pensée fondamental (et donc les règles d'action), qui peut se décrire comme une structure bipolaire de subordination. Nous connaissons déjà ces partages : d'un côté la Terre, l'Ombre, la Chair, le Bas, l'Erreur, le Vil ; de l'autre le Ciel, le Soleil, l'Esprit, le Haut, la Vérité, le Sublime.

Mais par ailleurs, l'arrivée d'Isabelle l'introduit dans un espace de pensée où chacun de ces termes, loin de s'opposer simplement à son contraire et de se définir dans et par cette opposition (exclusion et hiérarchisation), apparaît comme lui étant indissolublement lié, et cela de telle façon qu'on ne parvient plus à reconnaître un (mauvais) envers d'un (bon) endroit.

La complexité (les plissements, les tours et les détours, les chevauchements) de l'analyse dans le récit vient de là. Coexistent ici continûment et contradictoirement (pour Pierre) une pensée de la contradiction, qui associe pour opposer et exclure (et dont on a vu que la mise en œuvre sous-tend toutes les caractéristiques du Système), et une logique de l'expérience des limites — le renversement immaîtrisable, le paradoxe mobile, le suspens du sens —, qui rapproche pour tenter de saisir l'insaisissable d'une totalité. L'une vise l'explication, la maîtrise ; l'autre l'exposition inconclusive. L'une parvient à nommer ; l'autre cherche à poser la question de l'innommable.

7. Mystère de la Quête (3) : l'expérience des limites

Après le premier entretien avec Isabelle, Pierre a d'abord le sentiment que la totalité du monde visible a sombré dans un mystère insondable :

Mais il était hanté à présent par la vague révélation que le monde visible, qui naguère lui semblait pour une grande part trop banal et trop prosaïque, que ce monde, avec toutes les choses apparemment banales et prosaïques qu'il contenait, était plongé dans l'abîme insondable d'un mystère [*a mysteriousness*] à jamais insoluble. (VII, i, 155)

Mais c'est pour, peu après, (re)chercher une solution à l'insoluble : « Il s'efforça de condenser le mystérieux brouillard de son récit pour lui donner une forme définie et saisissable » (VII, vii, 164). *Condenser* en une forme, ou diluer, dissoudre la question à la lumière acide de l'explication — [...] *clear up the profound mysteriousness of her early life* (VII, vii). Mais se heurtant de tous côtés à des obscurités, il revient à sa conclusion initiale : « Il s'inclina devant la certitude de cette obscurité irrévocable et s'efforça de bannir le problème de son esprit, comme désespérément insoluble » (VII, vii, 166). Résignation, désespoir. A ce moment, l'énigmatique (*clew-defying*) récit d'Isabelle se présente comme un objet que l'analyse ne peut que renoncer à entamer. Mais, poursuivant sa déambulation dans la forêt aux perspectives toujours changeantes,

— vagabondage qui est une divagation de la pensée, une spirale de méditations, digressives-centrées, germinatrices :

Toutes ses méditations, quelque vagabondes [*excursive*] qu'elles fussent, décrivaient un cercle autour d'Isabelle et, après chaque révolution, revenaient à elle pour y puiser de nouveaux motifs d'émerveillement [*wonderment*]. (VII, viii, 169)

— dans cet espace du paradoxe où ce qui paraît le plus fragile (le bois) est pourtant le plus durable — il parvient dans l'envers interrogatif de la résignation et du désespoir (*hopeless, worse than hopeless*), passe le seuil de l'insoluble : là où l'Énigme est une source intarissable, un jaillissement dont la force excède et excèdera toujours ce qu'on peut en dire :

Se peut-il, pensa Pierre, qu'il existe en ce monde banal de chaque jour une créature humaine dont l'histoire toute entière — pour pouvoir être dite en moins de quarante mots — contient pourtant dans son exigüité une source [*fountain*] d'inépuisable [*ever-welling*] mystère ? (VII, viii, 167)

— où du Moins sourdent le Plus et le Toujours-Plus, où l'inquiétude devient prodige, où le vulgaire (le Bas) est miracle, manifestation toujours nouvelle d'un miracle incompréhensible même à la claire intelligence des hauteurs :

Se peut-il, après tout, qu'en dépit des briques et des visages rasés, ce monde où nous vivons déborde de prodiges [*wonders*], et que moi-même et toute l'humanité cachions sous nos dehors vulgaires des énigmes que les étoiles mêmes et peut-être les plus grands séraphins ne sauraient résoudre ? (*ibid.*)

— où, dans l'émerveillement (qui est fluidité) de la reconnaissance, les contraires entrent en consonance — *flow/link, subtle/binding, insoluble/certain* —, où l'accord et la coordination (*chain*), la chaîne du liquide et du solide, du mouvant et du certain, se déploient avec l'élasticité d'un flux et d'un reflux :

Le fait qu'Isabelle était sa sœur, fait corroboré par son intuition sinon par une preuve positive, formait un maillon [*link*] par lequel il se sentait lié [*binding*] à une chaîne — jusqu'alors irrévée — d'émerveillements [*wondering*] sans fin. Son sang même lui semblait couler dans ses artères avec une fluidité [*subtleness*] inaccoutumée lorsqu'il songeait qu'un flot pareil baignait les veines mystérieuses [*mystic*] d'Isabelle.

Tous ses accès de doute quant au fait fondamental — la réalité de la parenté physique — l'assaillirent à nouveau avec leur tribut d'intime certitude mais aussi d'insolubilité. (VII, viii, 167-68)

Voici Pierre à présent au cœur de la révélation centrale — errant toujours dans la forêt de l'Irrévéle, le désert fertile de la pensée fluente qui le porte vers l'inextricable du Mystère : l'incessant, l'irréductible, le toujours-jaillissant, le toujours-renouvelé, l'eau secrète dont le cours s'échappe, échappe :

Incessantes comme les fleuves merveilleux qui baignèrent jadis les pieds des générations premières et qui coulent aujourd'hui encore le long des tombes des générations successives et le long des lits des vivants, incessantes et toujours jaillissantes, toujours renouvelées, couraient dans l'âme de Pierre des pensées vouées à Isabelle. Mais plus coulait la rivière de ses pensées, plus elle charriait vers lui de mystère, avec la certitude que ce mystère était irréductible. Il y avait dans la vie d'Isabelle une énigme qui, Pierre le sentait, demeurerait à jamais indéchiffrée [*unraveled plot*] pour lui. Il n'avait pas le moindre espoir de voir les ténèbres endeuillées d'Isabelle se transformer [*cleared up into*] en plaisantes atmosphères de lumière et de gaieté. (VII, viii, 170)

— de l'autre côté (*inverted*), poursuit le narrateur, des clartés trompeuses de la fiction systématique-taxinomique :

Comme tous les jeunes gens, Pierre n'était pas demeuré insensible aux leçons des romans ; il avait lu plus de romans que la plupart des garçons de son âge ; mais leurs fausses tentatives pour remonter le courant [*false, inverted attempts*] et systématiser des éléments à jamais insystématisables, leurs efforts impudents, indiscrets et impuissants pour tirer au clair et classer les fils, plus fins que fils de la Vierge, qui composent la toile complexe de la vie, n'avaient plus aucun pouvoir sur Pierre. Il pénétrait leur misérable insignifiance, et l'unique vérité qu'il éprouvait en lui-même transperçait comme des insectes tous les mensonges de leurs spéculations. (*ibid.*)

qui veut éclaircir, débrouiller, classer, systématiser (*unravel, spread out, classify, systematize*) ; qui prétend énoncer méthodiquement le connaissable et le visible. Alors que l'origine elle-même du mystère de la Vérité paradoxale est un paradoxe inextricable : principe nécessaire et inconnaissable (*inscrutable*). L'intuition infaillible d'un Absolu créateur garantit la possibilité du sens, ou mieux : garantit que la conscience est vouée au sens, mais empêche l'effort de connaissance de traverser autre chose que des écheveaux de significations, des séquences d'événements, des formes tronquées, des images imparfaites, des conclusions inachevées. Il faut lire et relire ce passage dans toute la force de sa réflexivité : le nécessaire *échec* de la fiction melvillienne s'exprime là, une fois encore, contre les réussites des romans communs

(*common novels*), dans son ambition d'illustrer * tout ce qui peut être *humainement* connu (et dit) de la vie humaine, — illustré, c'est-à-dire mis en questions : cherché, recherché interminablement :

Il voyait que la vie humaine sort vraiment de *cela* que tous les hommes s'accordent à nommer du nom de *Dieu*, et qu'elle participe de l'irréductible inscrutabilité de Dieu. Il voyait par un pressentiment infailible que la détresse qui marque le commencement d'une vie ne se résout pas toujours en bonheur, que les cloches nuptiales ne tintent pas toujours à la dernière scène du cinquième acte de l'existence, que, si la foule innombrable des romans communs tissent les laborieux voiles de mystère à seule fin de les dissiper complaisamment et si la foule innombrable des drames communs fait de même, les plus profondes émanations de l'esprit humain, celles qui ont pour objet d'illustrer [*illustrate*] tout ce que l'on peut humainement connaître de la vie humaine, jamais ne débrouillent leurs propres écheveaux [*unravel their own intricacies*] et jamais vraiment ne s'achèvent, mais se hâtent à travers des conclusions imparfaites, inattendues et décevantes (telles des moignons mutilés) pour s'engloutir abruptement dans les flots éternels du temps et du destin. (VII, viii, 170-71)

Une autre caresse que celle de l'ange

Le mystère (d')Isabelle redevient donc inconnaissable : « Pierre répudiait donc toute espérance de voir jamais la lanterne sourde d'Isabelle s'illuminer pour lui. Un couvercle cachait cette lumière, un couvercle cadencé » (VII, viii, 171) — source d'obscurités fertiles et fuyantes : « Pierre, à présent, commençait à distinguer des mystères entremêlés de mystères et des mystères fuyant devant des mystères » (*ibid.*).

Il va vers elle, pourtant, toujours plus près. Vers quoi ?

Isabelle est sûrement sa sœur, mais elle ne l'est plus : « Le Destin avait séparé le frère et la sœur jusqu'à ce qu'ils ne parussent point en quelque sorte être tels » (VII, viii, 171-72). Il ne pourra plus la saisir dans une étreinte *simplement* fraternelle (*the mere brotherly embrace*). Une autre caresse, pourtant, celle de l'époux, est impensable : « (...) la pensée de toute autre caresse, de toute caresse qui revêtait un caractère conjugal, était entièrement absente de son âme incontaminée où jamais rien de tel n'avait consciemment pénétré. » (VII, viii, 172)

Devenue et redevenue étrangère (*unsistered from him*), elle reste cependant pour lui l'objet d'une émotion ardente et *profonde* (*ibid.*), — d'un sentiment vil ? impur ? Mais (*my deepest angel*) elle demeure-devient l'Ange incorrompu, le paradigme du Sublime : « Isabelle, à ses yeux, échappait entièrement au domaine de l'humanité mortelle et se transfigurait dans le plus sublime ciel de l'amour incorrompu » (*ibid.*).

* *Illustrate* — terme à propos duquel il faut rappeler ce qu'en dit le narrateur quand, au livre XIV, il expose son sentiment sur la brochure de Plinlimmon : « (...) à mon sens, on y voit exposer de façon excellemment illustrative [*illustrated re-statement*], plutôt que résoudre, un problème. Mais comme les simples illustrations de cette sorte sont presque universellement tenues pour des solutions (peut-être sont-elles en effet les seules solutions humaines) cet écrit a quelque chance de contribuer à assurer temporairement la tranquillité de l'esprit chercheur et ne restera donc point entièrement inutile. » (XIV, ii, 254)

Dans le second entretien avec Isabelle, c'est à nouveau l'opposition polaire du Haut et du Bas (le Soleil/la Nuit, la Plénitude/le Néant, l'Aspiration/la Chute) que laisse transparaître le vœu d'angélisme de Pierre :

« Isabelle, s'écria Pierre, je souffre cette douce pénitence pour mon père, et toi pour ta mère. Par nos actes terrestres, nous opérerons la rédemption bienheureuse de leurs destins éternels ; nous nous aimerons de l'amour pur et parfait des anges. Si jamais je viens à te manquer, chère Isabelle, puisse Pierre manquer à lui-même et tomber pour toujours dans la vacuité du néant et de la nuit ! » (VIII, iv, 186)

Puis, au sortir de la longue nuit où Pierre fait une seconde fois l'expérience de la fragilité des partages et de la perméabilité des contraires (le livre IX s'intitule : « Plus de lumière, et l'ombre de cette lumière ; plus d'ombre, et la lumière de cette ombre ») — avec cette différence qu'à présent il s'agit d'agir, de trouver une forme à l'action, et à l'émerveillement, à la suavité, à l'extase succèdent l'écœurement, la fureur, la nausée : « Les parois de son âme s'écoulèrent en lui ; dans l'aveugle rage de sa folie furieuse, il se précipita contre le mur et tomba dans la vomissure de son identité haïe » (IX, iv, 206) —, Isabelle redevient l'être harmonieusement composite et paradoxal (touchant à la fois les profondeurs de la terre et les hauteurs du ciel) dont la voix parle sans mots :

(...) la merveilleuse musique du chagrin de la jeune fille avait touché le secret monocorde de son sein par une apparente magie, précisément semblable à celle qui avait incité les cordes de la guitare à répondre aux plaintes mélancoliques qu'exhalaient les fibres intimes de sa maîtresse. La voix profonde de l'être d'Isabelle l'appelait des lointaines immensités du ciel et de l'air, et il semblait qu'aucun veto terrestre ne pût s'opposer à ses revendications célestes.

(...) Isabelle lui apparaissait comme la glorieuse enfant de la Fierté et du Chagrin, car il retrouvait sur son visage les plus divins traits de ces deux parents : la Fierté lui donnait sa noblesse sans nom, le Chagrin teintait cette noblesse d'une douceur angélique, et cette douceur était baignée à son tour d'une très charitable humilité, fondation de sa plus haute excellence. (X, i, 208-209)

Une voie étrange et très pure

Enfin, quand, après avoir « franchi le Rubicon » (livre XI), il vient annoncer à Isabelle leur départ pour la ville, murmurant à l'oreille de la jeune fille la formule qu'il a imaginée pour leur permettre de s'élever héroïquement jusqu'à un glorieux idéal :

« Je ne m'abaisse pas devant toi, ni toi devant moi ; nous nous élevons ensemble vers un glorieux idéal ! Or, la continuité, le secret et pourtant la toujours présente familiarité de notre amour, comment les pouvons-nous obtenir sans bafouer la mémoire à jamais sacrée que j'ai invoquée ? Il est une voie, une seule voie ! Une voie étrange, mais des plus pures. Écoute ! Sois forte : viens, laisse-moi te saisir à présent et te murmurer quelle est cette voie, Isabelle. Viens ; si je te tiens, tu ne peux tomber. » (XII, i, 232)

— l'étreinte dans laquelle il attire sa sœur, qui n'est plus sa sœur, qui est plus et autre qu'une sœur, l'ange des profondeurs, cette étreinte révèle et dérobe, dans son

fulgurant mystère, l'enroulement de l'inexprimable et d'une trop riche évidence. Une voie très pure, un amour muet : deux figures trop claires et trop incertaines, tremblantes-figées, enlacées autour d'une question, mieux : devenues, faites interrogation sans réponse :

Il la tint, toute tremblante ; elle s'inclina vers lui ; alors sa bouche humecta l'oreille de la jeune fille ; et il murmura quelque chose [*he whispered it*].

Isabelle ne bougea pas ; cessa de trembler ; se pencha plus près de lui dans l'inexprimable étrangeté d'un amour intense, nouveau, inexplicable. Une terrible révélation intérieure envahit soudain le visage de Pierre ; il imprima sur Isabelle des baisers brûlants et répétés ; serra sa main avec force et retint son corps, suavement et redoutablement abandonné.

Puis ils s'éteignirent et demeurèrent enlacés, muets [*they entangledly stood mute*]. (*ibid.*)

8. De la Vérité à l'Œuvre

On a vu comment, au livre III, la question de la Vérité envahit la conscience comme un flot noir : *Truth rolls like a black billow through my soul !* (III, vi) — métaphore prolongée, au paragraphe suivant, par l'image du marin naufragé (III, vi, 82), et reprise plus loin : « La marée soudaine et irrésistible dont le premier choc s'était montré si profondément accablant pour Pierre avait déversé dans son âme un flot tumultueux d'images et d'émotions entièrement nouvelles. » (V, v, 127)

Autre métaphore : Pierre est seul dans le cabinet attenant à sa chambre :

Il resta ainsi, les jambes lourdes comme plomb, le cœur non plus glacé, mais plein d'une étrange indifférence, se laissant envahir par l'engourdissement, jusqu'au moment où, à l'instar du voyageur qui se repose dans les neiges, il commença à combattre cette inertie comme le plus traître et le plus mortel des symptômes. (V, i, 107-108)

Comme le Voyageur enfoncé dans la blancheur des neiges, il doit lutter dans le froid contre le froid, l'engourdissement. Voyageur labyrinthique — lui-même suivi à la trace par l'aventureux, le méandreux récit de l'observateur : le narrateur : « Délivrez-moi des liens qui me lient à présent à la Vérité, mon seigneur lige. Me faut-il donc pénétrer plus avant encore en Pierre (...) ? Mais je suivrai le chemin sinueux et sans fin, la rivière qui coule dans la caverne de l'homme, où qu'elle me mène, en quelque lieu que je doive aborder » (V, vii, 131-32), — explorateur traquant un autre explorateur, le perdant parfois de vue : « Nous ne savons point quelles furent les pensées de Pierre Glendinning lorsqu'en regagnant le village il s'engagea sous le couvert intermittent des arbres » (VIII, vii, 195), — marquant précisément les différences entre lui-même et ... son double ? « Mais les pensées que nous prétions à Pierre doivent être soigneusement distinguées de celles que nous émettons à son sujet » (IX, i, 201), — désespérant de pouvoir le rejoindre et expliquer : « Il serait impossible d'exprimer toute la confusion qui s'empara de l'âme de Pierre dès qu'il eut pris conscience des contradictions qui l'habitaient » (IX, iv, 206), — reculant devant l'impossible : « Mais ici nous tirons un voile. Certaines luttes sans nom de

l'âme ne sauraient être peintes, certaines douleurs ne sauraient être dites. Que la suite ambiguë des événements [*the ambiguous procession of events*] révèle leur propre ambiguïté. » (X, iii, 218)

Nord

Dans les premières représentations de la recherche de la Vérité, celle-ci se confond avec le soleil de la sublimité. Mais si l'enjeu du combat que Pierre choisit de mener est moins la dignité d'Isabelle (son droit à la reconnaissance) que quelque chose de capital qui touche à ce qu'il est possible de dire, de savoir et d'éprouver du mystère paradoxal qu'elle incarne, — si ce qui commence à faire question, c'est une expérience des limites (et des limites de l'expérience) — ce sont là d'ailleurs les termes que Pierre utilise au cours du second entretien : « Ce que j'éprouve pour toi atteint déjà les limites du possible » (VIII, i, 175 : *the very limit of all*) —, alors la métaphore solaire ne permet plus de rendre compte de cette dérive parce qu'elle oppose sommairement ce qui se révèle maintenant conjoint et solidaire. Pour la conscience cheminant vers l'impossible Vérité, c'est dans un paysage inverse, hyperboréen, que se fait la progression :

Dans ces régions hyperboréennes où la sincérité, la gravité fervente et l'indépendance mènent invariablement un esprit formé par nature pour la méditation profonde et libre de crainte, tous les objets se montrent dans une lumière douteuse, incertaine et réfractée. A travers cette atmosphère raréfiée, les maximes humaines les plus immémorialement admises commencent à glisser, à fluctuer et finissent par s'inverser, les cieux mêmes n'étant point innocents de cette confusion puisque c'est surtout dans les cieux que se déroulent ces prodigieux mirages. (IX, i, 199)

Et la vérité arctique, à l'extrémité de ces traîtresses régions, si elle peut jamais être atteinte, n'est qu'une aiguille folle :

Mais l'exemple de maints esprits perdus à jamais parmi ces régions traîtresses comme d'introuvables explorateurs arctiques, cet exemple nous enseigne que l'homme ne saurait suivre aussi loin la piste [*trail*] de la vérité sans perdre entièrement la boussole directrice de son esprit ; car, une fois parvenue au pôle désertique qu'elle désigne, l'aiguille se tourne indifféremment vers tous les points de l'horizon. (*ibid.*)

Too far : question de distance ? Pas vraiment puisque, ajoute le commentateur, — « les zones de pensée plus accessibles ne laissent pas non plus d'être sujettes à de singulières introversions » (*ibid.*). Quand bien même un esprit aventureux, se séparant du troupeau, tenterait-il seulement de *progresser vers la Vérité* (« la marche de l'esprit vers la Vérité — c'est-à-dire l'irruption de la Vérité dans l'Erreur », *ibid.*), celui-là, même dans les premiers stades du progrès, s'éloignant de la sympathie de la masse, s'exposerait à devenir un objet d'aversion, voire de haine (IX, i, 200).

Le paradoxe de la Vérité arctique (alors que la Vérité solaire n'énonce que sa clarté), c'est que visée, recherchée, elle est cette extrémité stérile (*barrenness*) où la recherche se fige ; mais en même temps, c'est un principe actif. Le Nord est une fin, et aussi une origine, gelée et pourtant féconde, génératrice, qui toujours assaille l'esprit à l'arrêt, l'obligeant à se remettre en mouvement. Nouvelle version (régénéra-

tion de la métaphore), nouvelle image de la certitude impériale œuvrant derrière ses murs, toujours renversés par un flot sauvage :

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'assailleront 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. (IX, i, 201)

L'esprit enquête n'est pas seulement menacé de et par l'extérieur (le Dehors) dès lors qu'il s'est *écarté*, si peu que ce soit, des règles qui président à l'ordre de l'Empire : « Tels (...) sont les périls et les malheurs que tu appelles sur toi lorsque tu t'écartes — fût-ce pour une cause vertueuse — de ces lignes de conduite arbitraires dont le monde vulgaire, quelque bas et quelque lâche qu'il soit, t'environne pour ton bien terrestre » (X, i, 212). Il risque aussi d'être la proie d'une nostalgie des figures et des valeurs du Foyer, de la mesure et de la paix de l'existence domestique, que, en se lançant vers l'Ailleurs, il a dû nécessairement laisser derrière lui. Le Héros, de la trop séduisante vallée aux cimes éthérées de la gloire :

Alors, ce lien si cher ne semble plus nous rattacher à un bien essentiel ; élevés sur les cimes altières, nous pouvons nous passer de la vallée ; nous méprisons les caresses ; les baisers nous apparaissent comme des pustules : abandonnant les formes palpitantes de l'amour mortel, nous étreignons l'air sans limite et sans corps ; nous cessons de nous considérer comme des humains, nous devenons pareils à d'immortels célibataires, à des dieux. Mais bientôt, comme les dieux grecs eux-mêmes, nous aspirons de nouveau à descendre sur la terre, heureux de retourner une fois de plus vers la femme, heureux de cacher nos têtes divines dans leurs seins faits d'une trop séduisante argile. (X, iii, 217)

Des hauteurs de l'insubstantiel, redescendre vers la terre féminine, l'argile originelle ?

Ou comme le marin : de la nuit de la tempête océane, revenir au soleil du hameau natal :

Las de la terre invariable, le marin s'arrache aux bras qui le retiennent et, prenant la mer au plus fort de la tempête, s'éloigne rapidement du rivage. Mais pendant les longs quarts nocturnes aux antipodes, comme les ténèbres océanes lui semblent peser lourdement sur le pont ! Il pense qu'à ce moment même, dans son hameau délaissé, le soleil familial brille haut dans le ciel, et que mainte fille aux yeux étincelants est, comme le soleil, au méridien. Il maudit le Destin, il se maudit lui-même et maudit sa folie insensée qui est une part de lui-même. Car quiconque a connu cette douceur et l'a fuie, le rêve vengeur vient à lui dans l'absence. (*ibid.*)

Pierre, donc, si l'on suit le détail des gloses par lesquelles le narrateur tente d'éclairer obscurément les gestes et les commentaires du personnage, chemine dans un espace d'appréhension de la Vérité selon une double logique.

D'une part une logique de clarté, qui n'est autre que celle que l'on peut dégager des images associées aux figures du monde familial (Lucy, la mère, le père, l'aïeul prestigieux). Logique de ce qui deviendra rétrospectivement un temps légendaire — « le doux temps légendaire de Lucy et de son amour », XXI, i, 343 —, dont le moteur est constitué par l'opposition du Pur et de l'Impur. Pureté de l'origine (Dieu, l'ancêtre), pureté de la relation (l'amour angélique), pureté de la connaissance (la Vérité solaire), pureté de l'émotion (l'évanescence), pureté de la valeur (le Sublime). Tous les partages mis en œuvre dans les premiers livres du roman sont des expressions et/ou des effets du jeu de ce paradigme binaire : impureté du Bas, de la Terre, de l'Ombre, du Secret ; pureté du Haut, du Ciel, de la Lumière, de la chose exprimée-exprimable. Le Froid et le Chaud, le Solide et le Liquide, le Blanc et le Noir, le Noble et l'Ignoble, la Substance et l'Essence, la Chair et l'Esprit, l'Absolu et le Relatif — tous ces antagonismes sont des versions de l'opposition du Pur et de l'Impur. Cette logique commande longtemps les analyses et les actes de Pierre, puisque c'est, par exemple, au nom de son idéal de pureté qu'il condamne la faute du père, la duplicité de la mère, ou l'hypocrisie du Révérend Falsgrave.

Avec la question de l'existence d'Isabelle, fait irruption dans le champ de l'expérience un élément troublant — le Trouble, dont Pierre finit par reconnaître, après de longues hésitations, qu'il est irrémédiablement mystérieux, qu'il attire à lui magnétiquement *, sans en résoudre de manière conclusive la paradoxale co-présence, des termes (des idées, des passions, des actes, des rêves) apparemment contradictoires et mutuellement exclusifs. Autrement dit, pour reprendre la terminologie utilisée plus haut, le Mystère d'Isabelle — qui est le Mystère central-mobile, attractif-répulsif de la carrière de Pierre — réside dans l'extrême pureté de son impureté. Extrême, en effet, est cette *simplicité du mélange* qui la fait en même temps et inextricablement sœur et femme, ange et sorcière, céleste et souterraine, présente et absente, définissable par ce qui ne peut se dire, peut-être victime et peut-être bourreau, peut-être folle ou diabolique, trop sensuelle ou trop angélique, authentique enjeu d'une juste vocation ou cause insensée d'un suicide. Avec l'irruption de cet élément composite déterminant, le cheminement linéaire (du bas vers le haut, du dédale de l'erreur au soleil de la Vérité) se double d'un espace tourbillonnaire où les phénomènes ne sont plus réglés que par une loi de métamorphose : altération continue, renversements, paradoxes mouvants, déplacements de la différence, mobilité des seuils.

* La métaphore du magnétisme physique est longuement exploitée au livre VIII, en particulier VIII, iii, 182-83.

L'entre-deux

Lorsque Pierre est installé à New York, il se trouve *entre* ces deux mondes. Certes, il a fait choix d'Isabelle, le choix de la Vérité paradoxale. Mais à New York, Pierre est aussi un jeune écrivain, « immature » ainsi que le définit le titre du livre XXI (« Pierre entreprend immaturement une œuvre de maturité »). Et pour ce qui est de la création littéraire, là, en effet, il n'a pas encore franchi le pas, la limite pourtant suggérée bien auparavant par ses lectures de *Hamlet* et de l'*Enfer* de Dante (livre IX), au sortir desquelles il a pu un instant entrevoir qu'il existe, par exemple, des ténèbres lumineuses (« La complète obscurité devient sa lumière », IX, iii, 204), ou encore des perceptions capables de saisir simultanément le haut et le bas : « C'est le privilège, conféré non sans partialité, des intuitions les plus finales qu'à l'instant où elles révèlent des abîmes, elles révèlent aussi parfois — quoique moins distinctement — des hauteurs correspondantes. » (*ibid.*)

Le livre

D'abord, l'entreprise littéraire de Pierre est commandée par un désir d'originalité. Or, explique le narrateur, l'originalité, au sens strict du terme, est l'apanage de Dieu. D'une part, l'œuvre « créatrice » ne peut être qu'une réplique dégradée du geste divin. Mais en outre, elle est le produit bâtard (ce qu'avait noté Redburn, au chapitre 50 de son récit), double, hermaphrodite, de l'idée et de l'expérience, de l'intérieur et de l'extérieur, du visible et de l'invisible, d'une singularité (l'élément intellectuel personnel) et d'une rencontre (la conscience dans le monde de l'expérience) :

Les gens parlent sans cesse d'originalité ; mais il n'y eut jamais d'homme original au sens habituel du mot ; le premier homme lui-même — qui, selon les rabbins, fut aussi le premier auteur — ne fut pas original ; le seul auteur original est Dieu. Si Milton avait eu le sort de Gaspard Hauser, il eût été aussi vide que lui. Car, si l'âme nue de l'homme contient assurément un élément latent de productivité intellectuelle, on n'a jamais vu un enfant naître d'un unique parent ; le monde visible de l'expérience est cette force procréatrice qui imprègne les Muses ; les hermaphrodites susceptibles de se féconder eux-mêmes n'existent que dans la fable. (XVIII, i, 313-14)

Quant au projet littéraire lui-même, et à la démarche du jeune écrivain, voyons de près ce qui en est dit au premier chapitre du livre XXI.

Ce que vise Pierre dans son livre — ouvrage de vastes proportions et en même temps ramassé, concentré (*a comprehensive compacted work*) — c'est la Vérité. On sait qu'il ne l'achèvera pas. Mais l'eût-il terminé, ce livre aurait peut-être été, ainsi que Pierre le pressent des grandes productions de l'esprit, construit « selon un cercle » (*round a circle*), à l'instar des atolls, dont est donnée une définition :

(...) ces îlots de corail qui, s'élevant du fond des mers les plus abyssales, montent comme une cheminée jusqu'à la surface des eaux où ils forment un anneau de roc blanc dont l'extérieur est battu des flots de toutes parts, mais dont la tranquille lagune intérieure reste à l'abri des tempêtes. (XXI, i, 344)

Cercle ou anneau, donc, qui conjoint et sépare les contraires (la violence/le calme, l'extérieur/l'intérieur), associant l'idée de réalités contradictoires tout en en séparant les effets.

Encore faudrait-il que, pour l'instant, il se débarrasse de son savoir livresque (*mere reading*) — charge lourde qui l'empêche de s'élever vers la beauté et la puissance :

Lorsque nous avons vraiment conquis cet élément suprême, notre âme n'a plus besoin de ces bouées que sont les livres, nous nous soutenons par la vertu de nos propres membres et flottons sur tous les abîmes avec une rieuse impunité. Il ne voyait pas — ou, s'il le voyait, c'était sans en saisir le vrai pourquoi — que déjà, dans son œuvre naissante, l'élément pesant et non malléable des connaissances purement livresques refusait de se mêler intimement à la large fluidité et à la légèreté éthérée de la pensée créatrice spontanée. Il se lançait à l'assaut du Parnasse avec une pile d'in-folio sur le dos. (XXI, i, 344-45)

Le pesant, l'aérien : élévation, progrès linéaire et assuré vers la verticalité ? Pas vraiment, on va le voir.

Car d'une part, la grande œuvre se constitue à partir du refus — et donc à l'écart — de toute norme, ou de tout étalon :

Il ne voyait pas que les écrits des autres hommes n'avaient aucun prix pour lui, Pierre, dès lors que lui, Pierre, visait aussi à la transcendance. Il ne voyait pas qu'il n'est point d'étalon pour l'esprit créateur, que l'esprit créateur ne doit jamais donner son adhésion à tel grand livre en particulier ni se laisser dominer par lui ; que toutes les grandes œuvres doivent s'agréger [*be federated*] dans son imagination et former à ses yeux un Tout panthéiste ; qu'ainsi, au lieu de tyranniser ou d'influencer indûment ses pensées, elles ne seront plus pour lui qu'un excitant salulaire. (XXI, i, 345)

Pas de modèle tyrannique, donc, mais une fédération, une constellation d'exemples stimulants.

D'autre part, l'essentiel est ailleurs. Non pas dans l'existence d'un corpus d'écrits antérieurs (et extérieurs), mais dans le pouvoir de création du sujet lui-même, dans cet inépuisable jaillissement d'images dont les livres n'offrent, au mieux, que des reflets altérés. *Mutilated, distortedly, reflection* : dans l'œuvre achevée — le langage corseté dans un lexique (fini) et une syntaxe (codée), la page bornée, les mots incomplets ou trop simples —,

alors que le sujet se jette là corps et âme, se met à l'œuvre, s'expose dangereusement dans l'œuvre : *It is impossible to talk or write without apparently throwing oneself helplessly open* (XVIII, i) —

dans le livre qui advient, s'opère une *altération* : la pureté de l'objet visé se corrompt. Il faut pourtant toujours en revenir à la source de l'invisible et de l'inincarné :

Il ne voyait pas que, même réunies de la sorte, [les grandes œuvres] n'étaient encore qu'un atome auprès de l'infinité, de l'inexhaustibilité latentes en lui-même ; que tous les grands livres du monde ne sont que les ombres mutilées des images invisibles et éternellement inincarnées de l'âme ; ne sont que les miroirs qui nous renvoient les reflets déformés de nos propres éléments ; et que — quel que puisse être ce

miroir — si nous voulons voir l'objet, nous devons regarder l'objet lui-même, non son reflet. (*ibid.*)

Enfin, pour recommencer, ces images de l'âme, si elles sont vouées à n'être, dans les livres (fût-ce les plus grands), que des ombres imparfaites et déformées, sont pourtant ce qu'il s'agit d'explorer, de conquérir, de connaître hardiment. Et là, l'ascension, si elle commence, n'est jamais assurée de son terme :

Mais de même qu'au hardi voyageur qui parcourt la Suisse, les Alpes ne révèlent jamais d'un seul coup leur ampleur redoutable, leurs terrifiants entassements de pics, d'éperons, de chaînes, leurs prodigieux déploiements de puissance, de même le ciel a sagement prescrit qu'en entrant dans la Suisse de son âme, l'homme ne saisisse pas d'un seul coup son effrayante immensité, de crainte que son esprit mal préparé à semblable rencontre ne s'enfonce et ne périclisse dans la profondeur des neiges. Ce n'est que par degrés, judicieusement prévus par Dieu, que l'homme atteint enfin son Mont Blanc et, du haut de cet observatoire, découvre les Alpes. Mais, même alors, il ne voit pas le dixième de la Terre : par-delà l'invisible Atlantique, se dressent, cachées à sa vue, les Montagnes Rocheuses et les Andes. Terrifiante est l'âme humaine ! (*ibid.*)

— l'ascension ou la descente, car les deux mouvements (vers le haut, vers le bas) sont à présent interchangeables : de l'*autre côté* des schémas, des partages et des hiérarchies, là où s'ouvre le livre de l'âme, le Haut n'est plus le lieu de la Vérité tyrannique. Ce qui règle ici la recherche, c'est le caractère interminable de son tournoiement spiralé : « 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 d'un puits sans fin. » (XXI, ii, 350-51)

Pierre reste au bord de cette expérience littéraire, arrêté à l'un des stades de la transition (XXI, i, 344 et XXII, i, 364), immobilisé *entre* les frivoles et insouciantes essais du poète de Saddle Meadows, et le projet de ce Livre de Vérité dont il ne voit pas que, s'il doit être fécondé par son expérience, ce livre sera moins le livre de la Vérité qu'un livre de la question de la Vérité, — écartelé, plus précisément encore, entre deux livres.

Les deux livres

Pierre écrit deux livres.

L'un, l'ouvrage nécessairement raté, mauvais, est le livre public. Il ne sera d'ailleurs pas achevé.

L'autre en est encore aux balbutiements : Pierre élabore le matériau surgi au moment où l'autre livre se commençait. Doubles indissociables et contradictoires. Le bon livre (le grand) s'écrit et ne s'écrit pas avec son sang, dans l'âme — lourdement, maladroitement (la puissance, la lenteur de l'effort), et lui apprend le rôle de la mort. Livre profond (*his deep book*, XXII, iv), livre des profondeurs « dévorantes », des déplacements et des éloignements, de l'écart : « Il voit à présent que, chaque fois que le divin personnel accède à lui, quelque grand pan de terre [*land-slide*] du divin général ambiant se détache de lui et s'écroule avec fracas » (XXII, iv, 371). Livre des tournoiements, aussi : « Son livre, vaste planète pesante, tourne dans sa

tête endolorie » (*ibid.*) — dont la substance lui tient lieu de nourriture (« Il est de ces affamés qui ont dégoût de tout aliment. Il ne peut manger qu'en se forçant », *ibid.*) et le rêve de sommeil (« S'il se couche, il ne peut dormir. Il a éveillé en lui un éveil infini », *ibid.*). Ce livre qui dirait l'Irrévéle, il ne l'écrit pas. Le romancier (l'auteur) écrit : une histoire, une aventure, un roman « insignifiant » (*shallow*), « gai, transparent, agréablement et profitablement superficiel » (*ibid.*). L'écrivain inscrit l'œuvre à venir dans un enjeu essentiel : la vie, la mort :

Ce qui absorbe à présent le temps et la vie de Pierre, ce n'est pas le livre, c'est l'élaboration première [*primitive elementalizing*] de l'étrange substance qui, dès l'instant qu'il a entrepris ce livre, a jailli et s'est répandue dans son âme. Deux livres sont en cours, et le monde n'en verra qu'un : le raté. L'autre, plus volumineux et infiniment meilleur, est pour la bibliothèque privée de Pierre. C'est ce dernier qui, par ses exigences insondables, boit son sang ; le premier ne demande que son encre. Mais les circonstances veulent que l'un ne puisse être mis sur le papier qu'à mesure que l'autre s'inscrit dans son âme. Or le livre de l'âme est d'une pesanteur d'éléphant et se meut avec une lenteur extrême. Pierre est sucé par deux sangsues : comment sa vie peut-elle se maintenir de la sorte ? Il est en train de s'équiper pour la vie la plus haute [*the highest life*] en s'appauvrissant le sang et en s'exténuant le cœur. Il apprend à vivre en répétant le rôle de la mort [*rehearsing the part of death*]. (XXII, iv, 370)

9. Le Pur et la Pierre

Le geste équivoque, ou plutôt la succession de gestes équivoques (dans leur intention et leurs effets) par lesquels Pierre tente de résoudre les mouvements contradictoires de ses passions, la situation dans laquelle il s'installe finalement *entre* Isabelle et Lucy — qui sont à présent toutes deux avec lui, proches et lointaines —, son déchirement entre le combat qu'il mène intérieurement contre le Monde et celui que le Monde (la mère et le frère de Lucy) mène agressivement contre lui, entre le livre qu'il écrit et celui qu'il faudrait écrire (l'ombre de l'infaisable livre à venir), — ce progrès de la conscience qui dissout à mesure les ambiguïtés de ses choix dans une ambiguïté chaque fois plus vaste et plus profonde, — ce cheminement est cheminement immobile, ou plutôt : un acheminement vers l'immobile. Avec, à l'avant-dernier chapitre, une singulière tentative d'arrachement à l'immobile.

Ces équivoques qui pèsent sur la triple relation de Pierre avec le couple Isabelle-Lucy, le livre à faire et le Monde, constituent un écheveau qui s'est déjà transformé en prison : « (...) toutes les ambiguïtés qui l'enveloppaient, toutes les murailles [*walls*] infranchissables qui l'enserraient » (XXV, ii, 409). La pétrification est déjà là, d'une certaine manière, mais augmentée de la capacité de pouvoir être perçue sous des angles divers, comme une statue qui pivote :

Comme une statue plantée sur un piédestal tournant offrant tantôt ce membre-ci, tantôt celui-là, et se montre alternativement de front, de dos et de flanc, ainsi fait l'âme de l'homme en pivotant sous la main de la Vérité. Le mensonge seul ne varie jamais. N'attendez donc point que Pierre reste immuable. Et comme aucun

bonimenteur ne se tient auprès de lui pour annoncer les phases de sa révolution, saisissez-les vous-même de votre mieux. (XXV, iii, 409)

Tombé de son piédestal initial, pour y remonter, figé, et pour un instant encore, mobile.

Et il rêvera encore un peu — proposant à Lucy et Isabelle une promenade jusqu'au port, puis en vapeur —, une dernière fois, d'échapper au choix de l'alternative (l'ambiguïté gelée) par celui de l'alternance (l'ambiguïté variable), d'être cet écuyer solaire chevauchant solidairement la Terre et la Mer, sautant souplement d'un monde à l'autre, d'un seuil à l'autre.

« (...) il me faut gagner un élément autre que la terre. Je suis las de chevaucher la terre. Je veux à présent un nouvel arçon. Oh ! il me semble qu'un homme hardi devrait monter ces deux coursiers infatigables : la terre et la mer ; et, comme les écuyers de cirque, nous ne devrions jamais mettre pied à terre, mais nous reposer et retrouver notre équilibre en sautant de l'une à l'autre, tandis qu'elles poursuivent leur course côte à côte autour du soleil. Je suis resté si longtemps sur le coursier terrestre que la tête me tourne. » (XXVI, i, 423-24)

Le cavalier monté sur le paradoxe tournoyant d'une course composite, c'est Ismaël bien sûr, qui est, à terre, dans les profondeurs de la baleine océanique, et sur l'eau dans le désert de la prairie. Mais Pierre, lui, reste à proximité du quai, figé dans une contemplation pareille à celle des guetteurs silencieux qui, au premier chapitre de *Moby-Dick*, se tiennent immobiles au bord du départ : « Postés comme des sentinelles silencieuses dans toute la ville, des milliers et des milliers d'hommes sont figés dans des songes océaniques. » (MD, chap. 1)

Pétrifié ? Pas tout à fait. Du moins rêve-t-il de s'arracher non pas tant à la Terre, qu'à son extrême durcissement : sa dureté stérile : la Pierre.

Du livre au rêve

C'est comme un Titan (*his Titanic soul*, XXV, iii) que Pierre s'est lancé dans la composition de son livre de Vérité. Mais avec l'absorption dans l'indicible pureté de l'idée (*the thronging, and undiluted, pure imaginings of things*) vient l'épuisement physique, et surtout une affection des yeux : « Son application incessante réagit sur ses yeux. Ils devinrent si malades que, certains jours, Pierre, redoutant de les exposer à la lumière, écrivait les paupières presque closes (...). Parfois encore, il écrivait à l'aveuglette. » (XXV, iii, 413)

Il fait, le soir, de longues promenades dans la ville. Cherchant de plus en plus les nuits d'orage et les rues sombres : « Peu à peu, il en vint par ces nuits hurlantes, lapidantes, à diriger ses pas vers les sombres et étroites rues de traverse, en quête des tavernes les plus retirées et les plus mystérieuses » (*ibid.*) — recherchant sa propre cécité ? ou cette lumière qui naît des ténèbres ? Bientôt, il ne supporte plus que l'absolue désolation nocturne des ruelles les plus obscures. C'est au cours de l'une de ces déambulations nocturnes-labyrinthiques qu'il éprouve un étourdissement et tombe, inconscient, dans la boue :

(...) il ne savait plus où il était, il avait perdu tout sentiment de vie ordinaire, il ne voyait pas (...). Puis à l'aveuglement s'ajouta une sensation de vertige et d'étourdissement ; il chancela ; une myriade de météores verts se mirent à danser devant ses yeux, il sentit son pied trébucher contre le trottoir, étendit les mains en avant et perdit connaissance. Quand il revint à lui, il s'aperçut qu'il était couché en travers du ruisseau, souillé de boue et de limon. (XXV, iii, 414)

Le lendemain, chez lui, il tente de se remettre à la composition du livre, mais de nouveau ses yeux se dérobent. Dans un état de demi-conscience, il a un rêve, ou une vision, spectacle « irréel » et « aérien » (XXV, iv, 415), mais qui présente à Pierre des traits familiers : « c'était la fantasmagorie du Mont des Titans, singulière cime [*height*] détachée, perdue dans une vaste solitude non loin de la grandiose chaîne des collines bleu sombre qui environnaient son manoir ancestral » (XXV, iv, 415).

Suivons ici l'itinéraire que propose le narrateur qui, avant de parvenir au sommet mystérieux (*the mystic height*, XXV, iv) de la montagne, lieu de la plus grande intensité de sens de la vision de Pierre, mène le lecteur à travers un étrange paysage — décor changeant comme celui que traverse le voyageur de « La Véranda » à la recherche de la tache éclatante-mystérieuse, et doublement paradoxal.

Le blanc et le vert

Sur les pentes, les prés sont couverts d'une petite fleur blanche, une sorte d'amarante (XXV, iv, 416). Elle se multiplie sans cesse. On dirait une succession de brillants champs de neige. Mais cette amarante immortelle, les troupeaux n'en veulent pas. La terre perd peu à peu de sa valeur, les fermiers sont découragés. Immortelle et stérile, l'orgueilleuse amarante est le fléau des hommes : « (...) la multiple et stérile immortalité inodore de la petite fleur blanche n'offrait aucun aliment au ruminement méditatif de la vache paisible » (XXV, iv, 418).

Il y a aussi au bord de ces pâturages une autre herbe, verte celle-là : la dent-de-chat, odoriférante, « bonne herbe familière des fermes » (*ibid.*). Cette géographie botanique recouvre un conflit de désirs et de pouvoirs : « (...) à chaque printemps la fleur amarante et céleste gagnait sur l'herbe domestique et mortelle ; (...) à chaque automne la dent-de-chat mourait, alors que nul automne ne faisait mourir l'amarante. La dent-de-chat et l'amarante ! la paix terrestre et domestique de l'homme, et la faim toujours plus envahissante de Dieu » (*ibid.*).

En outre, si, depuis la plaine, la montagne (autrefois appelée la Montagne Délectable, *The Delectable Mountain*) attire le promeneur par le charme d'une splendeur pourpre, suave, aérienne, la séduction du végétal fait vite place à l'horreur quand se révèle la réalité minérale-animale du lieu : « de longues et fréquentes déchirures (...) laissaient apparaître d'horribles roches au ruissellement ténébreux, de mystérieuses cavernes voraces et béantes... d'énormes masses rocheuses dont les formes grotesques aux mille traits remarquables semblaient exprimer cette intelligence sommeillante que l'on observe chez certaines bêtes couchées... une formidable palissade de masses sombres et moussues... les farouches rocs couturés se pressaient, pointaient vers le ciel, protubéraient, s'allongeaient, s'enflaient, s'épandaient avidement,

leurs faces hirsutes irradiant une hideur repoussante... la désolation absolue ; la ruine sans merci, sans fin... » (XXV, iv, 416-18)

L'ascension de la montagne, avec la découverte de ces formes minérales-animales, massives et déchiquetées, qui conduisent jusqu'à Encelade, est comme une traversée du Désert : « les dunes mouvantes [*rolling*] d'Égypte [menant] à la pyramide de Chéops » (XXV, iv, 417). Passé l'énigmatique désordre des rochers (*broken sphinxes, sphinx-like shapes*), le promeneur (le rêveur) parvient au sommet tourmenté, contemple la figure prodigieuse, *this wondrous shape* :

Vous vous arrêtiez, confronté et défié par une masse redoutable. Vous voyiez devant vous le Titan Encelade, le plus puissant de tous les géants, luttant pour s'arracher à l'étreinte de la terre [*the imprisoning earth*] ; enturbanné de mousse, il luttait ; quoique sans bras [*armless*], résistant de tout son corps [*trunk*] au Pélion et à l'Ossa lancés contre lui ; enturbanné de mousse, tordu dans l'effort, il tournait toujours son front indomptable vers ce mont majestueux à l'assaut duquel il se lançait vainement pour l'éternité et qui avait appesanti sur lui son inexpulsable incubé, l'abandonnant ainsi dérisoirement à ses clameurs [*howl*] impuissantes. (XXV, iv, 418-19)

Ce Titan, qui est l'œuvre de la seule nature (« Encelade américain, sculpté par la main vigoureuse de la Nature », XXV, iv, 419), avait toujours paru mystérieux à Pierre : « Cette forme prodigieuse avait toujours été pour Pierre un objet d'intérêt, bien que jusqu'alors il n'eût pas saisi toute sa signification latente » (XXV, iv, 419). C'est dans le rêve éveillé (ou dans la veille rêveuse) que la lecture, la mise à jour d'une signification va se faire. Lecture d'un sujet : travail de sélection et de combinaison d'éléments alphabétiques selon la disposition (la posture, l'humeur) du sujet. Il s'agit de donner langue à la nature, d'établir une relation expressive et signifiante entre l'expérience propre de l'observateur et les caractères inertes de l'objet :

(...) la nature n'est pas tant son propre interprète ineffable que la simple pourvoyeuse de cet ingénieux [*cunning*] alphabet dans lequel chaque homme, choisissant et combinant à sa guise, lit la leçon qui convient à son esprit et à son humeur [*mind and mood*] propres. (XXV, iv, 415)

La première élucidation (qui est une identification, aux deux sens du terme) de la forme muette, donc, se fait dans et par la vision :

Telle était la scène fantastique — le Mont des Titans, le groupe repoussé des assaillants du ciel et, parmi eux, Encelade honteusement prostré au bas de la pente — telle était la scène fantastique qui, à présent, abolissait les quatre murs vides, le pupitre, le lit de camp et régnait étrangement sur la transe de Pierre. Cependant la horde des Titans, échappant aux attitudes ignominieuses dans lesquelles ils s'étaient figés [*petrified*], bondirent soudain sur leurs pieds, s'élancèrent à l'assaut de la pente et recommencèrent à battre la paroi [*wall*] silencieuse de la falaise. Au premier rang, Pierre vit un géant sans bras, enturbanné de mousse, qui, désespérant d'assouvir par un autre moyen sa haine irréductible, changeait son vaste tronc en bélier et précipitait sans relâche son thorax bombé contre l'imprenable muraille.

— Encelade ! c'est Encelade ! s'écria Pierre dans son sommeil.

A ce moment le fantôme se dressa devant lui, et Pierre ne vit plus Encelade, mais, sur le tronc sans bras du Titan, sa propre face [*his own duplicate face*], ses propres traits agrandis qu'illuminaient prophétiquement la déconfiture et le malheur. Tremblant de tous ses membres, il bondit de sa chaise et sortit de cette horreur imaginaire [*ideal horror*] pour s'éveiller à toute sa souffrance réelle. (XXV, iv, 420)

Traduction d'une image en une autre image. La seconde glose est menée à l'aide du récit mythique : « Le souvenir que Pierre avait gardé des fables anciennes lui permettait d'élucider plus avant la vision qui avait si étrangement fourni une langue [*a tongue*] au mutisme » (XXV, v, 420). L'effort d'explication se rabat sur... un récit explicatif des origines :

Le vieux Titan était le fils incestueux de Cœlus et de Terra. Or Titan épousa sa mère Terra, perpétrant ainsi un nouvel inceste qui donna naissance à Encelade. Encelade était donc fils et petit-fils de l'inceste ; et de même, chez Pierre, le mélange organique du céleste et du terrestre avait engendré un tempérament complexe, incertain, aspirant au ciel, mais non point entièrement émancipé de la terre ; lequel, demeurant par son élément terrestre attaché à sa terrestre mère, avait engendré à son tour en lui le deux fois incestueux Encelade ; en sorte que le présent tempérament de Pierre qui le portait à se lancer follement à l'assaut du ciel était néanmoins le petit-fils du ciel. Car il est conforme à l'ordre éternel que le Titan précipité du haut des nues cherche toujours à reconquérir ses droits de filiation paternelle [*paternal birthright*] par une furieuse escalade. Quiconque se lance à l'assaut du ciel prouve par là-même qu'il en procède *. (XXV, v, 421)

Vers l'Origine

Recherche du Visage. Pierre le voit, se voit, d'abord reproduit (*his own duplicate face*) sur le tronc du Titan, puis le comprend, se comprend, à partir d'une fable de l'inceste où le drame n'est pas tant psychologique qu'élémentaire, principal, cosmique. Entre la Terre et le Ciel, le Féminin et le Masculin, le Bas et le Haut, Pierre est fils du mixte, de l'Impur, voué à vouloir et désirer rejoindre, dans l'origine paternelle, le secret de la Pureté. Le Nom du père est bien cet inaccessible objet du voyage de la conscience enquête. Si Pierre perd la brochure de Plotinus Plinlimmon après avoir manqué d'y faire apparaître un sens, on peut imaginer que cette lecture de soi (et du sens de soi) qu'est l'élucidation de la vision du Mont des Titans, en constitue une interprétation rétrospective indirecte. Le contexte et la référence ont certes changé : c'était, au livre XIV, dans le volume déchiré et inachevé, le Dieu chrétien (le céleste horloger) ; c'est ici la cosmogonie grecque — donc un éloignement supplémentaire dans la remontée vers l'Origine. Et l'homme décrit dans les deux passages n'est pas non plus tout à fait le même : porteur (supposé) d'une

* Pierre, Achab : *whoso storms the sky...* Dans *Moby-Dick*, au troisième jour de chasse, le faucon de mer aux cris d'archange — *the bird of heaven* — est cloué au mât du *Pequod* par le marteau de Tashtego, l'Indien, et, enveloppé dans le drapeau d'Achab, sombre avec le navire qui « tel Satan ne voulait pas s'engloutir dans les enfers sans arracher et traîner avec lui un vivant morceau du ciel » (MD, chap. 135).

sagesse pratique, dans un cas ; Titan révolté, *absolument* rebelle, dans l'autre. Mais ici et là, c'est le même constat d'un « mélange organique » (*organic blended heavenliness and earthliness*) qui définit l'humain, la condition de la conscience.

A la Terre, s'arracher. — Départs ?

D'Ismaël à Pierre, ou plutôt de Pierre à Ismaël, s'éclairent ce qu'on pourrait appeler les deux moments de la question du Père.

Sur la Terre maternelle (et c'est bien là que se déroule la carrière de Pierre, entre sa mère, Lucy et Isabelle ; les figures paternelles, elles, sont reléguées dans les hauteurs éthérées de l'Idéal), la quête de Pierre ne peut que se pétrifier dans sa tension vers la saisie de l'Origine pure (Origine de la pureté, pureté de l'Origine : l'essence du Nom de l'Origine : le thème absolu), parce que cet espace est celui de l'invariable.

Au moment de quitter Saddle Meadows à jamais, Pierre brûle tout ce qui l'attache et le rattache au passé (XII, iii), croyant détruire celui qu'il fut. Mais c'est pour finir par rechercher l'origine de ce qu'il est, et trouver que l'Origine, c'est précisément ce qui ne pourra jamais être que recherché — ailleurs. Non pas au Centre, ni en Haut. Dans la cellule de la prison de la toute dernière scène du roman — réplique exacte de celle où est enfermé Bartleby l'immobile —, il se trouve seul au cœur d'une Pyramide de murs, écrasé par la centralité massive, crépusculaire, pétrifiante de l'Empire :

Au soleil couchant, Pierre se trouvait seul dans un cachot au fond des prisons de la ville. Le lourd plafond de pierre pesait si bas sur son front que celui-ci semblait supporter tout le poids des longues rangées de cellules étagées au-dessus de sa tête [*piled on him*]. Sa joue livide, immuable, immortelle, était sèche ; mais les joues de pierre [*stone cheeks*] ruisselaient. Le pauvre crépuscule de la cour étroite passait à travers les jours en flèches des meurtrières grillées et tombait en rayons blafards sur le sol de granit. (XXVI, vi, 437)

Piled on him : Atlas aussi était un Titan. La découverte se fait à la fin, trop tard. Pierre-Titan, dans sa vision, est un rebelle obstiné et impuissant : *sans bras* : *a moss turbaned, armless giant (...) the Titan's armless trunk* (XXV, iv).

Dieu, Lui, s'il faut en croire le narrateur, n'a peut-être pas de Visage, mais Il est un doigt, une Main merveilleuse :

(...) cette force merveilleuse qui prévaut sur toutes choses et qui imprègne toutes choses, que le commun des hommes, quand il vient à la détecter de manière imparfaite et fragmentaire, dénomme de manière si significative le Doigt de Dieu (...). Mais ce n'est pas seulement le Doigt, c'est la Main de Dieu tout entière étendue ; l'Écriture n'intime-t-elle pas en effet qu'Il nous tient tous dans le creux de Sa main ? Un puissant creux, en vérité ! (VII, viii, 168)

Pierre va jusqu'au point où Ismaël peut commencer à œuvrer dans la Quête en sachant qu'il ne finira jamais qu'en recommençant. Si le chasseur de baleines * fait

* Chasseur... qui ne chasse point. Ainsi qu'il l'explique au chapitre 1 de *Moby-Dick*, Ismaël prend la mer [*get to sea*] pour ne pas (au lieu de) se tirer une balle dans la tête, s'engageant (comme simple matelot, *as a simple sailor*) dans l'aventure de la mort différée-présente. Tourmenté par le désir de choses lointaines [*things remote*], ce tourment lui interdit de faire

irradier la dignité du divin sur tous, également, également ([...] *that democratic dignity which, on all hands, radiates without end from God*, MD, chap. 26), lui a deux mains actives, au moyen desquelles il célèbre la confraternité fluide, masculine-féminine, du vivant (MD, chap. 94, « Une étreinte de la main ») — et pénètre totalement dans l'espace mouvant de la Question, qui déplace, se déplace, et déplace en particulier, sans cesse, le lieu et le temps de l'Origine. D'où vient le Récit ? d'où viennent les écrits ? d'où vient le désir ? d'où vient le Monstre ? C'est dans le milieu océanique seul (qui n'est sur aucune carte, parce que c'est d'abord un régime et un registre de la conscience) que les reconstitutions généalogiques se perdent, non pas dans la nuit des temps, mais dans une féconde ambiguïté : elles sont nécessaires et nécessairement interminables. Plus : nulle origine déterminée, fixe, n'est assignable à cet homme-ci : cet individu est un homme, est l'Homme : il remonte à l'Homme (sa paternité est universelle, dirait Redburn : *Our ancestry is lost in the universal paternity*, R, chap. XXXIII), qui est le contemporain de chacun. Il est issu de tous et de lui-même, semblable-différent, mortel-éternel. Pierre, d'avoir trop longuement contemplé et adoré les portraits de ses aïeux, en rejoint l'organique pureté : ses traits s'engourdissent, son visage se fige, son être se pétrifie. Il ne pourra jamais, pierre, que s'élancer à nouveau, une fois encore, en s'arrachant à peine, à l'assaut de son rêve minéral.

sien — sinon momentanément — le serment de violence et de vengeance (*oaths of violence and revenge*) par lequel Achab a magnétiquement (la fascination) lié le sort de l'équipage au sien (chap. 41). Temps de la Quête, pour Ismaël ; espace de Conquête, pour Achab : « *Death to Moby Dick !* » (chap. 36)

— *L'exemple de la blancheur* (chap. 42, « La blancheur de la baleine »). Pour Achab, la blancheur de Moby Dick est le mur qui doit être transpercé par sa lance : blancheur à tacher de sang. Celle du Monstre plus-réel d'Ismaël est à chanter, à décrire et à inscrire à l'encre sur les pages du Livre épique-parodique. C'est une *incantation*, dit Ismaël, une recherche de savoir : « Mais nous n'avons pas encore compris [*solved*] l'incantation de cette blancheur, ni appris [*learned*] pourquoi elle fascine l'âme si puissamment ». Il travaille et fait travailler l'idée, l'image, le sens vertigineusement jusqu'à cette hypothétique proposition : « Le blanc [ne serait] pas tant une couleur que l'absence visible de couleur et la fusion de toutes les couleurs. » *The visible absence of color* — serait-ce le masque du visible dont parle Achab au chapitre 36 : « *All visible objects are but as paste-board masks* » ? Oui, non. L'héroïque « impie divin » a ramené de sa première et mutilante rencontre avec Moby Dick le désir fou d'un Combat avec/contre l'Impénétrable : « *That inscrutable thing is chiefly what I hate* ». Achab est devenu corps-harpon, vivante arme de haine et de feu dirigée contre le cœur de l'Inconnaissable.

Devant le même (?) mur, Ismaël déroule un discours interrogatif et réticulaire : visant et évitant l'objet, pour le comprendre sans le prendre, capter ses valeurs sans le capturer. Achab est dans l'Action (ou l'Acte) : il sait, il peut frapper. Ismaël navigue dans la Connaissance : il recommence — à écrire, à continuer.

Non, Ismaël ne chasse pas : il part vers la baleine : *a whaling voyage, the whaling voyage*, répète-t-il (chap. 1). Il faut le croire : il a fait, il fait et fera un voyage. Il cherche une voie — *via : a way, a whale*.

Table

	Pages
Herman Melville 1819-1891	7
Les deux livres	15
LE LIVRE DES MASQUES (<i>Mardi</i>)	23
1. L'écriture et les masques : <i>Départs : Systèmes et Quête</i> (25). Variations sur la rupture (26). <i>Du Voyage</i> (30). Le livre des masques (32). <i>L'étrangeté du gris</i> (35). Sur l'eau (38). Interlude : l'épisode du <i>Parki</i> (40). <i>De l'Amour</i> (46). La narration contre le texte : la rhétorique de l'Amour et l'Érotique des figures (48). Images de l'Enchantée (52). <i>Le Secret du texte</i> (56). I am Taji (58). Histoire d'un Œil (60).	
2. Le discours en archipel : L'ordre de dispersion (63). Le Monde en Archipel (1) : Révolutions (65). De la connaissance (1) : Babbanja (67). De la connaissance (2) : l'écriture, les avatars du Temps et les révolutions de l'Imaginaire (68). <i>Exil : l'écriture orpheline</i> (71). Autoparodie d'un masque (75). <i>L'écriture : présence et absence</i> (76). Les deux personnes du singulier (77). Le Monde en Archipel (2) : le Mystère de la Vérité centrale (79). <i>La Chaîne et l'Érotique des enchaînements</i> (79). Autres révolutions : un bateau ivre (85). Le Monde en Archipel (3) : jeux de doubles (87). Le philosophe hanté (88). Le Voyageur (91). Terre promise ? (93). Le Chasseur (95).	
L'EXPÉRIENCE ET SES DOUBLES (<i>Redburn</i>)	99
Nouveaux départs : naissance du désir (101). <i>Le Secret du livre</i> (102). L'artiste de la faim (106). Chromatisme de l'apprentissage : le vert de la candeur (110). Au sommet du mât : quatre âges de l'expérience (117). Sam Patch : le Yankee rapiécé (119). Bigarrures de l'étrange (121). De l'amoindrissement du réel (122). Patchwork de l'expérience (1) : la dissemblance des lieux (125). <i>Le rouge, le vert et le blanc</i> (129). Patchwork de l'expérience (2) : le parfum des roses et les miasmes de la peste (130). <i>Conquête de la lecture</i> (134). La question de l'apprentissage (135). <i>L'apprentissage de la Question</i> (135). L'échange, le double, la doublure (138). Aperçus : vers l'écriture	

- ture (140). Migrations des figures de la répétition (141). Le personnage et son double : les noces du rêve et de la mémoire (143). L'expérience esthétique : le chant de l'orgue et son double (143). La fin, pour recommencer (146).

ENTRE SURFACE ET PROFONDEUR (*La Vareuse blanche*) 149

Approches du Système (151). Fonctionnement du Système : l'organisation (154). Logique du Système : le Haut et le Bas (157). Politique de la Quête (174). *L'idéal cosmopolite* (176). *Le Principe de Fraternité* (178). La vareuse : mort d'un personnage, naissance du sujet (179). Morale de la Quête (188). *La lecture et l'exigence morale* (191).

L'ENCRE DE LA BLANCHEUR (*Moby-Dick*) 201

1. Les recommencements de l'écriture : L'apprentissage de la lecture (203). *L'écriture nomade* (210). Les surgissements (211). De la métaphore (218).
2. L'autre chasse (227). Taxinomie (228). Des représentations monstrueuses (229). Anatomie (234). Physiologie (235). D'une nouvelle pédagogie (236). Pseudologies (237). Mystérification (239). Célébration de la queue (240). Les derniers prodiges (241).
3. Le dernier interprète (245). Versions d'Achab (246). Discours de l'Interprétation (250).
4. L'après-désastre (259).

VISAGE DE L'AUTRE : LE PROCHE ET LE LOINTAIN (*Contes et nouvelles*) 263

Images de la Ville (265). Les lois de l'hospitalité (1) : esquisse topographique (270). L'esprit des lieux (275). L'Être et la Valeur : les lieux de l'Être (277). Les lois de l'hospitalité (2) (282). Éclats (287). Le Proche et le Lointain (1) : esquisse analytique (291). Feu d'enfer (296). Le Proche et le Lointain (2) : l'éloignement de l'Autre (302). *Le Désert et l'Empire* (310). Le Proche et le Lointain (3) : approche du Visage (311).

LE PUR ET L'IMPUR (*Pierre ou les Ambiguïtés*) 323

L'arrachement : le Nom (325). Le Pur : dans l'envoûtement du vert (328). Physique de la Quête (331). Mystère de la Quête (1) : l'Ombre et la Question (333). *L'Enfance* (335). Mystère de la Quête (2) : l'Ombre dissoute et reconstituée (337). Les labyrinthes (342). Mystère de la Quête (3) : l'expérience des limites (345). De la Vérité à l'Œuvre (350).