



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

1 | 2010

American Shakespeare / Comic Books

Sous l'empire de la folie : *Moby-Dick*, Shakespeare & compagnie

Michel Imbert



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/5009>

DOI : [10.4000/transatlantica.5009](https://doi.org/10.4000/transatlantica.5009)

ISSN : 1765-2766

Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Référence électronique

Michel Imbert, « Sous l'empire de la folie : *Moby-Dick*, Shakespeare & compagnie », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 08 octobre 2010, consulté le 10 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/5009> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.5009>

Ce document a été généré automatiquement le 10 février 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Sous l'empire de la folie : *Moby-Dick*, Shakespeare & compagnie

Michel Imbert

NOTE DE L'AUTEUR

Cet article est un salut fraternel à Philippe Jaworski qui vient de parachever cette entreprise impressionnante qu'est la traduction de l'intégralité de l'œuvre romanesque de Melville. Il est également affectueusement dédié à Viola Sachs, Pierre-Yves Pétilion et Sterling Stuckey dont l'enseignement m'a durablement marqué.

Le choix de l'édition de Harold Beaver (Penguin 1972) peut surprendre car il est d'usage parmi les spécialistes de Melville de se référer à l'édition Northwestern-Newberry (Harrison Hayford, Hershel Parker et B. Thomas Tanselle, 1988) qui fait autorité et qui est du reste reproduite dans l'édition Delbanco-Quirk (Penguin 1992). Mais les commentaires erudits, si intuitifs et parfois si farfelus de Harold Beaver, me semblent un modèle d'esprit anti-conformiste indépassable.

« The whole world's a ball, as you scholars have it » (*Moby-Dick*, 272)

- 1 Etrange manifeste littéraire que « Hawthorne and His Mosses » qui, tout en se réclamant de l'héritage de Shakespeare, le rejette. D'un côté, Melville décèle dans les contes de Hawthorne la noirceur des grandes tragédies de l'époque élisabéthaine (« Shakespeare and other masters of the great Art of Telling the Truth », 523). Par ailleurs, Melville prophétise la naissance d'une littérature autochtone émancipée du modèle anglais et la venue de celui qu'il nomme le mage américain (« their Shiloh », 524) : « if Shakespeare has not been equalled, he is sure to be surpassed, and surpassed by an American born now or yet to be born » (525). Il salue les signes avant-coureurs de l'avènement de ce génie attendu comme le Messie (« Americans [...] look forward to the coming of a great literary genius among us », 524). Plus exactement, par une obscure prescience, Melville annonce le Mark Twain de *Is Shakespeare Dead ?* : « Believe me, my friends, that Shakespeares are this day being born on the banks of the Ohio » (524).

Emerson, dans un essai légèrement postérieur (1850), rappelle à ses contemporains les emprunts de Shakespeare à une foule de précurseurs : « The greatest genius is the most indebted man » (« Shakespeare, or the Poet », 247). La formule d'Emerson (« In point of fact, it appears that Shakespeare did owe debts in all directions, and was able to use whatever he found », 250) fait écho à celle de Melville dans *Pierre* : « And the English Tragedy [*Hamlet*] is but Egyptian Memnon, Montaignized and modernized ; for being but a mortal man Shakespeare had his fathers too » (162). Mais le génie est aussi l'écrivain public de son temps au sens où il dicte le cours de l'histoire et la « produit » à son image en la représentant artistiquement et, pour ainsi dire, politiquement : « great geniuses are parts of the times ; they themselves are the times » (« Hawthorne and His Mosses », 524) écrit Melville qui partage sur ce point l'opinion d'Emerson : « He [Shakespeare] wrote the text of modern life ; the text of manners ; he drew the man of England and of Europe ; the father of the man in America » (« Shakespeare, or the Poet », 257).

- 2 Plus encore que le manifeste littéraire de la Jeune Amérique (*Young America*), « Hawthorne and his Mosses » est un article de foi, l'expression du credo national dont la portée se veut universelle :

Besides, this absolute and unconditional adoration of Shakespeare has grown to be a part of our Anglo-saxon superstitions. The Thirty Nine articles are now Forty. Intolerance has come to exist in this matter. You must believe in Shakespeare's unapproachability, or quit the country. But what sort of a belief is this for an American, a man who is bound to carry republican progressiveness into Literature, as well as into Life ? (524)

- 3 L'idolâtrie de Shakespeare, le culte voué au grand homme, qui fait l'objet d'une sorte de vénération populaire outre-Atlantique, sont en quelque sorte une superstition d'un autre âge qui fait obstacle à l'accès à une vérité plus profonde. Emerson ne dit pas autre chose : « Now, literature, philosophy and thought are Shakespearized. His mind is the horizon beyond which at present we do not see » (« Shakespeare, or The Poet », 254). L'introniser à la Folger Library, le panthéoniser dans le saint des saints des institutions américaines, revient à s'interdire de le comprendre. Or, Shakespeare, parce qu'il est l'horizon de la pensée américaine est aussi son « impensé », et à ce titre, l'indispensable passeur qui transmet l'inconcevable.
- 4 Au fond, ce que communique Shakespeare en sous-main et ce dont il est le signe précurseur, pourrait bien être une noirceur innommable, une vérité d'une violence insoutenable, et pour ainsi dire, invouable. C'est peut-être en définitive l'héritage honni de la folie qui transite sous couvert d'une tradition littéraire et par le truchement d'une langue commune. Shakespeare est le signe annonciateur de l'apocalypse du bon sens (*common sense*) ; il ouvre une brèche et plonge dans d'insondables abîmes (Anne Wicke, *Profils Américains*, 25) : « I am not thinking of Mr Emerson now—but of the whole corps of thought-divers, that have been diving and coming up again with bloodshot eyes since the world began » (Lettre à Evert A. Duyckinck, 3 mars 1849, *Correspondence*, 119) :

Now it is that blackness in Hawthorne, of which I have spoken, that so fixes and fascinates me. It may be, nevertheless, that it is too largely developed in him. Perhaps he does not give us a ray of his light for every shade of his dark. But, however this may be, this blackness it is that furnishes the infinite obscure of his back-ground,—that back-ground against which Shakespeare plays his grandest conceits, the things that have made for Shakespeare his loftiest, but most circumscribed renown, as the profoundest of thinkers. For by philosophers

Shakespeare is not adored as the great man of tragedy and comedy. "Off with his head! so much for Buckingham!" this sort of rant, interlined by another hand, brings down the house—those mistaken souls, who dream of Shakespeare as a mere man of Richard-the-Third humps, and Macbeth daggers. But it is those deep far-away things in him; those occasional flashings-forth of the intuitive Truth in him; those short, quick probings at the very axis of reality;—these are the things that make Shakespeare, Shakespeare. Through the mouths of the dark characters of Hamlet, Timon, Lear, and Iago, he craftily says, or sometimes insinuates the things, which we feel to be so terrifically true, that it were all but madness for any good man, in his own proper character, to utter, even to hint at them. Tormented into desperation, Lear the frantic King tears off the mask, and speaks the sane violence of vital truth. (« Hawthorne and His Mosses », 522)

- 5 La pensée de Shakespeare (« his grandest conceits ») se dessine sur un arrière-fond de ténèbres (« the infinite obscure of his back-ground », « the blackness of darkness », 522). Le fond de sa pensée, ce sont ces choses au pluriel, inqualifiables (« the things », « faraway things », 522), le précipité trouble de la folie, et bien davantage qu'une condamnation à la décapitation (« Off with his head »), le fait de perdre la tête. « All is vanity. ALL » (535) : vanité de la pensée (« conceits »), vanité des vanités, mesurée à cet arrière-plan qui l'engloutit (« the blackness of darkness », 101). Le public ne retient de Shakespeare que l'accessoire, les poignards de Macbeth, l'anomalie physique du bossu qui passe pour le signe révélateur de sa scélératesse. Melville ne s'interdit pas des allusions à ce qu'il y a de plus anecdotique dans le *Richard III* ou le *Macbeth* de Shakespeare. Stubb dans son rêve nomme Achab « Mr Humpback » (226) et, face à la baleine blanche, elle aussi, voûtée (« the whale's white hump » 283), ce dernier s'exclame : « I feel deadly faint, bowed and humped » (561). Parmi les types de baleine qu'Ismaël décrit, figurent une baleine à bosse, « Richard III whales with dromedary humps » (370). Les harpons sont l'équivalent des dagues utilisées dans *Macbeth*, transposé dans l'univers d'une campagne de pêche. Mais l'essentiel est ailleurs, *au fond*, que Melville orthographie en deux mots – « Back-ground » –, comme si le trait d'union mettait en relief la dissociation de l'arrière-fond et du dos (« back ») par opposition au côté face, au visage humain de l'œuvre de Shakespeare, en trompe l'œil. Pour Melville, l'histrionisme des personnages (« rant ») qui n'est peut-être même pas le fait du dramaturge mais des copistes (« interlined by another hand ») reste marginal et ne doit pas dissimuler ce qui pointe obscurément à travers cette dramaturgie, à savoir la négativité qui se fait jour par le biais de personnages inquiétants : le dissimulateur Iago, Hamlet et Timon, révoltés par l'hypocrisie générale au point de sombrer, comme Lear, dans la folie. Melville oppose dans l'essai l'idole du public américain (« the all-popular Shakespeare », « his mere mob renown », 523) à un Shakespeare plus réservé, non pas au sens où Shakespeare serait l'apanage d'une élite sociale, mais au sens où son génie n'est compris que par quelques *happy few*, quelques âmes-sœurs comme Hawthorne (« if few men have time, or patience, or palate, for the spiritual truth as it is in that great genius », 523). Il n'est pas fortuit que « Hawthorne and His Mosses » ait été composé dans le contexte de l'émeute qui embrasa Astor Place le 10 mai 1849 (Berthold, 429-432 ; Bryant, 80-8). Cet équivalent américain de la bataille d'Hernani entre partisans d'une diction à l'anglaise (William Charles Macready) et d'un jeu plus truculent, plus *yankee* (Edwin Forrest), avait dégénéré en une mini-guerre civile qui semblait être le contrecoup des révolutions européennes de 1848 sur la scène américaine. Le théâtre de Shakespeare était l'enjeu d'une sorte de lutte des classes pour la représentation entre le Shakespeare populaire des ouvriers et des artisans (célébré par Whitman dans *Specimen Days*, 703-704) et le modèle canonique de l'intelligentsia bourgeoise (Laurence

Levine, *Highbrow/Lowbrow*, 45-56 et Larzer Ziff, 54-55). Cette réplique américaine des révolutions européennes de 1848, qui était aussi la répétition générale de la guerre de Sécession à venir, se joua précisément sur les marches d'un théâtre (Nigel Cliff, *The Shakespeare Riots*, 226).

La puissance du négatif, du non-dit en réserve dont Shakespeare garde le secret

In Shakespeare's tomb lies infinitely more than Shakespeare ever wrote. And if I magnify Shakespeare, it is not so much for what he did do, as for what he did not do, or refrained from doing. For in this world of lies, Truth is forced to fly like a scared white doe in the woodlands ; and only by cunning glimpses will she reveal herself, as in Shakespeare and other masters of the great Art of Telling the truth, even though it be covertly, and by snatches. (« Hawthorne and His Mosses », 523)

- 6 La vérité, si tant est qu'elle se dise envers et contre tout, ne transparait qu'en négatif, sous un masque (« covertly ») et par intermittences (« by snatches »), à la faveur d'une arlequinade car « white doe » n'est pas sans rappeler Dough-boy, le double inséparable de Pip dans *Moby-Dick*. Shakespeare est censé être un modèle indépassable (« You must believe in Shakespeare's unapproachability », 524), mais il est avant tout l'indice d'une vérité évanescence. L'approche de Shakespeare et de l'objet furtif qu'il représente s'effectuent forcément sur le mode de la chasse ou d'une campagne de pêche d'où l'on revient bredouille. « Hawthorne and His Mosses » apporte sur le théâtre de Shakespeare un éclairage fantasmagorique car le « Shakespeare » qu'il dépeint se profile sur fond de ténèbres. Dans *The Confidence-Man*, Shakespeare est lui aussi comparé à un illusionniste qui illumine le théâtre du monde, tel un éclairagiste ; « the divine William » (comme il l'appelle dans sa lettre du 24 février 1849 à Evert A. Duyckinck) serait en quelque sorte un faux démiurge, tout-puissant dans l'enceinte du *Globe*. Shakespeare, l'original par excellence, au double sens de l'origine des jeux de masques et l'excentrique par définition, serait la figure d'une folie irreprésentable : « the original character, is like a revolving Drummond light, raying away from itself all round it—everything is lit by it, everything starts up to it (mark how it is with Hamlet) » (*The Confidence-Man ; His Masquerade*, ch. 44, 1098). « Drummond » laisse entendre *Drum* et *mond*, comme si la vaste scène du monde sonnait aussi creux que le tambourin de Pip devenu fou. En marge de son exemplaire des œuvres complètes de Shakespeare, Melville aurait écrit de façon presque illisible l'annotation suivante : « Madness is 'indefinite' » à moins que ce ne soit « undefineable », comme le suggère Charles Olson (*Call Me Ishmael*, 54).
- 7 On sait que la composition de *Moby-Dick* coïncida pour Melville avec sa (re)découverte des pièces de Shakespeare :

Melville a lu les œuvres du dramaturge au moment où il allait écrire *Moby-Dick*, soulignant, annotant, passant au crible à peu près la moitié des pièces de son édition *Hilliard and Grey* (Boston 1837) en sept volumes qu'il venait d'acheter à Boston en février 1849. (Le Vot, 549)
- 8 Nous nous efforcerons de démêler les liens complexes qui se tissent entre les deux œuvres, en hasardant les hypothèses suivantes : Melville emprunte à Shakespeare le motif de la volonté de puissance, du rêve d'empire sous l'emprise de la folie du pouvoir. Le thème impérial dans *Moby-Dick* a déjà été abordé, en 1964, par André le Vot dans un très bel article (dont le titre fait allusion à l'essai de George Wilson Knight, *The Imperial*

Theme) et Philippe Jaworski dans *Melville, le désert et l'empire* a magistralement montré comment le capitaine Achab était mû par un rêve d'empire. Pour mémoire, citons ces quelques lignes de l'article d'André Le Vot qui, approfondissant les intuitions d'Auden et d'Olson, a confronté le premier, bien avant Julian Markels, de façon systématique, *Moby-Dick* et les pièces de Shakespeare :

Le thème impérial, c'est-à-dire le thème de l'ordre dans un bateau explicitement représenté comme un microcosme de la société, le thème donc des responsabilités d'Achab considéré, non pas comme un rebelle, un révolté luciférien, mais dans sa fonction de meneur d'hommes, dans sa fonction de chef ou de roi. (Le Vot, 551)

9 Et, plus loin :

Il y a autant de différence entre Ismaël et Achab qu'entre Richard II, le rêveur, et Richard III, le tyran. L'un est toute passivité, l'autre toute violence, l'un tout amour, l'autre toute haine, l'un ondoyant et subtil, l'autre taillé d'une pièce, rusé sans doute mais inflexible dans son propos. Le narrateur cesse d'être l'Ismaël de la Genèse, une sorte de Caïn, dès qu'il rencontre l'amour d'un frère. Achab au contraire demeure jusqu'au bout le roi de la Bible, même lorsqu'avec Pip il découvre la pitié. (Le Vot, 553)

10 Or le capitaine tyrannique à qui sa mère folle a donné le nom d'un roi biblique maudit, le roi Achab, et qui s'érige en dictateur absolu à bord du *Pequod*, s'ignore possédé par la folle du logis, Queen Mab, qui le manipule en sous-main comme une marionnette ou un mannequin. La masculinité blanche n'est que le masque de la toute-puissance du vivant par nature hermaphrodite et métissée. La domination de l'homme occidental repose sur ce déni fondamental, l'effacement des marques primitives. Ayant fait table rase du passé, rendu pareil à une page blanche, il aspire à se recomposer absolument, en s'inventant *ex nihilo*. Cependant, l'écriture qui semble mettre à nu cette mascarade s'expose à n'être que la réplique de la même folie à l'œuvre en sous-main. Ismaël le récitant a beau faire office de chœur antique, il est, lui, l'unique survivant, habité par une foule de voix, une polyphonie babélique. Autrement dit, Achab qui prétend être maître et possesseur de l'univers est en fait sous l'empire de la folie qui le possède à son corps défendant et prend le pas sur sa volonté d'emprise proclamée haut et fort. Et Ismaël, sous le masque comique d'un bateleur forain, d'un montreur de monstres en tout genre, perpétue sur un autre mode la mise en scène de la folie qu'il théâtralise à outrance pour déjouer l'intrigue qui se trame à son insu. Sous l'empire de la folie de pouvoir ou de la folie créatrice, se cache un grain noir de folie à l'état pur, une graine de démence intraitable. Sous les traits d'Achab et d'Ismaël, percent les pépiements stridents de Pip et de la folie la plus sombre. Le spectacle de la prise du pouvoir, orchestré par le capitaine Achab et répété sur la scène d'un bateau de pêche reconverti pour la circonstance en vaisseau de guerre, ainsi que la mise en scène ludique de l'homme de lettres, Ismaël, après le naufrage, sont autant de stratagèmes, de tactiques dilatoires, pour faire diversion face à « l'autre scène », au théâtre de la cruauté en acte dont Pip est le figurant le plus spectaculaire.

11 Dans « Hawthorne and His Mosses », Melville exhorte ses contemporains à dépasser le culte superstitieux du barde, érigé en religion civile nationale, à le surmonter en se l'appropriant, au risque de reconnaître une folie familière. A notre tour, nous confronterons l'œuvre de Melville et les pièces de Shakespeare comme autant d'interprétations intempestives superposées.

M/S : entre Melville et Shakespeare, une mascarade de révolution

« This whole act's immutably decreed. 'Twas
rehearsed by thee and me a billion years before
this ocean rolled. Fool ! I am the Fates'
lieutenant ; I act under orders » (672)

- 12 La dernière phrase du roman, « the drama's done », n'est pas sans évoquer à la fois le « the play is done » de *All's Well that Ends Well* (Epilogue), « our play is done » dans *Twelfth Night* (III, 1, 394), « A deed of death done on the innocent » dans *Titus Andronicus* (III, 1, 56) et « it is done » dans *Macbeth* (II, 1, 62). L'intrigue s'accomplit inexorablement, tel un destin tragique. Au début du roman, Ismaël, le récitant, entre en scène comme un personnage secondaire d'une tragi-comédie burlesque, en marge des grands drames de l'histoire : « I cannot tell why it was exactly that those stage managers, the Fates, put me down for this shabby part of a whaling voyage, when others were set down for magnificent parts in high tragedies » (98). Comme dans *The Confidence-Man*, les personnages comparaissent sur la scène de l'histoire comme autant d'acteurs : « Life is a pic-nic *en costume* ; one must take a part, assume a character, stand ready in a sensible way to play the fool ». Déjà, dans *As You Like it* et *Macbeth* (V, 5, 24-28), l'homme était dépeint comme un comédien-né et le théâtre était envisagé comme le microcosme du *theatrum mundi*. « All the world's stage / And all the men and women merely players / Who have their exits and their entrances, / And one man in his time plays many parts » (*As You Like It*, II, 7, 139-140). En un sens, le chapitre 41 de *The Confidence-Man* prend acte de l'extension à l'échelle planétaire du régime du simulacre, des mutations du théâtre du *Globe* et des déplacements de la troupe des comédiens du roi (*The King's Men*) à l'ère de la mondialisation et des révolutions libérales.
- 13 Melville transpose de façon insolite sur la scène prosaïque du pont d'un navire où l'apparat n'est pas de mise (« all outward majestic trappings and housings are denied me », 244) le langage dramatique du théâtre de Shakespeare, notamment les indications scéniques. « Passion, and passion in its profoundest, is not a thing demanding a palatial stage whereon to play its part. Down among the groundlings, among the beggars and rakers of the garbage, profound passion is enacted » (*Billy Budd*, 1385-1386). Le titre du chapitre « Enter Ahab ; To him, Stubb » (ch. 29) ressemble à s'y méprendre à une didascalie. Idem, le sous-titre en italiques du chapitre 36, « The Quarter-Deck » (*Enter Ahab ; Then, all*). Achab entre littéralement en scène. Comme l'ont fait observer Philippe Jaworski, Joseph Urbas et Ronan Ludot-Vlasak, pendant des chapitres entiers, le roman fait place au drame. Ismaël s'efface comme un simple spectateur plutôt qu'il ne joue un rôle actif. C'est le cas, selon Ronan Ludot-Vlasak, au chapitre 29, aux chapitres 36 à 40 et 119 à 122, ainsi qu'aux chapitres 108, 128, 129. « Pendant ces scènes dramatiques, Ismaël n'apparaît pas pour la simple raison que, dans sa réaction aux événements, rien ne le distingue de la foule » (Urbas, 39). Comme Philippe Jaworski le souligne, Ismaël se fond alors dans la masse des marins, aussi insignifiants que Pip (« the most insignificant of the crew ») : « Ismaël ne fera plus que des apparitions épisodiques en tant que membre peu remarquable (et peu remarqué) de l'équipage » (Jaworski, « Notice de *Moby-Dick* », XII).
- 14 Selon André Le Vot, le roman est structuré par deux scènes dramatiques symétriques (les chapitres 36 et 119) au cours desquelles le capitaine Achab, afin de poursuivre sa

vengeance personnelle, fait miroiter à l'équipage un doublon d'or, avant de le subjuguier à nouveau en défiant le typhon et le feu Saint-Elme :

Au lieu de jeter les chaînes par-dessus bord, Achab profite de l'épouvante superstitieuse des marins pour démontrer théâtralement sa maîtrise des éléments en se faisant paratonnerre. Le pied posé sur un Parsi devant la trinité des hautes flammes à la pointe des mâts, dans cette posture spectaculaire il adresse à l'esprit du feu une invocation. (Jaworski, *Moby-Dick*, XXIII)

- 15 Ces deux grandes scènes de confrontation entre le capitaine et l'équipage sont entrecoupées par les soliloques d'Achab sur le pont du navire ou, en coulisses, dans sa cabine. Pour citer Philippe Jaworski :

Sa folie suscite ou implique le théâtre comme la forme nécessaire de son expression [...]. L'idée la plus originale et la plus forte de Melville a consisté à installer les tréteaux du monde privé d'Achab au cœur de la prose discursive d'Ismaël. (Jaworski, XXII)

- 16 Après avoir fait prêter serment d'allégeance à ses hommes, à la manière d'un rite archaïque, en leur faisant croiser le fer (264-265) tout comme Hamlet fait jurer fidélité à Horatio et Marcellus (I, 5, 159-164), au chapitre 37, le capitaine Achab se retire et consacre sa prise du pouvoir en se parant symboliquement de la couronne de fer de Lombardie. Face à ses hommes, il exhibe sa blessure comme un titre de noblesse : « moody stricken Ahab stood before them with a crucifixion in his face ; in all the nameless regal overbearing dignity of some mighty woe » (220). En détournant la dramaturgie auto-sacramentale, l'homme brisé statufié par les membres de l'équipage (« like Cellini's cast Perseus », 218) se sert d'eux comme d'un piedestal pour se dresser contre le Dieu caché. S'il est vrai que sur la scène dominée par le capitaine Achab, Ismaël n'a pas vraiment sa place, sauf à se perdre dans la masse des sans-grade, on pourrait objecter cependant qu'Achab n'est pas non plus absolument seul face à la foule, contrairement à Jules César ou Coriolan, puisqu'il contient en lui-même la multitude dont il se détache ; il se coupe de l'humanité qui, selon lui, dans l'ensemble, est de trop : « a mob of unnecessary duplicates » 577) ; il se retranche de la piétaille désignée dans *Timon of Athens* comme « the common leg of people » (*Timon*, III, 6, 80) ; inversement, l'équipage cosmopolite sur lequel il exerce son ascendant n'est en rien une masse homogène qui s'exprime d'une seule voix à l'instar d'un chœur antique.
- 17 Les échos de *King Lear* dans le roman ont été souvent notés : « I am a man / more sinned against than sinning » (*King Lear* III, 2, 57-58) ; « The demoniac indifference with which the white whale tore his hunters, whether sinning or sinned against » (*Moby-Dick*, 643). Matthiessen faisait déjà observer que le tableau dans l'auberge du *Spouter-inn* n'était pas sans rappeler le paysage désolé de *Macbeth* (« It's a blasted heath », 103 ; voir *Macbeth*, 1, 3, 76 et *Paradise Lost*, I, 615) et que les prédictions de Fedallah s'accomplissaient comme celle des « weird sisters ». « Starbuck un mousquet à la main, pas plus que Hamlet devant Claudius en prières, ne se résout à tuer Achab endormi » (Le Vot 562). C'est peut-être le signe que cette nouvelle tragédie de la vengeance qu'est *Moby-Dick* n'est en rien inédite, comme si l'épopée du Nouveau Monde, contrairement au mythe national d'un recommencement absolu, ayant fait table rase du passé, était d'entrée de jeu condamnée à une répétition théâtrale, dégradée, d'une tragédie antérieure.
- 18 Tel le roi Lear bravant la tempête, le capitaine Achab harangue ses hommes dans une langue archaïsante à l'occasion de l'apparition du feu Saint Elme et les rallie à lui dans une ambiance révolutionnaire : « I now know thee, thou clear spirit, and I now know

that thou right worship is defiance [...]. No fearless fool now fronts thee » (616). Le capitaine Achab, qui tient à la fois du Faust du Marlowe, du Satan de Milton (« damned in the midst of Paradise ! », 266) et du Prométhée de Shelley semble l'incarnation de l'homme révolté des temps modernes. Pourtant sa phraséologie ampoulée (« imbibing the stately dramatic *thee* and *thou* of the Quaker idiom », 169) semble déplacée au lendemain de la tourmente révolutionnaire de 1848. Certes, le travail de la baleine a des relents d'insurrection populaire. On commence par décapiter le cachalot (416-417) et une fois le corps dissous, on se débarrasse des cuves comme des derniers vestiges de la Bastille : « you would have almost thought they were pulling down the cursed Bastille » (604). Les trente membres épars « fédérés autour d'une même quille » (« federated along one keel », 216) à l'image des trente états de la nation américaine d'alors sont des renégats, le rebut de la société. Les marins viennent des cinq continents. Le navire-usine est à l'état d'insurrection, mais Ismaël, faisant table rase de l'ancien régime, se fait le porte-parole des déshérités qu'il promet de reloger dans les palais royaux (« Would that I could clear out Hampton Court and the Tuileries », 77). Ismaël le fils naturel évincé par Isaac, pourrait faire sienne la devise d'Edmund : « God, stand up for bastards ! » (*King Lear*, I, 2, 81). Achab entraîne ses hommes dans la révolution des droits de l'homme (« out on privileges ! », 614) et l'équipage des damnés de la terre est comparé à la délégation d'Anacharsis Clootz issue du monde entier, faisant son entrée à l'Assemblée Nationale (« An Anacharsis Clootz deputation from all the isles of the sea, and all the ends of the earth », 216-217). L'iconographie révolutionnaire sera reprise dans *The Confidence-Man* (ch. 2, 848) et *Billy Budd* (ch. 1, 1353).

- 19 Toutefois, la révolution des droits de l'homme ne tarde pas à dériver vers un régime autoritaire, sinon totalitaire. La folle aventure du capitaine Achab est bien le signe qu'un capitaine tyrannique risque de réintroduire un ordre féodal archaïque. La démocratie américaine reste hantée par de vieux démons. Avant même l'entrée en scène d'Achab, les chapitres 26 et 27, intitulés « Knights and Squires », qui décrivent les hommes d'équipage laissent planer la menace sourde d'un retour au pouvoir d'un homme fort. La collocation « knights and squires » apparaît déjà dans *Henry V* (IV, 8, 77) et, comme le fait observer Ronan Ludot-Vlasak (287), elle n'est pas sans rappeler la suite d'une centaine d'hommes armés, la seule prérogative royale que Lear revendique après son abdication et qui lui est contestée par ses filles.

Here do you keep a hundred knights and squires
Men so disordered, so debauched and bold
That this our court, infected with their manners
Shows like a riotous inn ; epicurism and lust
Makes it more like a tavern or a brothel
Than a graced palace.
(I, 4, 232-237)

- 20 Sous couvert d'exalter la noblesse naturelle de Queequeg (sa grandeur d'âme) et d'annobler une profession décriée, celle des chasseurs de baleine tenus pour la lie de la société, et sous prétexte d'élever un simple capitaine à la stature d'un héros d'épopée, le narrateur laisse entendre qu'une hiérarchie parfaitement inégalitaire risque de refaire son apparition, non sur le continent américain mais dans cette zone de non-droit que sont les eaux extra-territoriales, bien qu'il invoque le sacrosaint principe de l'égalité :

If, then, to meanest mariners and renegades and castaways, I shall hereafter ascribe
high qualities, though dark ; weave round them tragic graces ; if even the most

mournful, perchance the most abased, among them all, shall at times lift himself to the exalted mount [...] bear me out in it, thou just spirit of Equality. (212)

- 21 La discipline à bord, sous la férule d'un capitaine aussi autoritaire qu'un autocrate russe, est despotique. Le capitaine Achab, « their supreme lord and dictator » (217), est en puissance un tyran, à l'instar de Macbeth, de même que le héros de la démocratie américaine, Andrew Jackson était taxé d'être un despote par ses détracteurs qui le surnommaient King Andrew. Comme Jackson, le capitaine Achab est désigné sous le sobriquet de « old hickory » (600) ou « old Thunder » (613) – voir Rogin, 124 – ; le capitaine qui décrète la mobilisation en masse contre Moby Dick, risque d'entraîner dans une dérive totalitaire le peuple qualifié de *mobility* par opposition à *nobility* dans le dictionnaire de Dr. Johnson : « *Mobile*: the populace; the rout, the mob ». Ismaël « chroniqueur omniscient » (Jaworski, XII) met en scène le pouvoir en représentation. Sous le commandement d'Achab, le grand dessein démocratique est inévitablement dévoyé : « a Khan of the planks, and a king of the sea, and a great lord of Leviathan was Ahab » ; « he would be a democrat to all above ; look, how he lords it to all below ! » (267).
- 22 L'autoritarisme du capitaine se manifeste dès son entrée en scène, annoncée par le titre, qui sonne comme une didascalie. Au chapitre 29, « Enter Ahab ; To him Stubb », le capitaine congédie sans ménagement son second et lui intime l'ordre de retourner dans sa cabine parce qu'il a osé lui reprocher de faire les cent pas sur le pont et de l'empêcher de dormir : « Below to thy nightly grave ; where such as ye sleep between shrouds, to use ye to the filling one at last—Down dog, and kennel » (222). Le capitaine reprend à son compte pratiquement mot pour mot les paroles du Fou de *King Lear* : « Truth's a dog must to kennel » (II, 4, 102-103). Stubb qui, face à l'adversité, a pris le parti d'en rire, est vertement rabroué, comme le bouffon du roi dans *King Lear*. La vérité n'est pas bonne à entendre et se retourne contre l'amuseur public. L'histrion de service qui fait de l'esprit en contrepoint (en guise de « comic relief », Le Vot 557) est renvoyé sans ambages.
- 23 Pourtant, le capitaine dictatorial fait preuve de compassion pour le dernier des derniers, un petit mousse noir devenu fou (« a black ! and crazy ! » 642) qu'il recueille dans sa propre cabine :
- Ahab's cabin shall be Pip's home henceforth, while Ahab lives. Thou touchest my inmost center, boy ; thou art tied to me by chords woven of my heart-strings. Come, let's down [...] Come then to my cabin. (631)
- 24 On songe au roi déchu et à Kent tombé en disgrâce dans *King Lear*, invitant plus pauvre que lui, Poor Tom, à partager son misérable gîte : « In fellow there, into the hovel » (III, 4, 170). « Come on, my boy » (III, 2, 67), « Poor fool and knave, I have one part in my heart / That's sorry yet for thee » (III, 2, 72-73). Le capitaine s'affirme ainsi solidaire de son frère d'infortune. Le petit noir Pip, originaire de Tolland dans le Connecticut, incarne à la fois les esclaves noirs et d'autres exclus, les derniers Pequots, précisément cantonnés dans la réserve de Tolland. Ainsi s'exprime la confraternité du maître à bord et de l'esclave dont le point commun est d'être en fin de compte tous deux sujets à l'aliénation mentale (« have a care, for Ahab too is mad », 640). L'infirme et l'idiot, la main dans la main, proclament les droits de l'homme foulés au pied. Que grâce soit rendue aux *disability studies* dont la vogue est croissante outre-Atlantique. Si *Moby-Dick* a des accents épiques, c'est avant tout un roman qui exalte le handicap physique ou mental. Solidarité des solitaires qui ont en commun le noyau noir de la folie. Le nom même de Pip suggère ce grain de folie qui est la chose du monde la mieux partagée à

bord du *Pequod* — un bateau qui, gouverné de main de maître, est semblable à la nef des fous. Le nouveau contrat social est scellé sur un coup de folie : « 'Ego non baptizo te in nomine patris, sed in nomine diaboli !' deliriously howled Ahab, as the malignant iron scorchingly devoured the baptismal blood » (600) ; « I, Ishmael, was one of that crew ; my shouts had gone up with the rest ; my oath had been welded with theirs ; and stronger I shouted, and more did I hammer and clinch my oath, because of the dread in my soul » (276). Dans *Moby-Dick*, le coup d'état du forcené se produit dans un climat d'hystérie collective. Il n'est du reste pas fortuit que le dictionnaire Webster de 1828 associe *madness* et *mob*. A l'article *madness*, il donne la définition suivante : « extreme folly, headstrong passion and rashness that act in opposition to reason, as the madness of a mob ».

- 25 Si Achab offre charitablement l'asile au mousse noir, on notera toutefois qu'il l'enferme également alors qu'il s'apprête à affronter Moby Dick en combat singulier et que Pip lui propose de s'appuyer sur lui, en lieu et place de sa jambe manquante (« do ye but use me for your one lost leg ; only tread upon me, sir ; I ask no more, so I remain a part of ye », 642). Or, Achab reste insensible à cette prière et, faisant preuve d'une sorte d'aveuglement moral, bannit son frère de couleur, le relègue aux oubliettes. Il fait songer à ces êtres endurcis décrits par Gloucester dans *King Lear* : « the superfluous and lust-dieted man [...] that will not see / Because he does not feel » (IV, 1, 70-71), formule soulignée par Melville dans son édition de la pièce (Olson, 50). Pip ressent ce détachement comme une relégation. « 'Here he this instant stood ; I stand in his air, — but I'm alone. Now were even poor Pip here, I could endure it, but he's missing. Pip ! Pip ! Ding, dong, ding ! » (642). Les harmoniques de « stand », ses flexions infimes (« stand », « stand in », « stand on », « stand for ») prennent tout leur sens si l'on garde à l'esprit l'intertexte shakespearien et les valeurs de *stand in*, le figurant, le représentant sur lequel on s'appuie pour perdurer : « It should not stand in thy posterity » (*Macbeth*, III, 1, 4) ; « Do thou for him stand » (*King Lear*, I, 4, 141). « Stand not by me, but stand under me, whoever you are », s'écrie Stubb sur le point de sombrer (683). Ainsi Pip, porté disparu, en vient-il à parler seul et le monologue dans son cas a une intensité autrement plus dramatique. Son délire fait penser aux paroles décousues de Tom, pseudonyme d'Edgar qui, contrairement à Pip, se borne à simuler le type même de la folie, Tom O'Bedlam. Pip, contrairement à ce dernier, est un comédien qui aurait perdu l'esprit. A la différence d'un bouffon professionnel, Pip surnommé « the bell-boy » au chapitre 40, n'a ni marotte ni clochettes, mais il joue du tambourin pour les hommes d'équipage. Ce personnage sorti tout droit d'un *minstrel show* est l'équivalent plébéen du fou du roi préposé au divertissement des hommes d'équipage. Au plus fort de la bacchanale, les marins l'incitent à sauter à pieds joints à travers son tambourin : « Go it, Pip ! Bang it, bell-boy ! Rig it, dig it, stig it, quig it, bell-boy [...]. Merry-mad ! Hold up thy hoop, Pip, till I jump through it ! Split jibs ! Tear yourselves » (271). La ritournelle (« such delicate burdens of dildos and fadings », *The Winter's Tale*, IV, 4, 195) au rythme saccadé si suggestif rappelle des jeux de mots bien connus du répertoire shakespearien : « jump her and thump her » (*The Winter's Tale*, IV, 3, 194-196) ; « hoop his body more with thy embraces » (*The Winter's Tale*, IV, 3, 440-442), « Whoop, do me no harm, good man », *The Winter's Tale*, IV, 3, 201). Bien avant que Pip ne sombre littéralement dans la folie, Pip qui est l'abréviation de Pippin (« Pippin by nickname, Pip by abbreviation », 522) — dérivé du bas latin, *pipinna*, qui outre son sens obvie de « pépin » signifiait « petite pine », « zizi », « zizi-panpan » (Martial, *Epigrammes*, 11, 72, 6 ; Bernie de Tours, 466) — aura été le petit mousse,

l'homme à tout faire du *Pequod* à la merci des autres marins et servant à l'occasion de Belle (« bell-boy », le « tinteur » ou la « sonnette » dans l'argot de l'époque – Guiraud, 597) ou d'esclave sexuel livré en pâture aux grands fauves (« I knew this young count to be a dangerous and lascivious boy, who is a whale to virginity, and devours up all the fry it finds », *All is Well That Ends Well*, IV, 3, 219-222). L'image du tambourin crevé qui évoque une défloration violente n'est pas tout à fait étrangère à l'origine de sa fêlure dévirilisante. Sterling Stuckey a su donner à ce chapitre qui précède le célèbre chapitre 41 toute son importance (*African Culture and Melville's Art*, 21-41). La moindre boutade est lourde de sous-entendus égrillards : « Beat thy belly then » (270) ; « There's the windlass bitts ; up you mount », (voir « He will not manage her although he mount her », *Venus and Adonis*, v. 598). La traduction qu'en donne Philippe Jaworski est un vrai bonheur : « Vas-y-Pip, va-t-en grimper sur les bittes » (201). La fête des marins réunis en cercle sur le gaillard d'avant dégénère en rixe, en corps à corps tumultueux, quand une bourrasque a raison collectivement de cette bordée de bougres (Le Vot 561). Le tintement du tambourin défoncé comme un foc en vient ainsi à sonner le glas de la raison (« Ding, dong, ding ! »), de la libération carillonnée par une cloche fêlée (Liberty Bell dont il est question à demi-mot dans « The Bell Tower »).

- 26 En sombrant dans la folie, Pip entrevoit un paysage marin étrangement familier : « Pip saw the multitudinous, God omnipresent, coral insects, that out of the firmament of waters heaved the colossal orb. He saw God's foot upon the treadle of the loom, and spoke it ; and therefore his shipmates called him mad » (525).

- 27 Ce Dieu tisserand bizarrement féminin qu'il voit en une vision hallucinée n'est pas sans rappeler le cadavre du père mort, gisant au fond de l'océan, tel qu'il est dépeint dans *The Tempest* (Sharon Cameron, 20).

Full fathom five thy father lies
Of his bones are coral made ;
Those are pearls that were his eyes ;
Nothing of him that doth fade
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange
Sea-nymphs hourly ring his knell
Ding-dong
Hark ! now I hear them—
Ding dong bell.
(I, 2, 400-408)

- 28 Dieu le père, lui, apparaît dilué, diffracté dans la vie foisonnante et infime des fonds marins, sous l'apparence du corail et autres corpuscules. La vie fourmillante du récif, quoique sublime, semble entachée par un crime originel si l'on se souvient d'une autre occurrence de cet adjectif assez rare (« multitudinous ») dans d'autres vers célèbres de *Macbeth* : « No, this my hand will rather / The multitudinous seas incarnadine, / Making the green one red » (*Macbeth*, II, 2, 59-61). Le délire de Pip résonne en contrepoint de l'équipée don-quistottesque d'Achab qui, telle une roue dentée, « fait tourner les engrenages humains, les entraînant dans ses révolutions » (Jaworski, *Melville, le désert et l'empire*, 249). Tandis que le commandant déclame « my one cogged circle fits into all their various wheels, and they revolve » (266), il semble contrefait par le rire convulsif d'un pauvre idiot : « Oh, Pip ! thy wretched laugh, thy idle but unresting eye ; all thy strange mummeries not unmeaningly blended with the black tragedy of the melancholy ship, and mocked it » (601).

29 Achab qui s'emporte contre Stubb parle comme le fou du roi dans *King Lear*. Or, le capitaine qui porte le nom d'un roi biblique déchu (« *he's Ahab, boy ; and Ahab of old, thou knowest, was a crowned king* », 176) n'est même pas le fou du roi qui se plaint d'avoir été maltraité pour avoir dit la vérité. Il ne simule pas la folie comme un bouffon dont c'est le rôle attitré. S'il mérite le nom de *fool*, c'est parce qu'il n'est au fond qu'un pauvre idiot : « *Aye, aye ! what a forty years' fool-fool-old fool has old Ahab been* » (651). Il finit par jeter son harpon (« *Thus, I give up the spear* »), tout comme Richard II se départit de son sceptre, et renonce aux insignes royaux en abdiquant. Par cet ultime commandement qui a force exécutoire, il réaffirme in extremis sa toute-puissance, alors même qu'il se démet de sa fonction. S'il traite Starbuck de simple d'esprit, ce qualificatif s'applique à lui-même, qui aura été le jouet du destin, un simple auxiliaire, tout en faisant office de commandant. « *Ahab is forever Ahab, man. This whole act's immutably decreed. 'Twas rehearsed by thee and me a billion years before this ocean rolled. Fool ! I am the Fates' lieutenant ; I act under orders* » (672). Le capitaine et le roi dément ont la fêlure en partage. Achab au bord de la folie, n'est pas sans évoquer Lear déchu dont le cœur se brise lorsqu'il sent son intégrité mentale entamée. La triple invocation de Dieu par Achab sur le point de sombrer dans la démence – « *God ! God ! God—crack my heart, stave my brain* » (652) – n'est pas sans évoquer la répétition à trois reprises de Lear au moment où il perd la raison et capitule : « *O Lear, Lear, Lear ! Beat at this gate that let thy folly in* » (*King Lear*, I, 4, 270-271) et « *Crack, Nature's moulds...* » (*King Lear*, III, 2, 8).

30 Le capitaine, dans un accès de colère, brise son sextant comme un jouet d'enfant dans l'attente du face à face décisif, conformément aux écritures : « *When I was a child, I spake as a child, I understood as a child, I thought as a child but when I became a man, I put away childish things. For now we see through a glass, darkly ; but then face to face* » (1 Corinthians, 13, 11-12). Son geste répète de surcroît confusément celui de Richard II, brisant le miroir comme s'il perdait symboliquement la face :

Was this the face
That like the sun did make beholders wink ?
Is this the face which faced so many follies,
That was at last outfaced by Bolingbroke ?
A brittle glory shineth in this face,
As brittle as the glory is the face,
[Smashes the glass]
For there it is, cracked in a hundred shivers.
Mark, silent king, the moral of this sport,
How soon my sorrow hath destroyed my face.
(*Richard II*, IV, 1, 282-290)

31 Le sextant comme, du reste, le miroir, sont en définitive des babioles — la marotte du fou, prédestinée à finir, obscènement, au trou : « *This drivelling love is like a great natural, that runs lolling up and down to hide his bauble in a hole* » (*Romeo and Juliet*, II, 3, 93-95).

32 Le bateau ivre, désormais gouverné par le roi des fous, dérive vers la déraison totale, jusqu'au naufrage complet de l'appareil d'état, assimilé à un vaisseau de ligne (la métaphore platonicienne du *ship of state* était encore en vogue, comme en témoigne le poème exactement contemporain de Longfellow, *The Building of the Ship*). Il n'est pas certain que le corps à corps final et son destin funeste élèvent le forcené à la stature d'un demi-dieu héroïque et que la tragédie ait cette vertu réparatrice, comme le suggère André le Vot : « le combat furieux face à un adversaire invincible le fait accéder

comme les Macbeth ou les Richard III, à une gloire héroïque et, en un certain sens rédemptrice » (Le Vot 557). Car ce que dévoile le roman, c'est la puissance de la folie, les ruses de la déraison dans l'histoire, parce que la démence est par définition mobile et féline, à l'image de l'animal qu'elle pourchasse et dont elle est secrètement la proie, parce qu'elle se déguise sous un masque neutre (blanc), se déplace constamment et prend des formes labiles. Elle peut même revêtir l'apparence du calcul rationnel. Le propre de la monomanie qui intéresse tant les aliénistes de l'époque est d'être une folie cachée qui ne se déclare que par intermittence. C'est une obsession d'autant plus insidieuse qu'elle se double d'un comportement par ailleurs parfaitement raisonnable. Gabriel, le faux-prophète du *Jeroboam*, en est l'exemple-type : « with that cunning peculiar to craziness, he assumed a steady, common sense exterior » (420).

These men are madmen, and of the most dangerous sort, for their lunacy is not continuous, but occasional, evoked by some special object ; it is protectively secretive, which is as much as to say it is self-contained, so that, when, moreover, most active it is to the average mind not distinguishable from sanity. (*Billy Budd*, 1383)

- 33 L'esprit qualifié de « cunning » fait preuve de sagacité, tout en usant de subterfuges. De fait, le capitaine Achab est manifestement un possédé capable de prévoir les circonstances exactes du combat final et de l'orchestrer savamment. Tel un dieu horloger, passé maître dans l'art de la navigation, il provoque à sa guise le duel en combat singulier avec le monstre désigné comme la manifestation du Dieu caché, en signe d'avertissement (*monstre, monster* dérivent censément tantôt de *monstrare*, tantôt de *monere*). N'oublions pas que le duel, même sous la monarchie absolue, restait un privilège des nobles, concédé par le souverain qui, tel l'animal hors-la-loi, se plaçait au dessus-des lois, et revendiquait, au nom de la loi (« ex lege naturae jure meritoque », ch. 32, 230), le monopole de la violence légitime (Derrida, *La bête et le souverain*, vol. 1, 51-54). Le litige autour du legs du pouvoir souverain du privilège royal et de sa légitimité est catalysé et cristallisé par l'amputation d'une jambe hautement symbolique, la mutilation de celui qui prétend l'incarner : la jambe arrachée (le *leg* d'Achab) est comme la lettre volée de la loi désormais lettre morte et qui ne s'exerce efficacement et n'a de force exécutoire qu'à grand renfort de prothèses parées d'une pseudo-légitimité. En cet an I de la révolution, l'ordre du capitaine a désormais force de loi (*pro lege valet*) : son commandement équivaut à un commencement et vice-versa. La monomanie d'Achab exerçant un droit de regard absolu (« under a troubled master eye », 220), sa prétention sans fondement à supplanter la toute-puissance divine, est bien l'envers de l'individualisme conquérant du « moi impérial » (Quentin Anderson) qui entend s'appropriier tout l'univers et l'assimiler à soi-même, tout en contenant en lui une foule d'états d'esprit mal intégrés. Car l'individu à l'ère du calcul intégral ne saurait être lui-même non un nombre entier (« an unfractioned integral », 579), mais seulement une intégrale, recouvrant « a mob of unnecessary duplicates », déléguant son pouvoir par la force des choses à son corps défendant, quoiqu'il revendique une maîtrise sans partage (« unconditional, unintegral mastery », 616) :

Here I am, proud as Greek god, and yet standing debtor to this blockhead for a bone to stand on ! Cursed be that mortal interdebttedness [...] I am so rich, I could have given bid for bid with the wealthiest Praetorians at the auction of the Roman empire (which was the world's), and yet I owe for the flesh in the tongue I brag with. (583)

- 34 Un terme aussi anodin que « blockhead » (imbécile) se charge de connotations supplémentaires dans ce contexte précis : « block » au sens de vente aux enchères,

« auction » est, en outre, le billot utilisé pour la décapitation car quiconque est assez idiot pour prétendre se dresser debout et comprendre, en dépit de sa dette originelle au vivant par nature mortel, s'expose à déclamer comme un crétin sonore qui n'a plus toute sa tête. Le syntagme « I owe » comporte anagrammatiquement un jeu sur les voyelles I et O (et « We (the People) » inscrit dans *owe* ?), si l'on se souvient justement de la charade du chapitre CXXIX de *Mardi* intitulé « A, I and O ». La répétition insistante de *stand* (« standing debtor... for a bone to stand on ») pointe vers ses variantes par ajout de préfixes ou de suffixes : *under-stand*, *understanding(s)* (dont la première occurrence survient au sujet d'une peinture incompréhensible tant elle est défigurée, 103 ; voir aussi 227, 286). Le menuisier chargé de parer à toute chute éventuelle en fabriquant une jambe artificielle toute neuve répond précisément à l'infirmes furieux (« that wandereth out of the way of understanding », 535) : « Truly, sir. I begin to understand somewhat now » (582). Les harmoniques shakespeariens, à double entente (Rubinstein, 289), compliquent un peu plus la donne :

Speed. What an ass art thou ! I understand thee not.
Launce. What a block art thou... My staff understands me.
Speed. What thou sayest ?
Launce. Ay, and what I do, too...
Speeds. It stands under thee, indeed.
Launce. Why, stand-under and understand is all one.
 (*The Two Gentlemen of Verona*, II, 5, 20-25)

35 La glose d'Eric Partridge est éloquent, quoique laconique : « *Stand* is applied to *penis erectus*... *staff* may bear the equivoque, staff of love, literary euphemism for 'penis' » (*Shakespeare's Bawdy*, 247). Après quoi, on est tenté de conclure comme Ismaël : « If I know not even the tail of this whale, how understand his head ? » (487).

36 Le passage n'est pas du reste sans évoquer les paroles de Coriolan refusant de s'incliner devant le tout venant, Hob and Dick (vous avez dit Moby Dick ?) :

Why in this womanish toge should I stand here.
 To beg of Hob and Dick that does appear
 Their needless vouches ?...
 Rather than fool it so
 Let the high office and the honour go
 To one that would do thus
 (*Coriolanus*, II, 3, 95-100)

37 Le capitaine Achab incarne les damnés de la terre, le peuple disseminé des estropiés victimes d'un monde déréglé (« the time is out of joint », *Hamlet*, I, 5, 188) qui aspire, en se rassemblant, à une refonte radicale au sein d'une société anonyme enfin solidaire : « a mutual joint-stock world » (157), « a joint-stock company » (243, 426) qui conjoint à la fois les vertus du capitalisme populaire par l'intéressement de tous les membres et l'émancipation collective des esclaves qui sont dans les fers (*stocks*). Telle est l'ambition de cette compagnie maritime (« the community of interest prevailing among a company », 243) dont l'équipage (« the ship's company », 186) fait penser irrésistiblement à une troupe théâtrale : « company » dit tout cela à la fois. La disparition de l'un des acteurs de l'histoire, d'origine persane (« Upon mustering the company, the Parsee was not there », 671), prend tout son sens à la lumière du commentaire délirant de King Lear au sujet de l'accoutrement grotesque d'Edgar qui joue le rôle du fou (Tom O'Bedlam) : « I do not like the fashion of your garments. You will say they are of Persian attire, but let them be changed » (*King Lear*, III, 6, 75-77).

38 D'où le grand rêve démocratique de faire corps (« the whalemens as a body », 279), de recomposer politiquement le corps de la nation qui est l'avatar laïcisé du corps du roi, lui-même réincarnation du corps du Christ. D'où l'idéal d'une fraternité érotisée. On pense au bain de foule imaginaire dans le réservoir de spermaceti qu'est la tête du cachalot : à la faveur de ce bain de foutre, Ismaël s'imagine s'arroger le privilège de l'onction royale (« we whalemens supply your kings and queens with coronation stuff », 209), le saint Chrème des rois thaumaturges. Ismaël, dans un moment de folle exaltation, célèbre l'interpénétration des corps frères, ce qu'il nomme « the very mik and sperm of kindness » (527), en greffant sur le texte Shakespearien un terme supplémentaire qui lui est étranger. Ismaël est, lui aussi, imprégné par la folie collective. On pense bien sûr aux effusions fraternelles entre hommes, en symbiose, dans *Leaves of Grass*, dont nombre de versets sont innervés, voire saturés, de semence virile (« father-stuff »), en mémoire du père mort (« Oh, my Captain ! my Captain » du chapitre 132 de *Moby-Dick* [652] porte en germe le poème postérieur de Whitman, paru en 1865, à la fin de la guerre de Sécession : « O Captain ! My Captain ! our fearful trip is done »). Cette fraternité fusionnelle a pour contrepartie la folie d'emprise, le risque de dérive de la démocratie vers la dictature des masses sous la férule d'un autocrate (« an irresistible dictatorship », ch. 33, 243). Ce monstre marin qu'Achab poursuit est l'alibi, le chef d'accusation, qui lui sert de point d'appui (« pivot hole », 613) et de levier pour s'ériger en maître du monde. Moby Dick est le mobile allégué de sa prise du pouvoir, l'ennemi héréditaire qui, fédérant (contre lui et non en lui) les membres de la communauté, leur permet artificiellement de prendre corps et de faire bloc. La baleine blanche légitime la mise sur pied du Leviathan humain, ce corps politique reconstitué artificiellement, dont le souverain est censément la tête, au risque de devenir un chef qui tyrannise l'équipage et l'assujettit à son idée fixe au nom de la (dé)raison d'état, « that certain sultanism of his brain » (243) ; « Flat obedience to thy own flat commands, this is all thou breathest. Aye, and say'st the men have vow'd thy vow ; say'st all of us are Achabs. Great God forbid ! » (ch. 123, 623). Melville cite ce passage du *Leviathan* de Hobbes qu'il présente à tort (mais c'est sans doute à dessein) comme la phrase liminaire : « By art is created that great Leviathan, called a Commonwealth or State—in Latin, Civitas—which is but an artificial man » (« Extracts », 80). Sous l'égide d'Achab, l'équipage tout entier est sur le pied de guerre (Milder). Au chapitre 36, le capitaine Achab légitime le changement de cap, le détournement du capitalisme qui a cours au nom de l'union sacrée et de l'effort de guerre, et leur insuffle sa mystique lors d'une séance de magie collective, par le biais d'un échange de questions et de réponses. « Ring me in, that I may in some sort revive a noble custom of my fishermen fathers before me » (264). A l'intérieur du cercle des conjurés, le meneur d'hommes (*ringleader*) fait croiser les lances de ses seconds et saisit les hampes à leur intersection. « Seul Starbuck ne cède pas à l'exaltation qui, l'alcool aidant, s'empare de l'équipage. L'équipage tout entier, au milieu des acclamations, prête serment de chasser Moby Dick jusqu'à sa destruction » (Le Vot 561). Sous l'invocation de Satan, Achab trempe la lame destinée à Moby Dick dans le sang de ses harponneurs. Le prophète fou, Elijah, avait rebaptisé Achab « Old thunder » (189) et sa prédiction se vérifie en partie lorsque le capitaine, le pied posé sur le corps de Fedallah, tient d'une main la tige d'un paratonnerre. Cependant qu'il fait office de corps conducteur, l'expérience révolutionnaire de Benjamin Franklin se communique de la verge métallique incandescente en haut du mât jusqu'à la croupe du Parsee prosterné. Mark Niemeyer (122-123) et Peter Szendy (33) ont mis en lumière ce jeu d'allusions aux travaux

d'électricité du père fondateur de la Révolution américaine mué, au fil du temps, en chantre des corps électrisés (Whitman, « I Sing the Body Electric », 1855). Mais, déjà, bien avant que les *Chants Democratic* ne soient chargés de cette énergie galvanisante fortement érotisée, dans *Julius Caesar*, Cassius s'offrait au feu du ciel comme Achab :

[I] Submitting me unto the perilous night ;
And thus unbraced, Casca, as you see
Have bared my bosom to the thunderstone ;
And when the cross blue lighting seem'd to open
The breast of heaven, I did present myself
Even in the aim and very flash of it.
(*Julius Caesar*, I , 3, 47-53 ; voir Le Vot, 561)

39 Et le détour par *Romeo and Juliet* donne à ce coup d'état, à ce coup de force qui prend l'aspect d'un coup de foudre, une tonalité fortement érotique : « How oft when men are at the point of death / Have they been merry ! which their keepers call / A lightning before death ; O, how may I / Call this a lightning ? O my love ! my wife ! » (*Romeo and Juliet*, V, 3, 90-94). La constitution politique du Leviathan est née de cette décharge sexuelle qui rapatriait la puissance génératrice de l'au-delà ici-bas.

40 En usurpant le commandement, Achab se métamorphose en un tyran aussi caricatural que Georges III, le monarque dément souvent dépeint sous les traits de King Lear dans les journaux ou pamphlets américains à l'époque de la révolution d'Indépendance (Jonathan Bate, *Shakespearean Constitutions*, illustrations 36 et 37). Il représente l'homme fort face à la plèbe versatile, toujours prompte à retourner sa veste :

L'adhésion enthousiaste de l'équipage dans le premier passage (le doublon d'or scelle le pacte ch. 36), son hostilité dans le second (les Feux Saint Elme), ne sont pas sans rappeler les renversements qui s'opèrent dans l'attitude de la plèbe romaine envers Coriolan ou les conjurés de *Julius Caesar*. (Le Vot, 559)

41 Chaque fois, il l'hypnotise du regard, l'envoûte en l'englobant dans son orbe : « 'Aye, aye !' shouted the harpooners and seamen, running closer to the excited old man : 'A sharp eye for the White Whale : a sharp lance for Moby Dick !' » (ch. 36, 261) ; « 'Aye, aye, men !' cried Ahab. 'Look up at it ; mark it well ; the white flame but lights the way to the White Whale !' » (ch. 119, 615). Usant de son ascendant, il les domine du regard et les enferme dans le cercle maléfique de son moi monarchique ; « Aye », « I », « Eye » déclinent cette trinité égotiste qui éternellement fait retour car « aye » signifie en outre « ever » dans la langue de Shakespeare : « This world is not for aye » (*Hamlet*, III, 2, 110). Jay Leyda consigne l'annotation de Melville en marge de *Julius Caesar* :

In his copy of the play Melville writes the note 'Tammany Hall' in heavy strokes beside Casca's description of the Roman rabble before Caesar : 'If the tag-rag people did not clap him and hiss him, according as he pleas'd and displeas'd them, as they use to do the players in the theatre, I am no true man'. (*The Melville Log*, vol. 1, 290)

42 Le capitaine Achab pratique déjà la politique-spectacle, la manipulation des masses par la magie d'un accessoire de théâtre (*stage prop*), une jambe artificielle prélevée comme un trophée sur sa proie (« fashioned from the polished bone of the sperm whale's jaw », 219). Il se revêt du manteau royal et s'arroge la couronne de Lombardie, celle de Charlemagne, censée receler les reliques du Christ-roi (265). Mais Achab, comme Macbeth, n'est pas n'importe quel tyran. Il se voudrait le dernier des traîtres au sens où il ambitionne de couronner et de clore le cycle infernal par un paroxysme de violence : « So far gone am I in the dark side of earth, that its other side, the theoretic bright one, seems but uncertain twilight to me » (637) n'est pas sans rapport avec : « I am in blood / Steeped in so far, that should I wade no more, / Returning were as tedious as go o'er »

(*Macbeth*, III, 4, 137-139 ; voir Markels, *Melville and the Politics of Identity*, 65). Lors de l'apparition du feu Saint-Elme (« The corpusants », 614) que l'esprit superstitieux des marins pare de l'aura du *Corpus sancti*, le capitaine Achab, transfiguré littéralement en Antechrist luciférien (« a grand ungodly, godlike man, Captain Ahab », 176), porteur du feu sacré, s'ingénie à conjurer la crainte du déchaînement de violence apocalyptique qui est le fondement du contrat social selon Hobbes : « look ye here ; thus I blow out the last fear ! And with one blast of his breath, he extinguished the flame » (618). On serait presque tenté de percevoir dans le titre du chapitre 119, « The Candles », une allusion au dernier défi de Macbeth : « Hang those that talk of fear » (V, 3, 36) ; « Out, out, brief candle » (V, 5, 23). Le capitaine investi du pouvoir par les membres d'équipage, décrète la Moby(Dick)lisation en masse et organise une ultime parade en vue du baroud d'honneur. Or, comme déjà dans *Richard III* ou *Macbeth*, le souverain en représentation n'est plus qu'un tyran doublé d'un pauvre fou, une mascarade de pouvoir légitime. La tête couronnée est fêlée, déchirée intérieurement. La couronne de Lombardie dont le capitaine se pare fait davantage penser à une couronne d'épines ou à un instrument de torture : « 'Tis iron—that I know—not gold. 'Tis split too—that I feel : the jagged edge galls me so, my brain seems to beat against the solid metal : aye, steel skull, mine ; the sort that needs no helmet in the most brain-battering fight » (266). Dans sa thèse, Ronan Ludot-Vlasak (308) rapproche cette citation des paroles d'Anne qui vient d'apprendre qu'elle est sur le point de devenir reine : « I would to God that the inclusive verge / Of golden metal that must round my brow / Were red-hot steel to sear me to the brain » (*Richard III*, IV, 1, 54-56). Ismaël a beau conférer à de pauvres marins des titres de noblesse et un semblant de grandeur tragique (« the nameless regal overbearing dignity of some mighty woe », 220) et désigner le grand mât sous le nom de « royal mast » (77), « royal masthead » (96), les marins insurgés restent le rebut de la terre entière : l'histoire semble se reproduire, mais sous une forme dégradée, comme le diagnostiquait Marx au sujet de la révolution de 1848, envisagée comme une répétition ratée de celle de 1789 :

Hegel remarque quelque part que tous les grands faits et les grands personnages de l'histoire universelle adviennent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme une farce ; Caussidière pour Danton, Louis Blanc pour Robespierre. (*Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, 49)

- 43 L'histoire se repète certes mais d'abord comme un immense drame, une terrible tragédie, puis comme une sinistre mascarade. Achab, tel Macbeth, est abusé par les prophéties de Fedallah (608) aussi équivoques que celles des sorcières (« weird sisters »). La mise en garde de Starbuck : « But let Ahab beware of Ahab ; beware of thyself, old man » (586) rappelle à la fois par son rythme ternaire : « Macbeth, Macbeth, Macbeth beware Macduff » (*Macbeth* 4, 1, 87) et « Be Kent unmannerly / When Lear is mad. What wouldst thou do, old man ? (*King Lear*, 1, 1, 140). Au chapitre 35 de *Moby-Dick*, la succession des Louis au sommet de l'état est là pour suggérer que l'histoire n'arrête pas de bégayer :

There is Napoleon ; who, upon the column of Vendome, stands with arms folded, some one hundred and fifty feet in the air ; careless, now, who rules the decks below ; whether Louis Philippe, Louis Blanc, or Louis the Devil. (251)

- 44 Le roman, publié le 18 octobre 1851 en Angleterre et le 14 novembre 1851 aux Etats-Unis, est antérieur au coup d'état de Louis Bonaparte, le 2 décembre 1851. Toutefois, le narrateur qui, dans le corps du récit, prend soin de le dater très précisément – « down to this blessed minute (fifteen and a quarter minutes past one o'clock P. M. of this

sixteenth day of December, A.D, 1850) », 477 – prend acte de la répression sanglante des journées de juin 1848 (23-24 juin) tout en anticipant le renversement de la République par le coup d'état de Louis-Napoléon Bonaparte, dit Napoléon le Petit, qui devait répéter de façon dérisoire le renversement du Directoire par Bonaparte, le 18 Brumaire de l'an VIII (9 novembre 1799). La disparition de Tashtego, dans les replis du drapeau rouge, brandissant un marteau (Larry Reynolds, 123-124), est hautement symbolique du naufrage du fol espoir révolutionnaire, en attendant le temps des cerises (« her masts and yards were thickly clustered with men, as three tall cherry trees, when the boys are cherrying among the boughs », 641 ; « cherries ! cherries ! cherries ! Oh, Flask, for one red cherry ere we die ! 'Cherries ? I only wish we were where they grow », 683) : « Meantime, for one beholding instant, Tashtego's mast-head hammer remained suspended in his hand ; and the red flag, half-wrapping him as with a plaid, then streamed itself straight out from him, as his own forward-flowing heart » (682). La scène peut évoquer l'assassinat de César, le visage enveloppé dans sa toge empourprée de sang : « Pardon me, Julius. Here wast thou bayed, brave hart ; / Here didst thou fall, and here thy hunters stand / Signed in thy spoil and crimsoned in thy lethe » (*Julius Caesar*, III, 1, 205-207). C'est que l'histoire ne se répète pas uniquement de façon rectiligne, comme la réédition ratée du terrible drame originel jusqu'à ce que s'accomplisse la mauvaise farce du destin, à la fin des temps, mais comme la comparution conjointe, quoique de façon non synchrone, du passé, du présent et de l'avenir désajointés bien que constamment contemporains, et, pour cette raison même, ne pouvant plus être ordonnés suivant une téléologie plus ou moins calquée sur le schéma de la typologie puritaine ou, plus largement, de l'eschatologie chrétienne. Les mythes antiques (comme Oedipe ou le démembrement d'Osiris, voir Bruce Franklin), le texte biblique, la tragédie shakespearienne qui en est la reprise moderne à l'ère elizabéthaine, et la scène actuelle de l'histoire se font confusément écho, non sur le mode de la correspondance absolue, mais précisément en raison même de leur inadéquation. La répétition décalée, déformée, discordante, des mêmes drames, représentée sur des modes différents, fait ressortir au contraire l'évolution en spirale des événements historiques, d'une révolution à l'autre (1642, 1688, 1776, 1789, 1848).

- 45 Le monologue d'Achab sur le mode interrogatif ne tarde pas à se répéter sur une tonalité nettement impérieuse. S'étant posé la question « Is Ahab Ahab ? » (653), il y répond lui-même par l'affirmative : « Ahab is forever Ahab » (672). Or le soliloque qui résonne comme une déclaration d'indépendance laisse entendre non sans équivoque que le capitaine, tout en affirmant son autorité souveraine, reconnaît implicitement être le substitut, entre autres, de son homonyme biblique, le roi Achab. Aussi, affirmer « Ahab is forever Ahab », c'est reprendre à son compte la définition que Dieu donne de lui-même (« And God said unto Moses : I AM THAT I AM », Exodus, 3, 4) et simultanément, reconnaître que son destin a été dicté par son précurseur : le capitaine Achab est condamné à répéter théâtralement et machinalement le destin du roi Achab. La tautologie apparente (« Ahab is forever Ahab ») parodie en fait la prétention à s'ériger en souverain absolu et contient en même temps l'aveu de son aliénation, de son altération intime : Achab (le capitaine) n'est rien en lui-même puisqu'il est Achab (le roi biblique). Il n'est que le vice-roi d'un monarque déchu. Achab est le double fantomatique d'un roi fantoche. Somme toute, malgré sa stature tragique, il n'aura été, comme Macbeth, qu'un imposteur (« in borrowed robes », *Macbeth*, I, 3, 109), floué par des présages trompeurs. Le messianisme d'Achab aura été une vaine tentative pour projeter un sens sur les vicissitudes chaotiques et absurdes de l'histoire. Au-delà de

l'alibi dénommé Moby Dick, le mobile qui dicte l'aventure pourrait bien être en définitive la folie au long cours. Le ressort de l'intrigue, la source cachée du cours de l'histoire, est bien ce « cunning spring » (687) dévoilé dans l'épilogue. Le magnétisme de la folie est tel qu'il exerce un pouvoir d'attraction occulte :

And brave as he [Starbuck] might be, it was that sort of bravery chiefly, visible in some intrepid men, which, while generally abiding firm in the conflict with seas, or winds, or whales, or any of the ordinary irrational horrors of the world, yet cannot withstand those more terrific, before more spiritual terrors, which sometimes menace you from the concentrating brow of an enraged and mighty man. (ch. 26, 211)

46 Il faudrait commenter dans cette phrase, deux mots en apparence anodine, « chiefly » et « withstand », qui à eux seuls suggèrent que la témérité qui globalement (« chiefly ») tient lieu de courage ne peut véritablement tenir tête (*chief* est crypté dans *chiefly*), ne peut contenir ce sentiment intime de terreur (« spiritual terrors ») à laquelle elle résiste (*withstand*) parce qu'elle en est envers et contre tout l'émanation, le tenant-lieu, le lieutenant, en l'absence de chef authentique (*stand in, stand for*). Le *Pequod* est le vaisseau fragile – « nature's fragile vessel » – dont parle Timon d'Athènes (V, 2, 86) livré aux cruautés de la mer que Melville compare à des tigres (« beholding the tranquil beauty and brilliancy of the ocean's skin, one forgets the tiger heart that pants beneath it », 601) comme le fait Roméo – « empty tigers of the roaring sea » (III, 5) ou Richard of York (« O tiger's heart wrapped in a woman's hide », 3, *Henry VI*, I, 4, 137). La folie qui fait rage est l'équivalent de la tourmente de *King Lear* (« this tempest in my mind », II, 4, 12, « as mad as the vexed sea », IV, 4, 1) ou de *Macbeth* dans lequel les personnages divisés sont ballotés : « But cruel are the times when we are traitors / And do not know ourselves ; when we hold rumour / From what we fear, / But float upon a wild and violent sea / Each way and none », *Macbeth*, IV, 2, 18-22). L'épopée tragi-comique relatée dans *Moby-Dick* est le relevé sismographique de cette tempête sous les crânes. Elle prend acte de l'absolutisme de la folie, de l'absence de relation qui pourrait bien être *in fine* le seul lien social de l'homme des foules qui ne s'appartient plus.

47 *Moby-Dick*, comme *King Lear*, met en scène un processus de dépersonnalisation, de dépouillement, de proche en proche, de dépossession de tout un être. Le capitaine se compare au lieutenant des Parques (« I am the fates' lieutenant », 672), autrement dit, à leur officier chargé d'exécuter leurs ordres ; quant à celui qui prend le pseudonyme d'Ismaël, l'archer biblique (Genèse, 21, 20), il se réduit dès le départ au rôle subalterne d'un sous-fifre : simple auxiliaire surnuméraire (« a poor devil of a Sub-Sub », 77) et, pour finir, remplaçant d'un marin porté disparu : « I was he whom the Fates ordained to take the place of Ahab's bowsman, when that bowsman assumed the vacant post » (687). Le propre du fou est d'occuper depuis toujours, de son vivant même, la place du mort. La folie est non seulement « l'absence d'œuvre » (Foucault) mais l'absence même, dissimulée sous l'apparence diamétralement antithétique d'une présence brute :

But even Solomon, he says, 'the man that wandereth out of the way of understanding shall remain in the congregation of the dead.' Give not thyself up, then, to fire, lest it invert thee, deaden thee, as it did me. There is a wisdom that is woe ; but there is a woe that is madness. (535, voir Proverbs, 21 : 16)

48 Le pouvoir mis à nu dans *Moby-Dick* se révèle comme dans *King Lear* ou *Macbeth* le cache-misère de l'impuissance parée d'un prestige usurpé. L'homme illustre, censément unique et intègre (« One in a whole nation's census—a mighty pageant creature, formed for noble tragedies », 74), se perd dans la masse infâme de ses

semblables, de ses mauvais doubles qu'il recèle en lui : « take mankind in the mass, and for the most part, they seem a mob of unnecessary duplicates, both contemporary and hereditary » (ch. 107, 577). L'idée même de s'appartenir en propre sur laquelle Locke fait fond est battue en brèche. Alors que chez Locke, toute personne est prétendument le propriétaire exclusif de ses qualités, le propre du moi selon Melville est d'être constitué par un jeu de rôles, comme le suggérait déjà Hobbes au chapitre 16 du *Leviathan*, ainsi que le fait observer Thomas Constantinesco dans sa belle thèse sur Emerson (228) :

The word Person is latin [...] *Persona* in latin signifies the *disguise*, or *outward appearance* of a man, counterfeited on the Stage ; and sometimes more particularly that part of it, which disguiseth the face, as a Mask or Visard : And from the Stage, hath been translated to any Representor of speech and action, as well as in Tribunals, as Theaters. (*Leviathan*, 217)

49 Le chapitre entier mérite que l'on s'y arrête, car il a trait à la fois à l'acteur, à l'auteur, à l'autorité et à ceux qui, jugés irresponsables – les fous ou les mineurs, sont placés sous la tutelle d'un représentant légal : « Likewise Children, Fools, and Mad-men that have no use of Reason, may be Personated by guardians or Curators ; but can be no Authors (during that time) of any action done by them » (*Leviathan*, 219).

50 Ayant défini la personne comme « he whose words or actions are considered, either as his own, or as representing the words or actions of an other man, or of any other thing to whom they are attributed, whether Truly or by Fiction » (217), Hobbes prend soin de discerner la personne « naturelle » de la personne « artificielle » : « When they are considered as his own, then he is called a *Natural* person ; And when they are considered as representing the words and actions of another, then is he a *Feigned* or *Artificial* person » (217). Hobbes en déduit paradoxalement qu'une personne, où qu'elle soit, est un comédien qui joue son rôle : « So that a *Person*, is the same that an *Actor* is, both on the Stage and in common Conversation ; and to *Personate*, is to *Act*, or *Represent* himself or another ; and he that acteth another, is said to bear his *Person*, or act in his name » (217). L'acteur, par définition, figure un autre ou se représente lui-même comme un autre, si bien que la personne ou l'acteur peuvent également être désignés en d'autres termes : « called in divers occasions... a *Representer*, or *Representative*, a *Lieutenant*, a *Vicar*, an *Attorney*, a *Deputy*, a *Procurator*, an *Actor*, and the like » (217-218). Il s'ensuit qu'un acteur, en tant que personne, tire son autorité de l'auteur :

Of Persons Artificial, some have their actions *Owned* by those whom they represent. And then the Person is the *Acto* ; and he that owneth his words and actions, is the *AUTHOR* : in which case the Actor acteth by Authority. For that which in speaking of goods and possessions, is called an *Owner*, and in latin *Dominus*... ; speaking of Actions, is called *Author*. And as the Right of possession is called *Dominion* ; so the Right of doing any Action is called *AUTHORITY*. (218)

51 D'où il ressort qu'en vertu de l'autorité conférée à l'acteur chargé de le représenter, l'auteur est lié par un contrat qui a valeur de pacte social, voire d'alliance religieuse (car, de façon compacte, le mot *covenant* se réfère à n'importe quel contrat, mais plus spécifiquement au lien religieux dans la terminologie puritaine qui distingue, *covenant of works* et *covenant of grace*). Le paradoxe de la personne est d'être, par conséquent, d'entrée de jeu, un comédien investi de l'autorité aliénée par l'auteur, désormais son obligé. « From hence it followeth, that when the Actor maketh a *Covenant* by Authority, he bindeth thereby the Author, no less than if he had made it himself ; and no less subjecteth him to all the consequences of the same » (218). Certes, le contrat ne

vaut que s'il est reconnu par son auteur (« For no man is obliged by a Covenant, whereof he is not Author », 218), mais, dès lors qu'il est représenté par un acteur, l'auteur engage sa propre autorité, y renonce au profit de la personne de l'acteur, de son alter-ego qu'est l'acteur en personne. Hobbes juge bon de stipuler qu'un objet inanimé ne saurait être représenté en aucune manière, n'étant doté d'aucune autorité : « There are few things, that are uncapable of being represented by Fiction. Inanimate things, as a Church, an Hospital, a Bridge, may be Personated by a Rector, Master, or Overseer. But Things Inanimate cannot be Authors nor therefore give authority to their Actors » (218). Les fous, tenus pour irresponsables, sont assimilables à des êtres inanimés. Certes, ils peuvent être placés sous la garde d'une autorité de tutelle mais ce dispositif n'existe que dans les sociétés civiles à l'état développé : « Yet, during the Folly, he that hath right of governing them [Fools and Madmen], may give Authority to the Guardian. But this again has no place but in a State Civil, because before such estate, there is no Dominion of Persons » (220). Hobbes aborde alors sans transition la question des idoles et du vrai dieu qui, l'un comme l'autre, peuvent être représentés et donner lieu à un culte dans la cité : « An Idol, or meer figment of the brain, may be Personated ; as were the Gods of the Heathen ; which by such Officers of the State appointed, were represented » (220).

The true God may be Personated. As he was, first, by Moses [...]. Secondly by the Son of Man, his own son [...] and thirdly, by the Holy Ghost, or Comforter, speaking, and working in the Apostles : which Holy Ghost, was a Comforter that came not of himself, but was sent, and proceeded from them both. (220)

- 52 De la question des hypostases de la Sainte Trinité, Hobbes en vient, toujours sans transition, à celle de la représentation de la multitude susceptible d'être incarnée par une seule personne et, plus généralement, à la question de la représentation politique des acteurs de l'histoire :

A Multitude of men, are made of *One* Person, when they are by one man, or one Person, Represented, so that it be done with the consent of every one of that Multitude in particular. For it is the *Unity* of the Representer, not the *Unity* of the Represented, that maketh the Person *One*. And it is the Representer that beareth the Person, and but one Person ; And *Unity*, cannot otherwise be multitude. (220)

- 53 La cohésion d'une foule tient à ce qu'elle est représentée par l'artifice d'une seule personne, mais cette personne subsume en fait une pluralité d'acteurs dotés chacun d'une autorité distincte : « And because the Multitude naturally is not *One* but *Many* ; they cannot be understood for one ; but many Authors, of every thing their Representative faith, or doth in their name ; Every man giving their common Representer, Authority from himself in particular » (220-221). Chacun s'en remet individuellement à son représentant. Le chef de l'état, en représentation, l'acteur de l'histoire en chef, n'est mandaté pour agir (« commission to Act », 221) qu'en vertu de l'autorité des individus qui lui est conférée par procuration. L'autorité de l'Etat, acteur principal de l'histoire et unique représentant sur la scène politique, ne saurait être que le résultat d'une coalition ou d'une majorité statistique (« *An Actor may be Many men made One by Plurality of Voyces* », 221). Mais détenir la majorité des voix implique de réduire une minorité au silence et obtenir un scrutin égal revient à s'interdire de se prononcer nettement pour ou contre : « a Representative of even number [...] is therefore oftentimes mute, and uncapable of Action » (221). Que l'on pardonne cette longue digression nécessitée par le fait que la réinterprétation de Shakespeare par Melville est également tributaire des réflexions théoriques de Hobbes sur les enjeux du

jeu théâtral. Obscurément, bien qu'il ne soit expressément cité qu'une seule fois en ouverture, le *Leviathan* sous-tend la fable politique de Melville où il est constamment question d'acteurs et d'action (d'*acting* dans tous ses sens), de représentation politique et théâtrale, de concertation de la *vox populi* et des opinions discordantes, de l'autorité ambiguë du chef de l'état en représentation car il n'est qu'un acteur en chef en quête d'autorité et parce qu'inversement, il n'est d'autorité que celle conférée par le passage à l'acte, non pas parce que l'autorité de l'état aurait intrinsèquement force exécutoire, mais parce que tout au contraire l'exécution par l'agent de l'état confère rétroactivement à ce dernier force de loi. Et qu'en-est-il des fous et des mineurs, placés sous tutelle, chez Hobbes dès lors qu'on le transpose dans l'univers du *Pequod*, gouverné par un capitaine fou qui s'arroge la garde du petit mousse délirant ? Et qu'en est-il, dans l'état de nature, des bêtes, des brutes par opposition aux animaux qui ont une âme, par opposition à ce Léviathan qui est artificiellement reconstitué ? La phrase liminaire du traité politique qui précède le passage cité dans « Extracts » mériterait d'être donnée in extenso :

Nature (the Art whereby God hath made and governs the World) is by the Art of man, as in many other things, so in this also imitated, that it can make an Artificial Animal. For seeing life is but a motion of Limbs, the begining whereof is in some principal part within ; why may we not say that all Automata (Engines that move themselves by springs and wheels as doth a watch) have an artificial life ? For what is the Heart, but a Spring ; and the Nerves, but so many Strings ; and the Joints but so many Wheels, giving motion to the whole Body, such as was intended by the Artificer ? Art goes yet further, imitating that Rational and most excellent work of Nature, Man. For by Art is created that great LEVIATHAN called COMMON-WEALTH, or, STATE, (in latin CIVITAS) which is but an artificial man. (81)

- 54 Les scènes de foule des chapitres 36 et 119, qui recouvrent des mouvements de foule, la houle des opinions fluctuantes du petit peuple des marins toujours prêt à se retourner, répètent invariablement l'acte fondateur du pacte politique, la constitution du Leviathan, l'institution d'un dispositif de représentation qui simule et supprime l'état de nature en le reconstituant artificiellement par le truchement d'un simulacre, à grand renfort de prothèses, paradigmes du paradis perdu de l'état de nature et de l'entrée, de plain-pied, dans l'ère des substitutions en série, des rouages et des pièces de remplacement de machines elle-mêmes composées de machines infinitésimales, comme dans l'univers leibnizien des *Travailleurs de la Mer* de Hugo. L'occurrence dans l'épilogue de *Moby-Dick* de termes comme « cunning spring » ou « wheeling circle » ne peut que rappeler la page liminaire du *Leviathan* de Hobbes. « Round and round, then, and ever contracting towards the button-like bubble at the axis of that slowly wheeling circle, like another Ixion, I did revolve » (687). Melville intercale dans ce jeu d'échos intertextuels une allusion au supplice d'Ixion sur une roue en flamme évoqué dans *King Lear* au sujet du martyr du roi qui a sombré dans la folie : « I am bound / Upon a wheel of fire » (*King Lear*, IV, 5, 46-47). Le fol projet de vengeance qui lui trotte par la tête et qu'inégalement le capitaine exprime en parcourant machinalement le pont avec la régularité d'un métronome, aura entraîné de proche en proche, tel un mécanisme d'horlogerie, l'implacable engrenage des révolutions jusqu'à ce que le contrat social, ayant atteint par contractions successives, sa compacité maximale, relance in extremis le processus de la représentation politique en réenclenchant le mécanisme-moteur par la sauvegarde d'un survivant, rescapé du naufrage tel un Deus ex machina.
- 55 La folie de l'histoire ne provient-elle pas en définitive du fait que les acteurs qui occupent le devant de la scène sont en quête d'une autorité à inventer de toute pièce et

non donnée d'avance ? Une multitude d'acteurs se disputent la scène en l'absence d'un Auteur unique et s'autorisent l'abus de pouvoir exorbitant de le représenter. La jambe artificielle du capitaine Achab, chef de guerre auto-proclamé, est l'emblème de ce privilège, le symbole même de l'être écartelé entre acteur et autorité, ni l'un ni l'autre entièrement, s'intitulant auteur en tant qu'acteur, se figurant agir avec autorité dans le théâtre de l'histoire. L'histoire n'est-elle pas un théâtre de marionnettes ou plus exactement d'automates en l'absence d'un chef d'orchestre régissant l'ensemble ? La déraison simulant la raison à s'y méprendre, entraînant telle une machinerie de théâtre toute la troupe dans ses révolutions, n'occupe-t-elle pas toute la scène ? Au fond, c'est folie que de prétendre représenter l'autorité et de s'autoriser à passer à l'acte. De part en part, chez l'acteur, présumé auteur de ses actes, le passage à l'acte trahit la dislocation de la personne, écartelée entre ses instances fictives, entre le personnage et l'auteur qu'il est censé personnifier. L'institution du Leviathan n'intronise, somme toute, que le règne partagé de la folie.

- 56 « Enter Ahab » : d'entrée de jeu, Achab se vante d'incarner une personne à part entière dans un milieu impersonnel, en incarnant le mal métaphysique sous l'espèce d'un ennemi héréditaire qui, à ses yeux, et à ceux de tout l'équipage, devient l'incarnation de l'intrigue tramée de toute éternité aux dépens de l'humanité par un Dieu dément, retranché dans l'au-delà comme dans une forteresse et faisant périodiquement des incursions vengeresses ici-bas par monstre marin interposé : « In the midst of the personified impersonal a personality stands here, Though but a point at best ; whencesoe'er I came, wheresoe'ever I go ; yet while I earthly live, the queenly personality lives in me and claims her royal rights » (616). Mais cette représentation factice d'un moi prétendument souverain s'expose à être mise en pièces. En définitive, il n'est point de point final ni a fortiori cardinal pour quiconque rêve d'être l'alpha et l'oméga et, en puissance, la ligne, le plan, le volume, bref, le point d'appui crucial à partir duquel relever le monde enfin révélé tel qu'en lui-même l'éternité le change. Dans sa logique obsidionale, le capitaine Achab rêve de voir son corps lacéré se contracter en une vertèbre compacte (« one small, compendious vertebra » 583) que Goethe, ironie du sort, comparait dans ses écrits sur la morphogénèse à une tête de mort, tandis qu'au contraire l'esprit de Pip largué au milieu de l'océan se dilate à l'infini au point d'en perdre la raison. L'homme révolté qu'est Achab veut se croire victime des dieux cruels et tente de donner sens à sa souffrance accidentelle à grand renfort de projections paranoïaques, de machinations supposées, quitte à se condamner, ce faisant, à un destin tragique, mais en se donnant la mort héroïquement (« death-glorious », 584), en actionnant la grande machinerie théâtrale, au lieu de succomber bêtement comme la masse grégaire des mortels engloutis dans la fosse commune du théâtre marin à ciel ouvert (« a theatre's pit », 493). Seule l'adversité qu'il invoque peut encore donner au tourbillon de la vie la cohésion d'un destin, d'une totalité orchestrée : « By heavens, man, we are turned round and round in this world, like yonder windlass, and fate is the handspike » (653). « Ahab is for ever Ahab, man. This whole act's immutably decreed. 'Twas rehearsed by thee and me a billion years before this ocean rolled. Fool ! I am the Fates' lieutenant ; I act under orders' » (672). L'homme-orchestre qui prétend supplanter l'auteur de la Création ouvre inconsciemment le jeu de la représentation et du théâtre dans le théâtre, à l'infini.

S-M : l'usurpation du pouvoir, la puissance du travestissement et l'obscénité de la domination

« let us squeeze ourselves universally into the very milk and sperm of human kindness » (ch. 94, 527)

- 57 Achab, le capitaine Achab, l'homonyme d'un roi biblique maudit, et baptisé ainsi par une mère folle (« 'Twas a foolish, ignorant whim of his crazy, widowed mother », 177), est sujet à des hallucinations cauchemardesques, tel Macbeth ou Richard III. « Son sommeil est traversé de cauchemars furieux qui le précipitent, épouvanté, hors de sa cabine. Lui aussi a tué le sommeil » (Le Vot 557 ; voir également Greenblatt, 15-31) :

These spiritual throes in him heaved his being up from its base, and a chasm seemed opening in him, from which forked flames and lightnings shot up, and accursed fiends beckoned him to leap down among them ; when this hell in himself yawned beneath him, a wild cry would be heard through the ship ; and, with glaring eyes Ahab would burst from his state room, as though escaping from a bed that was on fire. (302)

- 58 Le capitaine fou (« wild Ahab », 219, « crazy Ahab », 302) est un somnanbule en proie aux mauvais rêves inspirés par Queen Mab. Dans son univers de simulacres sans substance, véritable théâtre d'ombres (« And Ahab chanced so to stand, that the Parsee occupied his shadow », 435), il s'ingénie à conjurer ce mal qui le ronge et cherche à l'éradiquer au prix d'une mutilation, en chassant l'ennemi intime hors de lui, en le pourchassant devant lui :

The White Whale swam as the monomaniac incarnation of all those malicious agencies which some deep men feel eating in them, till they are left living with half a heart and half a lung [...] deliriously transferring its ideas to the abhorred white whale, he pitted himself all mutilated against it [...]. All evil, to crazy Ahab, were visibly personified and made practically assailable in Moby Dick. (283)

- 59 La réversibilité du chasseur et de la proie, de la tentative de capture et de la possession démoniaque, de l'assaut meurtrier et de la saillie sexuelle (*Sonnets*, 41, v. 6) est perceptible dans nombre de formules comme « still chasing thee, though tied to thee » (684) ; « Aye, he's chasing me, now ; not I, him » (674). Moby Dick devient l'incarnation du mal, son objectivation monstrueuse qui permet illusoirement à Achab d'avoir prise sur un adversaire spectral et insaisissable qui le hante intérieurement. Il refuse de se mettre à genoux, en signe de soumission, comme le Prince Hal devant Falstaff : « Well, here's my leg » (1 *Henry IV*, II, 4, 381).

- 60 Mais, tout en proclamant sa souveraineté inaliénable, l'homme révolté avoue implicitement être habité par une personne royale étrangement féminine : « Though but a point at best ; whencesoe'er I came ; wheresoe'er I go ; yet while I earthly live, the queenly personality lives in me, and feels her royal rights » (616). Le terme « point » n'est pas dénué de connotations phalliques à l'instar du « thorny point » de *As You Like It* (II, 7, 94). Achab apostrophe le feu Saint-Elme en qui il reconnaît son père (« my fiery father », 617), mais, au-delà du feu, le principe suprême de la création reste obscurément la Reine infidèle, la Sophia des gnostiques, déçue pour avoir tenté d'usurper la puissance de l'Être suprême et que Andrew Norton, le théologien unitarien, suivant un syncrétisme révélateur, apparentait à la Kali de la mythologie hindoue (Thomas Vargish, 275) : « 'Oh, thou dark Hindoo half of nature, who of drowned bones hast builded thy separate throne somewhere in the heart of these unverdured seas ; thou art an infidel, thou queen, and too truly speakest to me in the wide-

slaughtering Typhoon, and the hushed burial of its after calm » (606). Alors qu'il se démasque comme la progéniture dénaturée d'un père orphelin (symboliquement privé du pouvoir paternel) et d'une femme adultère, Achab fait allégeance à la reine infidèle. Cependant, Achab instruit également le procès d'une féminité maléfique qui règne sur la moitié de l'univers et sa face cachée qu'est le Néant : « dark Hindoo half » laisse entendre peut-être « Hind » + « oo », le double zéro auquel le fou compare le roi déchu dans *King Lear* : « Now thou art an O without a figure ; I am better than thou art now. I am a fool, thou art nothing » (1, 4, 182). Dans *King Lear*, la folie est assimilée à une forme d'hystérie féminine et le mal qui le tourmente est décrit comme la montée de l'élément féminin, comme si une tempête en mer se levait en lui : « O, how this mother swells up toward my heart ! Hysterica passio ! Thou climbing sorrow, Thy element is below » (II, 4, 55-57). Les femmes diaboliques (« Women will all turn monsters », III, 7, 101) sont du reste comparables à des monstres marins (« Humanity must perforce prey on itself, / Like monsters of the deep », IV, 2, 50-51). Le monstre chez Shakespeare est le mari trompé par sa femme infidèle (« A horned man's a monster and a beast », *Othello*, IV, I, 61), mais surtout l'engeance issue de l'adultère : « If thou shouldst not be glad, / I would divorce me from thy mother's womb » dit Lear s'adressant à sa fille dénaturée (II, 4, 123-124). De même, dans *Moby-Dick*, le capitaine orphelin qui se voudrait un père (*a foundling father* pour ainsi dire) déplore l'absence d'une femme maternelle et aimante : « thou art but my fiery father ; my sweet mother I know not. Oh, cruel ! what hast thou done with her ? There lies my puzzle » (617). La folie d'Achab comme celle de Lear sont imputées à un maléfice féminin qu'il est d'autant plus impérieux de conjurer hors de soi qu'il contamine son être, tel un corps étranger : « Thou art a boil, / a plague-sore, or embossed carbuncle in my corrupted blood » (*King Lear*, II, 4, 219-220). Achab rêve d'un moi plus pur et sa folie suscite la phobie des mélanges : il aspire à préserver son intégrité (« that immaculate manliness we feel within ourselves » 211) alors que la folie est décrite comme une sorte de saignement, une hémorragie interne qui est le symptôme de l'épanchement d'une féminité infuse : « then, it was that his torn body and gashed soul bled into one another ; and so interfusing made him mad » (283). Janet Adelman a bien montré comment dans *Macbeth* le tyran était sous l'emprise des *Weird Sisters* et de sa sorcière d'épouse et comment, dans cet imaginaire, nul homme n'était invulnérable s'il était, par nature, entaché de la souillure du sexe féminin. Le tyran n'a rien à redouter d'un homme né d'une femme, donc par principe corrompu et mortel. Il est vaincu par un adversaire extirpé par césarienne du ventre de sa mère morte en couches. La renaissance de l'homme ne s'obtient symboliquement qu'au prix du sacrifice de la mère, du corps maternel et matériel. Achab rêve de s'engendrer ainsi, par une sorte de parthénogénèse. Transpercer le mur que représente Moby Dick (Melville joue sur la paronomase *wall / whale*) revient à s'en extraire par césarienne. Or, dès qu'il entre en scène (Chapitre 29, « Enter Ahab », 221), Achab est d'emblée englouti par le Léviathan nommé Rahab dans le texte biblique (Isaiah, 51, 9), dès que l'on fait à voix haute la liaison entre ces deux termes scindés par l'orthographe. Achab, qui porte une prothèse taillée dans la mâchoire d'une baleine comme celle qui a dévoré son propre membre, enjambe les règnes animal et humain, avant même que, à nouveau blessé par Moby Dick et prostré au fond de la baleinière, pareil à « a bare forked animal » (*King Lear*, III, 3, 101), il ne finisse par pousser des gémissements indéfinissables de baleine aux abois : « Far inland, nameless wails came from him, as desolate sounds from out ravines » (661, *nameless wails / whales ?*). Comme le fait remarquer justement Viola Sachs (208), la didascalie très shakespearienne sur laquelle

s'ouvre le chapitre 29 (« Enter Ahab », qui rappelle « Enter Lear, mad », IV, 6, 79) ou encore l'affirmation de sa souveraineté (« Ahab is for ever Ahab, man », 672) suggèrent la frontière indéfinie entre l'humanité et l'animalité. Achab est l'animal politique par excellence, le pseudo-souverain dominé par le Léviathan qui le mine de l'intérieur. La formule « whosoever of ye raises me that same white whale... » (260) suggère l'équivalence potentielle des deux compléments d'objet d'un sujet par ailleurs indéfini. La greffe d'une prothèse en ivoire pour réparer la jambe dévorée et faire bonne mesure (dent pour dent) est le signe révélateur de ce caractère hybride de la bête humaine et de l'homme-centaure, coupé non pas au milieu comme l'île d'Albemarle l'est par l'Equateur (« exactly as a knife cuts straight through the centre of a pumpkin pie », « The Encantadas », 780) ou les femmes dénaturées dans *King Lear* (« Down from the waist they are Centaurs, / Though women all above / But to the girdle do the gods inherit / Beneath is all the fiends' » (IV, 6, 121-123), mais longitudinalement, de pied en cap :

Threading its way out from among his grey, and continuing right down one side of his tawny scorched face and neck, till it disappeared in his clothing, you saw a slender rod-like mark, lividly whitish. It resembled that perpendicular seam sometimes made in the straight, lofty trunk of a great tree. (219)

- 61 Cette ligne verticale est la marque (« rod-like mark », « seam »), le sillon (*wale*) laissé par le corps à corps avec la baleine blanche. La partition du corps féminin évoquée dans *King Lear* se retrouve cependant dans *Moby-Dick*, si l'on en croit le menuisier : « I've heard that the Isle of Albemarle, one of the Gallipagos, is cut by the Equator right in the middle. Seems to me some sort of Equator cuts yon old man, too, right in his middle. He's always under the Line—fiery hot, I tell ye » (636).
- 62 Les cauchemars trahissent cette identité composite, ces caractères en surimpression, et plus généralement, une nature gouvernée par la loi universelle de l'hermaphrodisme. Dans le chapitre intitulé « Queen Mab » (ch. 31), le capitaine Achab apparaît à Stubb comme une espèce indéfinissable de sirène mâle au poil dru, avec une grosse bosse par derrière (« a sort of badger-haired old merman, with a hump on his back »). Ce surmâle pourvu d'une queue fabuleuse réapparaît comme une créature surnaturelle au postérieur bardé de pointes (« his stern was full of marlingspikes, with the points out », 226). Inversement, Moby Dick, dépeint comme un fantôme encapuchonné (« one grand hooded phantom », 98), laisse deviner en termes à peine voilés le jeu dicté par la reine masquée, « the mobled Queen » (*Hamlet*, II, 2, 500). Le Webster de 1828 donne curieusement à « Mob » le même sens que « Moble » : « to wrap up in a cowl or a veil, to wrap the head in a hood ». Moby Dick, tel un rébus ou un rêve, semble condenser sous une forme déplacée et déguisée, Mob et Dick, the Mob-led Queen dénommée Dick parce que symboliquement pourvue d'un phallus phénoménal ou d'une réserve de jambes artificielles (« He has a quiver of 'em », 219) aussi amovibles et interchangeables que des prothèses ou des membres postiches. Le chapitre intitulé « Queen Mab » est tout entier régi par la logique atypique du rêve qui, faisant fi du principe d'identité, assemble les contraires sans contradiction apparente, comme dans un montage.
- 63 A certains égards, le travail de la baleine s'apparente à un étrange cérémonial érotique qui commence par la castration du pénis du cachalot, suivie de sa circoncision (ce détail ne peut échapper au narrateur qui emprunte le pseudonyme du premier circoncis de l'histoire biblique, Genèse, 17, 13). Le prépuce du cachalot est ensuite méticuleusement incisé, perforé, afin d'y passer la tête et les bras comme à travers un poncho ; puis revêtu par le marin préposé au débitage, après avoir été retourné comme un gant

(Leland Person). Shakespeare dont le père était gantier avait eu recours à cette image au sujet de la réversibilité du vrai et du faux, comme me le fait observer Vincent Broqua : « A sentence is but a cheveril glove to a good wit : how quickly the wrong side may be turned outward » (*Twelfth Night*, III, 1, 12) dit Feste, s'adressant à Viola travestie en Cesario et jouant sur les connotations grivoises du terme (« a wit of cheveril, that stretches from an inch narrow to an ell broad ! » (*Romeo and Juliet*, 2, IV, 87). Doté d'une soutane de cet acabit, l'éminceur (« the mincer ») peut enfin officier et entamer religieusement la découpe du blanc de baleine en vue de l'extraction du spermaceti. « Cassock » signifie littéralement « soutane » et c'est le terme choisi par Armel Guerne dans sa traduction bien qu'il soit manifestement impropre puisqu'il s'agit, à l'évidence, d'une « chasuble », comme le traduisent à juste titre Henriette Guex Rolle et Philippe Jaworski, et certainement pas d'une « capote », comme le suggéraient Lucien Jacques et Jean Giono. D'un point de vue lexical, « cassock » offre l'avantage intraduisible d'être l'anagramme réversible de *ass-cock* et de *cossack*, entre autres saillies à la hussarde. Ainsi appareillé, « the mincer » qui, à l'époque déjà connotait une façon affectée de se dandiner, est tout prédestiné à « l'archbishoprick » : « Arrayed in decent black ; occupying a conspicuous pulpit ; intent on bible leaves ; what a candidate for an archbishoprick, what a lad for a Pope were this mincer » (531). Le jeu de mots obscène sur *archbishopric*, orthographié de façon archaïque avec un 'k', est finement traduit par Philippe Jaworski : « cet éminceur n'a-t-il pas toutes les apparences d'un très viril membre du haut clergé ? » (461). Sans doute était-il déjà de notoriété publique que la hiérarchie épiscopale assurait une dynastie ininterrompue de pédérastes à l'anglaise depuis le Cardinal Wolsey sous Henry VIII jusqu'à l'archevêque Clogher (1822) en passant par l'archevêque Laud finalement décapité pour « bestialité » à la suite d'un procès instruit par William Prynne, à qui il est fait allusion par la bande (511). La censure victorienne n'avait pas toléré que Melville écrive que la queue du cétacé revenait de droit à la reine et avait eu raison du cadeau empoisonné qu'était le jeu de mots graveleux attentatoire à sa majesté : « But is the Queen a mermaid to be presented with a tail ? » (51). La reine est-elle une sirène pour qu'on lui offre une queue ou, de façon ambiguë, pour qu'on la représente dotée d'une queue ? Pour des raisons similaires, le chapitre 25, « Postscript » ayant trait à l'onction royale (« Can it be, though, that they anoint it with a view of making its interior run well, as they anoint its machinery ? » 208) fut tout entier jugé licencieux, proscrit, pour ainsi dire excisé, de l'édition anglaise. Mais le lecteur moderne peut s'étonner d'autant plus que les censeurs aient laissé passer un lapsus pareil (« archbishoprick » orthographié « prick » au lieu de « pric » tout court). Quel que soit le degré de tolérance de part et d'autre de l'Atlantique, on pressent bien, sans en avoir la certitude absolue, que Melville déjoue les bienséances et les convenances de l'ère victorienne, en renouant avec la hardiesse d'une époque révolue, celle de la verve elisabéthaine d'avant Milton et ce, dans le dos de l'Amérique puritaine :

'When Sir Martin returned from that voyage,' saith Black Letter, 'on bended knees he presented to her highness a prodigious long horn of the Narwhale, which for a long period after hung at the castle at Windsor.' An Irish Author avers that the Earl of Leicester, on bended knees, did present to her highness another horn, pertaining to the land beast of the unicorn nature. (238)

64 Et : « of erections, how few are domed like St Peter's » (414).

65 Le travail de la baleine, exemplaire de la révolution industrielle de l'ère des Lumières, en ce qu'elle approvisionne en combustible les grandes métropoles et assure le bien-

être domestique des ménages modernes, prend une coloration curieusement sexuelle si l'on prête attention aux connotations érotiques des instruments utilisés par la chasse à la baleine, tous assimilables à des « outils nuptiaux » (« lance », « pike », « sword », « ram », weapon » à qui Partridge dans *Shakespeare's Bawdy* consacre de nombreuses entrées qu'il serait fastidieux d'énumérer ici). Le labeur des travailleurs de la mer a des relents sexuels. Les sous-entendus de « 'A nice spot,' cried Flask ; 'just let me prick him there once' » (466) suffiront à nous en convaincre. *Prick* en anglais comme *Pique* ou *Piquer* en français (Pierre Guiraud, 499) avaient ce double sens. Le lecteur moderne peut seulement se demander jusqu'à quel point Melville était conscient de la portée symbolique des opérations décrites avec une précision clinique. Le fartage d'une baleinière, par exemple, au chapitre 84 au titre si évocateur, « Pitchpoling » qui rappelle la devise de Pistol, « Pitch and Pay » (*Henry V*, 2, 3, 51) conjuguant fornication et dépense sexuelle :

To make them run easily and swiftly, the axles of carriages are anointed ; and for much the same purpose, some whalers perform an analogous operation upon their boat ; they grease the bottom. Nor is it to be doubted that as such a procedure can do no harm, it may possibly be of no contemptible advantage ; considering that oil and water are hostile ; that oil is a sliding thing, and that the object in view is to make the boat slide bravely. Queequeg believed strongly in anointing his boat, and one morning not long after the German ship Jungfrau disappeared, took more than customary pains in that occupation ; crawling under its bottom, where it hung over the side, and rubbing in the unctuousness as though diligently seeking to insure a crop of hair from the craft's bald keel. (475)

Already has it been related how the great leviathan is afar of descried from the mast-head ; how he is chased over the watery moors, and slaughtered in the valleys of the deep ; how he is then towed alongside and beheaded ; and how (on the principle which entitled the headsman of old to the garments in which the beheaded was killed) his great padded surtout becomes the property of his executioner ; how in due time, he is condemned to the pots, and like Shadrach, Meshach, and Abednego, his spermaceti, oil, and bone pass unscathed through the fire ;-but now it remains to conclude the last chapter of this part of the description by rehearsing-singing, if I may-the romantic proceeding of decanting off his oil into the casks and striking them down into the hold, where once again leviathan returns to his native profundities, sliding along beneath the surface as before ; but alas ! never more to rise and blow.

[...] Then the crew themselves proceed to their own ablutions ; shift themselves from top to toe ; and finally issue to the immaculate deck, fresh and aglow, as bridegrooms new-leaped from out the daintiest Holland. (537-538)

- 66 Dans *Shakespeare's Bawdy*, Partridge note : « Holland : the anal area. 'The rest of thy low-countries have made a shift to eat up thy holland,' *Henry IV* (Part II), II, 2, 22-24 (in ostensible reference to linen) » (156).
- 67 On peut se demander également si Melville savait que le terme qui en anglais signifie « godemiché » ou encore « gode » qui est sa forme tronquée, *dildo*, prétendument dérivé de l'anglais *delight*, de l'italien *diletto* ou du français *dilection*, évoque surtout pour les Terre-Nuevas, un lieu-dit, *Dildo*, un port de Terre Neuve à la pointe de la confection d'objets artisanaux à partir de dents ou de fanons de baleine également utilisés à cause de leur flexibilité pour les corsets, buscs, entre autres articles de la toilette féminine. Tandis qu'il demande une chambre à Peter Coffin, Ismaël décrit un groupe de marins du Labrador occupés dans l'obscurité à comparer leurs spécimens de « skrimshander » (105) ou *shrimshaw*, désignant une bagatelle en ivoire. Plus loin dans le roman, on retrouve un marin fort affairé à s'en tailler une : « He was trying his hand at a ship

under full sail, but he didn't make much headway, I thought » (106). L'apparition dans la pénombre de Queequeg rengainant son idole ithyphallique tel un braconnier après un mauvais coup (« as if he were a sportsman bagging a deadwoodcock », 116) n'est pas sans rapport avec cette menace constante de l'agression sexuelle et de la pénétration toute en puissance. Si la fonction occulte de la dent de baleine était de servir de « gode » comme l'atteste un objet de ce type reproduit dans l'ouvrage de Robert Aldrich (*Gay Life and Culture*, 131), la baleine blanche contre laquelle Achab a une dent, sa vengeance, dent pour dent, pourrait se doubler d'un jeu de mots translinguistique qui opère une métamorphose transsexuelle : dent pour *dent*, saillie phallique contre indentation en creux (« upon that ribbed and dented brow », 257), coup pour coup, mesure pour mesure, en vertu d'un pacte primitif (*indented*, comme *indenture*, a également ce sens supplémentaire). « But on the occasion in question, those dents looked deeper » (258).

Throughout the Pacific, and also in Nantucket, and New Bedford, and Sag Harbor, you will come across lively sketches of whales and whaling-scenes, graven by the fishermen themselves on Sperm Whale-teeth, or ladies' busks wrought out of the Right Whale bone, and other like skrimshander articles, as the whalemén call the numerous little ingenious contrivances they elaborately carve out of the rough material, in their hours of ocean leisure. Some of them have little boxes of dentistical-looking implements, specially intended for the skrimshandering business. But, in general, they toil with their jack-knives alone, and with that most omnipotent tool of the sailor, they will turn you out anything you please, in the way of a mariner's fancy. (376)

- 68 Le travail de la baleine perpétue la mascarade des sexes qui était la loi du genre (que l'on pense au travestissement des *boy-actors* interprétant les rôles féminins ou, vice versa, à celui des dames de cour, Queen Ann en tête lorsqu'elles s'abandonnaient à leurs chavirantes aventures entre elles, Aldrich, 137-138). La confusion des genres dans *Moby-Dick* est peut-être cryptée à demi-mots par le biais d'allusions répétées à « Queen Ann's farthing » (505) et aux vertugadins (*farthingale*) de cette époque et à l'utilisation des baleines dans la fabrication des dessous féminins (corsets, buscs, cerceaux, et autres armatures) : « But was in Queen Anne's time that the bone was in its glory, the farthingale being then all the fashion. And as those ancient dames moved about gaily, though in the jaws of the whale, as you may say ; even so » (442). Il n'est pas certain que Melville ait eu vent du saphisme de la Reine, volontiers travestie en grand chasseur (Goldberg 41, Orgel, 27), ce qui n'était nullement un secret d'Etat, même s'il était reproché à son époux, Jacques I, tout aussi équivoque. En revanche, il est sûr qu'il est l'héritier de la veine héroï-comique ou burlesque (*bathos*) de Pope qu'il cite dans « Extracts » : « To fifty chosen sylphs of special note / We trust the important charge, the petticoat. / Oft have we know, that seven-fold fence to fail, / Tho'stiff with hoops and armed with ribs of whale » (83).
- 69 La métamorphose du capitaine Achab, homonyme d'un roi biblique, en Queen Mab et, de proche en proche, en Mocha Dick, modèle de Moby Dick n'est pas sans rappeler la mascarade des sexes des spectacles de cour à l'époque jacobéenne. Jacques Ier, pour se délasser de la propagation de la foi en langue vernaculaire (la vulgate qui portait son nom, King James's Version), donnait des Masques au cours desquels il aimait à se déguiser en Reine de Saba. Inigo Jones le représente sous le masque d'une « Ethiopian Queen », à moins que ce soit la réincarnation de la Reine Elizabeth en Vénus hottentote. Achab, « Queen Mab » (225), « Queen Maachah » (530), Mocha Dick qui coula l'Essex (86) et qui fut le modèle de Moby Dick, sont autant d'états transitoires d'un transformisme

souverain. On se souvient qu'il est fait allusion à la reine Mab, la reine des fées, dans *Romeo and Juliet*. Mercutio se moque de Roméo qui a fait un rêve funeste la veille du bal des Capulet. Les rêves pour Mercutio ne sont que des chimères dénuées de sens (« the children of an idle brain / begot of nothing but vain fantasy ») : « This is the hag, when maids lie on their backs / That presses them and learns them first to bear » (I, 4, 92-93). Victor Bourgy traduit ces vers de façon lumineuse par : « Qu'une fille dorme sur le dos, c'est Mab l'incube / Qui sur elle s'étend et fait d'elle une femme » (555). Achab accuse Moby Dick de l'abuser de façon similaire « He tasks me He heaps me » (262). La monomanie telle qu'Ismaël la décrit relève des naissances monstrueuses (« half-formed foetal suggestions », 278, « the unbidden and unfathered birth », 303) engendrées par la puissance contre-nature d'une imagination morbide. Queen Mab est non seulement la reine des fées de Shakespeare (« the fairy's midwife », *Romeo and Juliet*, I, 4, 55), mais aussi, de surcroît, par une sorte de syncrétisme caractéristique, *The Fairy Queene* de Sidney, le livret de Purcell qui porte le même titre bien qu'il soit davantage inspiré de *A Midsummer Night's Dream* et *Queen Mab* de Shelley, autrement dit, la personnification de la matrice des chimères et de la génération des songes.

- 70 Stubb rêve qu'il donne en vain des coups de pied à Achab qui s'est métamorphosé en une sirène hommasse (« merman », 226) et qui, en guise de représailles, exhibe un postérieur bardé de pointes, mais qu'il n'y a pas lieu de s'offusquer de ces coups de pique puisqu'ils ne proviennent pas du membre viril à l'état vif (« The living member—that makes the living insult, my little man », 225). C'est comme si le mauvais rêve inspiré par Achab mué comme par enchantement en Queen Mab, *the fairy's midwife*, ou plus exactement en une sorte de Dame de fer (*Iron Maiden*), le dévirilisait également et faisait de lui, un petit bout de femme, mi-« merman », mi-« midwife ». Le destin des marins réduits à la portion congrue, quel que soit leur grade, est ainsi d'être mi-homme, mi-femme, ni l'un ni l'autre entièrement.
- 71 Le rêve de domination masculine pourrait bien dissimuler, sur le mode de la dénégation, la confusion des genres ou plus exactement de la différence des sexes en tout genre, le déni d'une bisexualité « psychique » ou congénitale qui écartèle l'identité et hypothèque par nature toute prétention à une virilité absolue qui ne serait pas entachée d'un soupçon de féminité. Achab est l'homme révolté contre Dieu le père qu'il accuse d'être un Démiurge-fantôme manipulé lui aussi tel un mannequin ou une marionnette par la mauvaise reine qui régit la création en sous-main, selon les gnostiques, et sa revanche est vouée d'avance à l'échec puisqu'il est assujéti dès l'origine à la sphinge Rahab qui le dévore et l'engloutit depuis toujours : « Ahab's yet unstricken boat seemed drawn up towards Heaven by invisible wires » (669). La tragédie de la vengeance d'Achab est prédestinée à une fin funeste : il est « bound » (618) au double sens de prédestiné et de lié. Au mieux, le capitaine déchu peut-il escompter se donner la mort, ordonner lui même en grande pompe les rites funéraires à la manière d'un grand spectacle (voir Anne Wicke, *RFEA*, 28) en affrontant en combat singulier et qui plus est, corps à corps, comme un gladiateur, dans l'amphithéâtre de la mer du Japon, le monstre qui étreint et étrangle son être le plus intime, l'étouffe à la manière des muets du sérail à la langue coupée (« as Turkish mutes bowstringing their victims », 684) ou du sphinx sans sexe déterminé. Mais, comble d'ironie, il se voit privé du bénéfice de cette ultime revanche, de l'honneur d'en finir une fois pour toutes avec la création par essence viciée et il meurt bêtement étouffé par le filin de son propre harpon qui, à la manière d'un cordon ombilical entortillé, enveloppe dès l'origine sa lignée, sa ligne de vie (« My line, my line ? Gone ? », 671), et le garotte dès sa naissance,

inter feces et urinam jusqu'au naufrage du *Pequod*, dans les tourbillons d'un vortex qui, inéluctablement, se contracte tel un sphincter et l'expulse à nouveau des entrailles de la mer ; ainsi vivent et meurent les hommes, jetés dans le monde pour finir reversés dans un cul-de-basse-fosse. La fin d'Achab fait pendant à celle du pauvre fou de *King Lear* : « And my poor fool is hanged » (V, 3, 303). L'affrontement d'Achab et de la baleine blanche à qui il assigne le rôle d'être sa bête noire (noir sur blanc, comme s'il marquait la page vierge de son empreinte à la manière d'un sceau officiel faisant foi) est comme la répétition d'une scène primitive immémoriale : de la chose éjaculée blanc cassé (quelle que soit la couleur de votre peau) dans le ventre de sa mère, jusqu'à la chose noire, le trou noir du vortex, l'ombilic du « nombril » du monde ou son ourlet anal involuté, sombre et unisexe. Le roman est l'attente quasi-mystique de l'apparition du fantôme blanc encapuchonné dénommé Moby Dick, dont on ne saurait déterminer le sexe au juste : son nom évoque un phallus phénoménal, intact, non circoncis (« grand hooded phantom »), un jaillissement spectaculaire de semence (« There she blows ! », 655) qui métamorphosera le jet spiritualisé et désincarné (« the spirit-spout », 334, « that unnearable spout », 336, « the unsullied jet », 281) en profération du *Logos Spermaticos* à flux tendu, à moins qu'il ne dissimule, sous le masque de la masculinité exacerbée, « the mobled queen », la reine au visage masquée mentionnée dans *Hamlet* et cette indétermination perdure jusqu'à la révélation apocalyptique de la face cachée du fétiche cloué au mât. En raccourci, du germe grège de toute vie jusqu'au terme ultime de la bouche d'ombre qui l'expulse à nouveau, et ainsi de suite, de coups de sonde en rejaillissements (tantôt « sounding », tantôt « breaching »), l'histoire n'en finit pas de se reproduire.

- 72 Le rêve américain consiste cependant à contrecarrer le cauchemar de l'histoire, à en inverser le cours en le retournant à nouveau. Ismaël caresse l'espoir d'une internationale des hermaphrodites divisés. *L'homo americanus* régénéré sera issu d'un *melting pot* (ou plus exactement d'un « smelting pot » selon l'expression approximative de Benjamin Franklin bien avant qu'elle ne soit popularisée par Israël Zangwill en 1909). L'homme nouveau sera le fruit de l'union des pauvres bougres du monde entier : au chapitre 17 intitulé « Ramadan », le maître auxiliaire naguère bibliothécaire adjoint, l'éternel surnuméraire, scelle l'Alliance nouvelle avec le harponneur polynésien Queequeg, conformément aux écritures (voir le chapitre 17 de la Genèse) et ce nouveau contrat social, l'internationale des parias apatrides, supprime l'ancienne alliance conclue entre Abraham (le père d'Ismaël) et Jehovah en personne avant qu'au chapitre 36, une nouvelle coalition dirigée par Achab ne prennent la relève. Le capitaine Achab (« old man », 586, 617) n'est pas sans rappeler le vieil homme de la montagne à la tête de la secte des assassins : secondé par Fedallah et ses janissaires, il lancera en quelque sorte son Jihad contre la baleine blanche au nom des martyrs ismaélites. L'Ismaël du chapitre 17, « The Ramadan », ouvre la voie au nouveau martyrologue crypto-islamiste : Fedallah, puis Achab fanatisé, choisissent de s'immoler dans le feu de l'action en combattant la baleine blanche à mains nues et le corps lacéré. Sans se douter qu'ils sont enrôlés dans une contre-croisade (sous l'emprise de quel hashish, de quel « opium du peuple » en guise de paradis artificiel ?), Queequeg et Ismaël, momentanément rasséréné, se passent au lit le calumet de la paix doublé d'un *tomahawk*. L'objet et le geste sont symboliques : ceci n'est pas une pipe, c'est une arme de guerre convertible en outil nuptial *auto-reverse*. L'union du couple mixte (américano-polynésien) sous la courtépointe neutre (« blanket » laisse entendre *blank-it*) préfigure l'enveloppement dans le ventre de la baleine, sous son derme protecteur (« the blanket », 411, désigne

l'épaisse couche de graisse qui enrobe son corps dodu). Ensemble, sous la couette maternelle ou faut-il dire la couenne matricielle, les deux hommes tels des jumeaux sont enfantés derechef, s'engendrent l'un l'autre en vase clos dans une sorte de tente de sudation ou de creuset alchimique qui évoque le vaisseau féminin. Cette curieuse renaissance symbolique de l'ego *ab ovo* grâce à Queequeg (*queer egg ?*), « the bosom friend » (587) dénommé à tort Quohog ou encore Hedgehog (186, encore une créature hérissée de pointes – « like hedgehogs which / Lie tumbling in my barefoot way and mount/ their pricks at my footfall », *The Tempest*, II, 2, 10) se reproduira lorsque Queequeg répétera l'opération en extirpant Tashetego, avec la dextérité d'une sage-femme, hors de la tête du cachalot. Cette étrange parthénogénèse « this queer adventure of the Gay Header's » (451) qui recouvre une naissance par le siège – « a running delivery » (452) – a lieu grâce à Queequeg reconverti pour l'occasion en sage-femme aux mains expertes (*midwife*). Tashetego est désigné comme « an unmixed Indian from Gay Head » (215). Aucun dictionnaire d'argot ne me convaincra absolument que « Gay » ou « Queer » n'avaient pas déjà dans le jargon des marins son sens actuel bien avant que son usage ne soit enregistré très officiellement par les lexicographes : « It's queer, very queer, and he's queer too » (223). Tashetego, le peau rouge devenant le porte drapeau des rouges du monde entier, l'internationale des camarades gais laissant éructer leur « barbaric yawp » (Whitman), disparaîtra dans le maelstrom en clouant au grand mât l'aigle (américain) dans les replis du drapeau rouge. « Put a man in your belly » (*As You Like It*, III, 2, 208), sous le signe de Jonas, est devenu le onzième commandement des temps modernes.

- 73 Le travail de la baleine à bord du navire-usine qu'est déjà le *Pequod* est la fabrique du troisième sexe à venir : c'est le laboratoire génétique du Nouveau Monde où *l'homo novus* cherche à s'inventer à tâtons, à se recomposer à partir d'une page blanche, vierge d'impressions selon la comparaison bien connue de Locke dans *An Essay Concerning Human Understanding* : « Let us suppose the mind to be, as we say, white paper, void of all characters, without any ideas ; how comes it to be furnished ? Whence comes it by that vast store which the busy and boundless fancy of man has painted on it with an almost endless variety ? » (Bk. 2, ch. 1, sec. 2, 104). Ismaël se prend à rêver que ses frères d'armes s'étreignent chaleureusement et se « manualisent » les uns les autres dans un bain de spermaceti, ce blanc de baleine qui porte le nom aguicheur et fallacieux d'un succédané de sperme : « Sperm : headmatter of a certain species of whale called cachalot. It is called by the French, blanc de baleine, the white of whales » (*Webster's Dictionary*, 1828 edition). Ce bain de jouvence, Ismaël le baptise en souvenir de Shakespeare « the milk and sperm of human kindness ». L'adjonction (l'injection ?) de « sperme » au texte d'origine (*Macbeth*, I, 5, 16) n'est pas un détail anodin. *Macbeth* décrivait déjà un monde trouble où le pouvoir absolu était usurpé par Lady Macbeth qui entraînait dans sa folie destructrice son tyran d'époux, par nature vulnérable puisque né d'une femme, hanté par les apparitions cauchemardesques prédites et pour ainsi dire orchestrées par les sorcières. A présent, la hiérarchie des sexes n'est plus seulement inversée cul-dessus-tête par une sorte de renversement carnavalesque mais révolutionnée radicalement. La différence des sexes, abolie, est dissoute dans le bain liquide du « milk and sperm of human kindness ». La confraternité (« kindness ») de l'espèce humaine (*mankind*), désormais unisexe, ni homme ni femme, ni grec ni juif suivant la prophétie paulinienne – « There is neither Jew nor Greek, there is neither bond nor free, there is neither male nor female, for ye are all one in Christ Jesus » (*Galatians*, 3, 28) –, abroge l'ancien régime matrimonial et recompose autrement la

sacro-sainte famille victorienne, *home, sweet home*. Dès *Moby-Dick*, l'ange du foyer popularisé par les clichés mièvres de l'époque évolue vers l'androgynie asexuée des archanges de la tradition chrétienne bien avant que Billy Budd, le beau marin (« the handsome sailor ») au teint vermeil des jeunes filles en fleur ne fasse son apparition. La ferveur de la scène imaginaire au cours de laquelle les petits gars de la marine, régressant à l'état infantile, plongent et barbotent dans un bain de spermaceti régénérateur, fait place plus prosaïquement à une songerie sur la douceur de la félicité conjugale :

Would that I could keep squeezing that sperm for ever ! For now, since by many prolonged, repeated experiences, I have perceived that in all cases man must eventually lower or shift, his conceit of attainable felicity ; not placing it anywhere in the intellect or the fancy ; but in the wife, the heart, the bed, the table, the fire-side, the country ; now that I have perceived all this I am ready to squeeze case eternally. In thoughts of visions of the night, I saw long rows of angels in paradise, each with his hands in a jar of spermaceti. (527)

Ah ! Que ne puis-je continuer à pétrir ce blanc à jamais ! Car aujourd'hui, instruit par des expériences nombreuses et répétées, j'ai compris que, dans tous les cas, l'homme doit bien finir par abaisser, ou du moins déplacer l'idée qu'il se fait d'un bonheur accessible, et ne pas le rechercher dans l'intellect ou l'imagination mais dans l'épouse, le cœur, le lit, la table, la selle du cheval le coin du feu, la terre – et maintenant que j'ai compris cela, je suis prêt à pétrir jusqu'à la fin des temps. J'ai vu, dans des visions nées de mes rêveries nocturnes, de longues files d'anges au paradis, dont chacun avait les mains plongées dans une jarre de blanc de baleine. (tr. Philippe Jaworski, 457-458)

- 74 On perçoit les échos assourdis de la profession de foi d'un Emerson sur le merveilleux quotidien dans « The American Scholar » (« I embrace the common, I explore and sit at the feet of the familiar, the low [...]. The meal in the firkin ; the milk in the pan », 67) mais, ainsi que le souligne Philippe Jaworski, on peine à prendre pour argent comptant cette apologie de l'idéal domestique dans ce qu'il a de plus commun après l'exaltation de la vie à bord dans un univers exclusivement masculin : « Comment croire à cette apologie du bonheur sédentaire ? » (Jaworski, XVII), d'autant que les mots « case » et « country » (*cunt-ry* ; « I could find out countries in her », *Comedy of Errors*, III, 2, 113) sont à double entente et que tout le passage a un parfum de débauche : « Thou wouldst have plunged thyself / In general riot ; melted down thy youth / In different beds of lusts » (*Timon of Athens*, IV, 3, 255-257). Ismaël se fait l'apôtre (« the Advocate », 203, aux connotations christiques, Epistle of John 2, 1) du nouveau credo d'une démocratie bi-ou transsexuelle, dont l'univers du *Pequod* (P / Pe / Pee-quod ?) est en quelque sorte le prototype expérimental. Si l'humanité est une (et la nouvelle délégation d'Anacharsis Cloutz que représente l'équipage cosmopolite en est la preuve vivante) et si, de surcroît, la différence des sexes se brouille, mettant un terme ainsi à la distinction des races et à la lutte des classes sur laquelle s'appuient l'impérialisme naissant, alors, le *Pequod* incarne le rêve utopique de la réduction radicale de toute altérité à une communauté indivise par définition indéterminée. L'homosexualité, avant que Kraft Elling ne la nomme ainsi au nom de la médecine psychiatrique, était désignée à l'époque sous le terme d'*inversion* ou sous celui plus insolite de *adhesiveness* (Robert Martin, 82), suggérant une fusion symbiotique, voire une indifférenciation fondamentale à l'image de l'androgyné décrit dans *Le Banquet* (189d, 192) : « thou, the master-mistress of my passion » (*Sonnets* XX, v. 2) et « my uncle-father and aunt-mother » (*Hamlet*, II, 2, 382) brouillaient déjà la différence des sexes et les degrés de parenté. Le dernier des cannibales à l'autre bout de la terre, est en puissance, comme

Queequeg, mon semblable, mon frère, tout comme le type même du beau marin (« the 'Handsome Sailor' », 1353) dans *Billy Budd* n'est pas l'éphèbe blond, anglo-saxon, mais un homme de couleur androgyne (« the two ends of a gay silk handkerchief thrown loose about the neck danced upon the displayed ebony of his chest », 1353) tant il est vrai que, chez les Angles (ancien nom des anglais), les anges et leur incarnation terrestre sont à angle droit : « the Pope of that time, admiring the strangeness of their beauty so unlike the Italian stamp, their clear ruddy complexion and curled flaxen locks, exclaimed, 'Angles' (meaning *English*, the modern derivative), 'Angles, do you call them ? And is it because they look so like angels ?' » (*Billy Budd, Sailor*, 1424). Répondant à l'avance à la diatribe de Fitzhugh, *Cannibals, All*, Melville conçoit le monde moderne comme un univers d'hermaphrodites métis : « Cannibals ? who is not a cannibal ? » (406). Queequeg, l'anthropophage, le tout autre, hypocrite lecteur, est après tout « assimilable » au père fondateur de la nation américaine, une sorte de « George Washington cannibalistically developed » (145). Autrement dit, le cannibale blanchi du péché originel du « man-eating » (l'anthropophagie mais aussi la fellation dans l'argot homosexuel de l'époque ; voir Caleb Crain, « Lovers of Human Flesh », 41, 46, et Sanborn), « whitewashed » dans le bain lustral contenu dans la tête de la baleine comparée à une énorme citerne, « The great Heidelburgh Tun » (446), anagramme de « the Nut » (455) qui comporte crypté en lui, le nom de la déesse égyptienne Nut capable d'engendrer par parthénogénèse toute une progéniture – Isis, Set et Osiris – « that Egyptian mother, who bore offspring themselves pregnant from her womb » (205). Le nom de cette déesse se double d'un jeu de mots sur « Nuts » au sens de testicules, « a fusty nut with no kernel » (*Troilus and Cressida*, II, 1, 108). Dans la formule déjà citée, « développé » (« cannibalistically developed ») s'oppose à « enveloppé » comme « évolué » à « involuté ». La flèche du temps orientée vers le progrès continu de l'espèce humaine est réversible et comporte dans ses replis sa préhistoire latente, pour ainsi dire invaginée. La fonte du blanc (de baleine) par les hommes d'équipage affairés à enfanter ainsi (sans femme) l'homme nouveau n'est pas sans évoquer le creuset du melting pot démocratique que l'on pourrait comparer à l'équivalent modernisé de cette matrice (Tun/ Nut) régénératrice. L'homosexualité délirante d'Ismaël rêvant de fondre de plaisir entre les mains des membres d'équipage n'est pas sans rappeler la célébration de la camaraderie virile dans *Leaves of Grass* (Suberchicot, 148-149). Prolétaires de tous les pays, unissez-vous, étreignez-vous. Ismaël se figure la foule des marins, ces « seamen » homophones de « semen », pris dans l'écume de flots de semence. La corporation des mousses (*tars*) a génétiquement partie liée avec Sodome, désignée par Milton comme la cité lacustre calcinée (« the Bituminous Lake »). Un réseau lexical souterrain relie « Tars » au double sens de matelot et de goudron (« drunken tars », 555, « seeking sentiment in tar and blubber », 256, « putting your hand in the tar-pot », 96, et « Tartar », également équivoque puisqu'il désigne soit le tartare – « How I snuffed that Tartar air », 155, « The helmsman who steered by that tiller felt like the Tartar, when he holds back his fiery steed », 165, soit l'Enfer – « tartarean shapes » 533). Ces multiples avatars – « the Matse Avatar », 267 – pointent tous vers le lac d'asphalte – « the bituminous lake » – de Milton. Le cas Whitman est à la fois symptomatique de la culture *underground* des mauvais garçons de la Bowery et de l'inconscient homosexuel qui sous-tend la démocratie en Amérique dans ce qu'elle a de plus officiel. Certes, *Calamus* ne peut circuler que sous le manteau, même dans les caveaux de « Manhattos » (93), où, déjà, les « tantes » (« Mary-Anns ») prenaient leur pied, mais, simultanément, le principe de la démocratie est non seulement l'égalité des sexes mais

aussi leur interchangeabilité virtuelle. L'homme démocratique à venir, ni homme ni femme, relève de ce troisième type qui s'apparente au tiers exclu, tournant le dos résolument non seulement à la différence des sexes dans la nature des choses mais aussi à la hiérarchie sociale des genres qui se greffe sur cet héritage prétendument biologique, et ce, au moment même où une biopolitique d'inspiration darwinienne est sur le point d'être mise sur pied. L'*homo americanus* à venir qui est l'équivalent moderne et républicain de Coriolan, un héros certes, mais résolument démocratique et non aristocratique, est le substitut, la prothèse de ce couple originel présumé différencié. Ismaël et le noble sauvage Queequeg, unis comme des jeunes mariés (*wedded*) avant d'être soudés (*welded*) en prêtant serment comme tout l'équipage sur les harpons entrecroisés, sont à l'image de l'homme démocratique fabriqué de toutes pièces entre hommes, virtuellement et non pas enfantés d'une femme, contrairement au Sauveur des chrétiens, *non factum sed genitum*. L'homme démocratique qui a déclaré la guerre au Dieu caché et qui, tel Achab, le provoque, le force à sortir de sa tanière, tapi qu'il est dans l'arrière-monde, à battre en brèche le mur qui sépare l'ici-bas de l'au-delà s'il est un homme, un vrai, pour l'affronter en combat singulier. L'homme révolté qu'il est nie qu'il y ait un père qui n'ait été d'abord un fils car il s'érige, lui, l'orphelin abandonné, en lieu et place de Dieu le père qui ignore qu'il tient sa puissance d'une mère dominatrice, phallique. Le fils réfractaire qu'est Ismaël scrute l'anatomie des baleines pour y déchiffrer le vrai visage du roi des cieux qui lui tourne le dos (« Thou shalt see my back parts, my tail, he seems to say, but my face shall not be seen », 487) mais, ce faisant, il n'expose que ses parties honteuses (« But I cannot completely make out his back parts ; and hint what he will about his face, I say again he has no face », 487) sa féminité, cachée sous le masque d'une queue trinitaire ou tridentine (« triune », 483), dissimulée sous les oripeaux de la toute-puissance (« less celestial, I celebrate a tail », 482), et, comme Achab, il invoque une autre mère, aimante et non dévorante. « I, Ishmael » (276), autrement dit, en anagramme, « I, Shi (she ?)-Male », moi, semi-mâle dans l'âme, lame à l'image d'Achab, le père infirme qui a servi d'aliment (*meal*) à une baleine (*w(h)ale*) qui a, à jamais, imprimé sa marque (*wale*) sur son corps défiguré. *Male, lame, meal, wale, whale*, les lettres des mots, indéfiniment recyclées, n'en finissent pas de se retourner, en rond. Achab l'insoumis défie son père de l'avoir abandonné, de l'avoir livré aux furies en tout genre et lui demande de s'expliquer sur la disparition de sa tendre mère « my sweet mother, I know not », tout comme Lear en butte à ses harpies de filles, idéalisait la tendre Cordelia (Leverenz et Bersani). Le navire-usine est la manufacture de la sexualité New Age, transgénique, monstrueusement « nature » plus encore que contre-nature. Les hommes de la mer recréent l'humanité sans le truchement d'une seule femme, à la manière des « boy-actors » de la scène élisabéthaine, en se détournant résolument de leur foyer, en tournant le dos à leur mère folle qui régenté son monde. Achab le fils rebelle (en guerre contre Dieu le Père qui n'en est pas un puisque la puissance est accaparée par une génitrice insane) s'érige en homme fort, prend le commandement, lui, suprêmement débile de corps et d'esprit, et recueille dans sa propre cabine le dernier des derniers, « the most insignificant of the crew » (521), Pip, le petit mousse noir devenu fou. Il le protège et lui offre l'asile comme s'il était un petit prince ayant droit à tous les égards du maître à bord. L'égalitarisme est en marche. Il implique à terme la réduction de toutes les distinctions de caste, de classe, voire de différence de sexe. La réduction de l'altérité, la résorption du tout autre à son semblable est inscrite dans le programme de la démocratie à venir. De même, le pouvoir de s'engendrer entre hommes sans la médiation d'une femme est-

il contenu en puissance dans le rêve démentiel d'autodétermination absolue et de fabrication de soi. Auguste Comte, le père présumé du « positivisme », caressait cet espoir, de même qu'il voulait croire, qu'en cessant d'être uniquement herbivores pour se nourrir de viandes animales, les bovins et les ovins finiraient par se transcender intellectuellement.

- 75 Ismaël, Queequeg et les trente hommes d'équipage souscrivent au rêve d'une refonte de l'humanité sous l'égide du grand timonier. Or, comme on l'a vu, le navire-école de la démocratie en Amérique dérive insensiblement vers la dictature. Le capitaine Achab, au nom des droits de l'homme contre les dieux cruels, offre sa protection au petit mousse noir largué en pleine mer, sous prétexte qu'il s'est rendu coupable de désertion. Pip fait penser au *runaway slaves* qui prenaient le large pour se retrouver sous la protection d'abolitionnistes (« he's a runaway ; a coward », 591). Mais l'asile que le capitaine Achab lui offre dans le saint des saints (sa propre cabine) risque de devenir aussi l'asile où l'on enferme les fous placés sous tutelle. Le fou d'Achab, le petit mousse qui le suit comme son ombre, tout comme le fou de Lear, et dont il se déclare solidaire à la vie, à la mort, est l'aliéné mental tout à la fois protégé et assigné à résidence, recueilli et interné. Pip est ce fou d'Achab qu'il relègue aux oubliettes, qu'il refoule à fond de cale ou de cabine en l'enfermant à nouveau dans une case (*cabin*). La cabine du capitaine est l'habitable hanté en son for intérieur par la folie la plus noire, écrouée, mise aux arrêts comme on serre un boulon : « Aye, lad, thou shalt sit here in my own screwed chair ; another screw to it, thou must be » (641) qui fait écho aux paroles de Lady Macbeth : « But screw your courage to the sticking place, / and we'll not fail » (*Macbeth*, I, 7, 60). Achab donne symboliquement un tour de vis à son moi chancelant (*Aye/ I, lad*). Pip (*who has a screw loose*) consigné à la cabine se lamente d'entendre au dessus de sa tête Achab arpenter le pont de façon maniaque. C'est comme s'il le piétinait sans ménagement. Rien de plus révélateur que cette mise à pied du pédéraste de service, périodiquement monté par tous les membres de l'équipage : « the crew, man, the crew » (262). Shakespeare emploie l'expression *cleaving/ splitting the pin* au sens de « mettre dans le mille » dans *Love Labour's Lost* (IV, 1, 132), où « pin » a le sens de « centre » mais aussi celui de « pine » (au sens argotique du terme) : « A round hose, madam, now's not worth a pin / Unless you have a codpiece to stick pins on » (*The Two Gentlemen of Verona*, II, 7, 55-56, Pauline Kiernan note : « Codpieces were thickly padded and could be used as pincushions for keeping ruff pins handy », 166). La phrase qu'elle cite à titre d'illustration — « And Nestor plays at push-pin with the boys » (*Love Labour's Lost*, IV, 3, 169), se passe de commentaire. Pour en revenir à ce dé pipé qu'est le nom de Pip, « the most insignificant of the crew » (521), autrement dit, *pipsqueak* en mal de « pine », *pinning for a pin or a pine* : « Ha, ha ! old Ahab ! the White Whale ; he'll nail ye ! This is a pine tree. My father, in old Tolland country, cut down a pine tree once » (546), à rapprocher de : « O sun, thy uprise shall I see no more... This pine is bark'd / That overtopp'd them all » (*Antony and Cleopatra*, IV, 12, 23). « Ah Pip I do suck most wondrous philosophies from thee ! Some unknown conduits from the unknown worlds must empty into thee ! » (637). Pip qui est l'abréviation de son sobriquet, Pippin, a une grain de folie, c'est une graine de semence, ce qu'il reste de la « pine » une fois retranchée. Pip, privé de *pin*, a perdu la tête ou son sexe, ou son sexe en tant qu'homme de tête si l'on peut oser ce court-circuit céphalo-rectal un peu risqué. Si le grain ne meurt (ch. 93), alors ceci est et n'est pas mon corps, une pipe, un pipe-line, « a thing for immortal souls to sieve through » (630), l'égoût de l'ego tout-puissant, à l'âge du capitaine.

76 Pip, alias Pippin, considéré par Achab comme la prunelle de ses yeux (*the apple of his eye* / I : « Thou touchest my inmost centre, boy », 631) fait penser au pépin de la pomme de Sodome, variante du fruit défendu, qui est un motif récurrent dans l'œuvre de Melville. « Ahab's glance was averted ; like a blighted fruit tree he shook, and cast his last, cindered apple to the soil » (652). « What a delicious sensation was I to experience ! I paused [...] and then immersed my lips in the clear element before me. Had the apples of Sodom turned to ashes in my mouth, I could not have felt a more startling revulsion » (*Typee*, 70) ; « Nothing can better suggest that aspect of once living things malignly crumbled from ruddiness into ashes. Apples of Sodom, after touching, seem these isles » (« The Encantadas », 767). Au sujet de la Mer Morte : « nought to eat but bitumen & ashes with desert of Sodom apples washed down with water of Dead Sea » (*Journals*, 83). Ces allusions répétées prennent leur sens à la lumière de ces vers de Milton :

Greedily they pluck'd / The Frutage fair to sight, like that which grew / Near that bitumous Lake where Sodom flam'd ; This more delusive, not the touch, but taste / Deceiv'd ; they fondly, thinking to allay / Their appetite with gust, instead of fruit / Chew'd bitter ashes, which the offended taste/ With spattering noise rejected.
(*Paradise Lost*, X, 560-568)

77 Le leitmotif revient dans *Clarel* de Melville où il est à nouveau question de cueillir la pomme calcinée qui se désagrège : « The Jew plucked one. Like a fuzz-ball / It brake, discharging fetid dust / 'Pippins of Sodom ? they've declined !' / Cried Derwent : 'where's the rudy rind ?' » (*Clarel*, I, 290). Pip, « [the] apple of his eye » (*A Midsummer Night's Dream*, III, 2, 103) est une sorte de « transparent eye-ball » emersonienne, en plus « couillu » : « Your eyes which hitherto have borne in them [...] / the fatal balls of murdering basilisks » (*Henry V*, V, 2, 17-18).

78 « Thou shalt sit here in my own screwed chair, another screw to it » (641). Vissé sur sa chaise et pour ainsi dire chevillé au corps ou, plus exactement, à sa chair, tant le mot anglais pourrait s'entendre comme un jeu de mots translinguistique comme en trouve dans *Pierre ; or the Ambiguities* (le portrait du père est désigné comme « the chair portrait » [232], autrement dit le portrait à la chaise ou le portrait du père en pied, de chair et de sang). Et c'est ainsi, qu'au nom des droits de l'homme, par une sorte de tour d'érou de trop, l'autre en soi est incorporé, enrôlé à son corps défendant, mis aux fers et désormais passible de la peine capitale devant un tribunal d'exception. Peut-être peut-on déceler dans *Moby-Dick* le signe révélateur d'une mutation historique : celle qui conduit d'abord de la reconnaissance (potentielle et non réelle) des minorités (raciales, sexuelles) au rêve d'une grande « fraternité » (« a fraternity », 469), qui, par-delà telle ou telle corporation particulière, dépasse toutes les différences au nom de l'égalité des droits. Puis, par réaction, en vertu d'une révolution en sens contraire, un second mouvement s'esquisse : l'impératif de l'identité (au double sens de l'unité et de l'unicité), loin d'engendrer le droit à la différence et par conséquent d'être facteur de différenciation, voire de division intime, donne lieu en définitive à une normalisation en règle et à la mise au pas des minorités contenues en soi-même. Achab a beau en avoir aussi un grain, il relègue Pip dans sa « cabine », le met aux arrêts, arrête ainsi la ligne de démarcation entre le haut commandement et la folie qui gronde en sourdine à fond de cale. S'il prétend « représenter » son semblable, en être pour ainsi dire le délégué sur le pont, ce clivage entre la scène publique à ciel ouvert et ce qui se passe en coulisse découle de toute représentation politique qui, par principe, est analogue à une représentation théâtrale et qui entraîne inévitablement la mutilation du corps social

présupposé indivisible. Achab a beau se dire uni à Pip par des liens indéfectibles, il s'en sépare par le jeu de la représentation. Il se délègue et le relègue d'un seul et même mouvement : « Hist ! above there I hear ivory—Oh master ! master ! I am indeed downheart when you walk over me » (643). Jambe d'ivoire au sommet surmontant le cabinet noir à la base, fût-il lambrissé comme le cabinet d'un monarque, invalidant ainsi le rêve de Hamlet de se nicher dans une coquille de noix : « this little black [Pip] was brilliant, for even blackness has its brilliancy ; behold yon lustrous ebony, panelled in king's cabinets » (522) ; « O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space—were it not that I have had bad dreams » (*Hamlet*, II, 2, 255-257). Pip ressemble à s'y méprendre à l'idole ithyphallique de Queequeg, Yojo (anagramme de « O, Joy ! »), un sexe postiche à son image, mais de chair et de sang :

I almost thought that this black manikin was a real baby preserved in some similar manner. But seeing that it was not at all limber, and that it glistened a good deal like polished ebony, I concluded that it must be nothing but a wooden idol, which indeed it proved to be. For now the savage goes up to the empty-fire-place, and removing the papered fire-board, sets up this little hunchbacked image, like a tenpin, between the andirons. The chimney jambs and all the bricks inside were very sooty, so that I thought this fire-place made a very appropriate little shrine or chapel for his Congo idol. (116)

- 79 Et la consigne donnée à Pip par le capitaine qui veille au grain de rester claustré dans sa cabine ne diffère pas au fond de l'ordre donné à Stubb sur un ton insultant : « Dog, down and kennel ! » (222) qui n'était pas exempt de connotations sexuelles si l'on se souvient des paroles de Coriolan : « Boy ! False hound » (*Coriolanus*, V, 6, 113). L'invitation fraternelle (« Come, let's down. [...] Come ; let's to my cabin », 631), exempte de présupposés mais lourde de sous-entendus involontaires (« *to come down on/ go down on* : to perform fellatio », Jonathan Green, *Chambers' Slang Dictionary*) s'est diamétralement retournée en brimade. Et les marins gay comme Queequeg et Ismaël (« Thus, then in our hearts' honeymoon, lay I and Queequeg—a cosy, loving pair », 148) qui se retrouvent embrigadés dans la légion étrangère voient leur rêve de fraternité fusionnelle universelle dévoyé. Car ce qui perdure loin du territoire national, dans ce *no man's land* que sont les eaux extra-territoriales, dans une zone de non-droit, c'est le spectre de la pire des servitudes. Les bons amis se retrouvent embarqués dans une drôle de galère sous la férule d'un capitaine qui tyrannise l'équipage. Or l'asservissement n'implique pas seulement la privation des droits fondamentaux (entre autres, la liberté d'expression) mais l'esclavage sexuel. L'œuvre de Melville esquisse un impressionnant réquisitoire contre les mauvais démons de la démocratie américaine, la survivance de persécutions d'un autre âge, bref la fantasmagorie la plus noire qui hante les romans gothiques à l'ère des lumières. En contrepoint de la révolution industrielle qui a rendu possible la production du combustible utilisé pour l'éclairage public et domestique, l'industrie de la baleine, comme la pire des plantations du Sud profond, laisse entrevoir tout un arrière-fond d'oppression innommable, de souillure sexuelle en signe de domination symbolique. La diatribe contre les Sodomes des mers (« these wooden-walled Gomorrahs of the deep », 744) est entamée dès *White-Jacket* où le narrateur au sobriquet évocateur (« vareuse blanche ») déchirant la camisole de force qui l'enferme et le baïllonne met à nu les turpitudes qui sont le vice caché de la destinée manifeste exaltée au chapitre final (768). Les matelots qui encourent le châtiment du fouet (ch. 88) et dont on coupe la barbe de force (ch. 85 : « Man-war-Barbers » ; les barbiers par définition barb(e)-ares, 717) sont en puissance les nouveaux serfs de la République.

Like pears closely packed, the crowded crew mutually decay through close contact, and every plague spot is contagious. Still more, from this same close confinement—so far as it affects the common sailors—arise other evils, so direful that they will hardly bear even so much as an allusion. What too many seamen are when ashore is very well-known, but what some of them become when completely cut off from shore indulgences can hardly be imagined by landmen. The sins for which the cities of the plain were overthrown still linger in some of those wooden Gomorrahs of the deep. (743-744)

80 Les attouchements coupables à fond de cale y sont dénoncés en termes voilés (Marçais 85) :

More than once complaints were made at the mast in the Neversink, from which the deck officer would turn away with loathing, refuse to hear them and command the complainant out of sight. There are evils in men-of-war, which, like the suppressed drama of Horace Walpole, will neither bear representing, nor reading, and will hardly bear thinking of. (*White-Jacket*, 744)

81 « Benito Cereno » fait franchir un pas supplémentaire dans ce domaine tabou. Le capitaine Delano envie son homologue espagnol d'avoir un serviteur aussi dévoué que Babo : « Captain Delano took to negroes not philanthropically, but genially, just as other men took to Newfoundland dogs » (716) — « genially », comme « genital(ly) » dérivent de la racine latine *genus*, le genre, la génération. « 'Faithful fellow !' cried Capt. Delano. 'Don Benito, I envy you such a friend, slave I cannot call him' » (685). Cet âne de capitaine dont le nom même trahit inconsciemment ses penchants pour le plaisir anal est loin de se douter qu'à bord du *San Dominick*, comme à St Domingue, les esclaves se sont révoltés et ont pris le pouvoir tout en faisant mine de continuer à servir religieusement leurs maîtres (comme s'ils se déguisaient sous le domino de frères dominicains). Est-il absurde de supposer que Babo a servi autrefois de négrillon d'alcôve, d'homme à tout faire, car s'il est bien connu que les maîtres ont eu de belles esclaves pour maîtresses (les amours de Jefferson et de Sally Hemings sont aussi légendaires que l'union de Captain John Smith et de Pocahontas), le sujet des rapports homosexuels entre maîtres et esclaves, de gré ou de force, a été rarement abordé, sauf de façon allusive par William Faulkner dans *Go Down, Moses* (au sujet d'un esclave rebaptisé, « Spintrius » — prostitué en latin — , 254) et, plus récemment, par Toni Morrison dans *Beloved* : « Occasionally, a kneeling man chose gunshot in his head as the price, maybe of taking a bit of foreskin with him to Jesus » (127). « Servant », qui est un euphémisme d'esclave, fait penser à « serve » au sens sexuel d'« honorer » (Partridge 235) et à « male varlet » dans *Troilus and Cresida* : « *Thersites*. Thou art thought to be Achilles' male varlet ! *Patroclus*. Male varlet, you rogue ! what's that ?—*Thersites*. Why, his masculine whore » (V 1, 14-16). Benito Cereno sous la coupe de son barbier (Melville jouait déjà sur *barber* et *barbarous* dans *White-Jacket*), qui lui barbouille la face (ou est-ce symboliquement les fesses ?) de mousse blanche au risque d'entailler sa figure de conquérant, blémit d'être assujéti à son ex-amant : « his usual ghastriness was heightened by the lather, which lather, again, was intensified in its hue by the contrasting sootiness of the negro's body » (717). Dans ce contexte, le travestissement shakespearien prend une tournure intensément sadique. Le cérémonial quotidien du rasage se double d'un étrange rituel : Atufal se présente à heure fixe et fait mine de s'incliner devant son maître (« Again master ; he will bend to master, yet », 691) comme pour lui signifier qu'il ne feint de se prosterner une fois encore que pour avoir à nouveau le dessus. L'étrange manège de Babo, le ballet d'Atufal sont autant de pièces dans la pièce comme dans le théâtre de Shakespeare qui sont destinées à distraire

l'attention de l'observateur extérieur, tout en rappelant aux acteurs du drame malgré eux qu'une représentation d'un autre type a eu lieu sur le pont transformé pour l'occasion en théâtre d'anatomie (744), en commémoration de scènes irreprésentables qui eurent lieu en coulisse (743). Babo a en effet fait défiler un à un les otages devant le squelette excorié d'un officier espagnol et leur a fait jurer fidélité, la mort dans les yeux, sous peine de subir le même châtement. Le rite anodin du rasage qui est une sorte de *blackface* inversé (l'homme blanc au visage blanchi et non noirci de suie est devenu la créature de son barbier d'esclave) ainsi que la pantomime d'Atufal qui parodie le spectacle du châtement qu'il orchestre en fait de main de maître sont la répétition générale et la commémoration du défilé macabre sur le pont devant les ossements blanchis, qui est elle-même la théâtralisation d'une autre scène passée sous silence, le dépeçage du corps supplicié d'Alexandro Aranda, peut-être consommé lors d'une sorte d'Eucharistie noire : « Yau was the man who, by Babo's command, willingly prepared the skeleton of Don Alexandro, in a way the negroes afterwards told the deponent [Benito Cereno] but which, he, so long as reason is left him, can never divulge » (749). Les scènes se répondent et se répètent en boucle : l'apparition régulière d'Atufal (au nom si suggestif : *Ah, too phallic!*) est un rappel constant de la menace sourde qui pèse d'un acte de *man-eating* qui ne manque pas de se reproduire. Benito Cereno blémit d'avance à l'idée d'être la « tournante » du San Dominick, Atufal en tête, suivant une liturgie scandée par les chants funèbres des tigresses (« the negresses used their utmost influence to have the deponent made away with ; [...] in the various acts of murder, they sang songs and danced—not gaily, but solemnly », 750), en représaille des humiliations sexuelles subies depuis la nuit des temps. Si dans « Benito Cereno » la domination sexuelle (et raciale) est déjà, dès l'origine et à jamais, la répétition d'un rite macabre, inversement dans *Billy Budd* la condamnation à mort est une façon de consommer le désir homosexuel interdit. Comme Claggart qui hait Billy Budd (parce qu'il est lui aussi secrètement épris du beau marin), le Capitaine Vere qui a pour l'ange androgyne la tendresse d'un père mais aussi la fascination trouble d'un (faux-) frère, convoque un tribunal d'exception, sans même déférer Billy Budd devant la cour martiale comme il devrait le faire, au nom de l'état d'urgence, autrement dit de la (dé)raison d'état. « Was he unhinged. But assuming that he [Captain Vere] is, it is not susceptible of proof. What then can the surgeon do? No more trying situation is conceivable than that of an officer subordinate under a captain whom he suspects to be not mad, indeed, but yet not quite unaffected in his intellects » (1407). « Who in the rainbow can draw the line where the violet tint ends and the orange tint begins? Distinctly we see the difference of the colors, but where exactly does the one blendingly enter into the other. So with sanity and insanity » (1407). En instruisant lui-même ce procès expéditif où il est à la fois juge et partie, quoique théoriquement témoin neutre, le capitaine Vere condamne pour l'exemple l'innocent à la peine capitale après avoir pris l'initiative malheureuse de confronter les deux hommes. Le beau marin (« the handsome sailor » qui n'est pas sans évoquer le jeu de mots sur « *hand-some* » dans « Experience » d'Emerson [« I take this evanescence and lubricity of all objects, which lets them slip through our fingers then when we clutch hardest, to be the most unhandsome part of our condition », 200] à défaut d'être soumis aux travaux manuels sus-mentionnés, relativement bon-enfant, voir supra, « A Squeeze of the Hands ») est placé sous la haute surveillance de son supérieur hiérarchique qui use de son ascendant à la manière d'un médecin aliéniste : « With the measured step and calm collected air of an asylum physician approaching in the public hall some patient beginning to show

indications of a coming paroxysm, Claggart deliberately advanced within short range of Billy, and mesmerically looking him in the eye, briefly recapitulated the accusation » (*Billy Budd*, 1403). C'est comme si le beau marin réquisitionné à bord du *Rights-of-Man*, enrégimenté de force, voyait ses droits bafoués, violés, au nom du savoir médical inquisitorial. L'application de la discipline martiale à l'encontre de toute déviance par rapport à la « norme » est entrée en cette fin de siècle dans sa phase prétendument scientifique. Or, la peine infligée à l'ange sacrifié sur l'ordre du capitaine (« yet the angel must hang ! », 1406) n'a pas l'effet prévisible sur le commun des mortels. Elle ne provoque pas automatiquement l'éjaculation, comme pour frustrer les spectateurs de la jouissance du spectacle du châtiment : « You admit then that the absence of spasmodic movement was phenomenal » (ch. 26, 1428). La pendaison par nœud coulant qui est la traduction en justice du désir homosexuel ne vient pas le parachever par la bande et ne produit pas l'effet escompté. Pas de sperme répandu dans ce cas précis, mais une espèce inqualifiable de *logos spermatikos*. L'exécution de la sentence libère la parole (prière ou imprécation qu'importe) qui laisse le Capitaine à son tour bouche bée. Le récit décompose toutes les opérations de falsification dont le *Bellipotent* est le théâtre.

- 82 Cette longue parenthèse peut sembler nous éloigner de *Moby-Dick* et plus encore du théâtre de Shakespeare, mais quelque chose de la persécution des homosexuels, enrégimentés de force et assujettis à une discipline de fer, se rejoue, *sotto voce*, dans *Moby-Dick*. Si l'alliance d'Achab et de Pip fait davantage songer à celle de Lear et de Tom qu'au pacte qui lie tacitement Benito Cereno et Babo ou le Capitaine Vere et Billy Budd, la critique aurait intérêt à comparer la scénographie de ces textes tant ils semblent l'interminable répétition (non sans variations) d'une même scène primitive. A l'hermaphrodisme originel s'est superposé un rêve d'universalisme unisexe qui a enclenché, par une révolution de trop, un retour en réaction de la domination sexuelle la plus atroce. C'est la terreur, l'oppression la plus réactionnaire sous le masque de la libération qui se fait jour dans le roman. Ainsi Ismaël, l'ex-maître d'école fait-il l'apprentissage de la démocratie universelle et constate qu'elle a dégénéré, sous l'égide de Vidocq en école de la sodomie, gratuite mais obligatoire :

Now, as the harem of whales is called by the fishermen a school, so is the lord and master of that school technically known as the schoolmaster [...] the man who first thus entitled that Ottoman whale, must have read the memoirs of Vidocq, and informed himself what sort of schoolmaster that famous Frenchman was in his younger days, and what was the nature of those occult lessons he inculcated into some of his pupils. (503)

If just previous to putting your hand to the tar-pot, you have been lording it as a country schoolmaster, making the tallest boys stand in awe of you. The transition is a keen one, I assure you, from a schoolmaster to a sailor, and requires a strong decoction of Seneca and the Stoics to enable you to grin and bear it. (96)

- 83 Mais un bon bougre ne boude pas son plaisir :

Who aint a slave ? Tell me that. Well, then, however the old sea-captains may order me about—however they may thump and punch me about, I have the satisfaction of knowing that it is all right ; that everybody is one way or the other served in much the same way—either in a physical or metaphysical point of view, that is ; so the universal thump is passed round, and all hands should rub each other's shoulderblades, and be content. (97)

- 84 La dialectique du maître (du mettre ?) et de l'esclave fait qu'aucun rôle n'est irréversible, aucune position n'est fondamentalement stable et que Don Benito Cereno, comme Cléopâtre ou n'importe quelle reine, peut-être exhibé comme un monstre de

foire du jour au lendemain sur la scène tournante de l'histoire : « Let him take thee / And hoist thee up the shouting plebeians ; Follow his chariot, like the great spot / Of all thy sex, most monster-like be shown / For poor'st diminutives, for dolts » (*Antony and Cleopatra*, IV, 13, 33-37).

- 85 La fraternité des hommes placée sous le signe de Yojo, le fétiche ithyphallique de Queequeg, se retrouve prise, entre la trame et la chaîne, dans l'entrelacs du métissage des sexes, des races et des classes. Dans le monde sans femmes des marins, les hommes ont plus d'une identité et le principe égalitaire de l'équivalence des catégories met en branle le kaléidoscope des postures et des figurations sans propriétés caractéristiques. Queen Mab qui souffle les songes plus déments contient en germe le mauvais rêve américain tout comme Ismaël enlacé par Queequeg, par une sorte de réminiscence involontaire, en vient à se ressouvenir du jour où sa méchante belle-mère l'a tiré de l'âtre par les jambes (« my mother dragged me by the legs out of the chimney and packed me off to bed, though it was only two o'clock in the afternoon of the 21st June, the longest day in the year in our hemisphere », 119). Pas plus qu'une pipe ne saurait être stricto sensu une pipe (puisque c'est aussi en puissance une hâche de guerre — *tomahawk*— ou que sais-je d'autre ?) de même l'âtre entre les jambes de la cheminée n'est pas le foyer de l'être féminin, ne serait-ce que parce qu'il est désigné comme « ash-hole » (« secret ash-hole », 1321) dans « I and my Chimney ». « What devil, wife, prompted you to crawl into the ashhole ! » (1321), s'écrie le narrateur, s'adressant à sa femme à croupetons, occupée à le sonder à la recherche d'une cache secrète. A l'instar d'une image composite, l'étreinte amoureuse recouvre en surimpression (*embedded*), tel un *quilt* en *patchwork*, cette étrange impression d'enfance d'avoir ouvert les yeux dans le noir (« I opened my eyes, and the before sunlit room was now wrapped in outerdarkness », 119) et d'avoir senti dans sa main la pression d'une main invisible (« a supernatural hand seemed placed in mine. My arm hung over the counterpane, and the nameless, unimaginable, silent form or phantom, to which the hand belonged, seemed closely seated by my bedside » 120). Mort de peur, Ismaël reste pétrifié et en même temps fasciné par l'appréhension d'un inconnu fantomatique. Aucun édredon (« counterpane » / *counter pain*) ne peut parer à un saisissement de cet ordre qui suscite la réflexion sur les signes et leurs sortilèges : « I lay there, frozen with the most awful fears, not daring to drag away my hand ; yet ever thinking that if I could but stir it one single inch, the horrid spell would be broken » (120). En résumé, Melville découvre Shakespeare dans une édition dont les gros caractères ont quelque chose de martial et dont la lecture s'avère féconde :

It is an edition in glorious great type, every letter whereof is a soldier, & the top of every 't' like a musket barrel ; Dolt & ass that I am I have lived more than 29 years, & until a few days ago, never made acquaintance with the divine William. Ah, he's full of sermons-on-the-mount, and gentle, aye, almost as Jesus. I take men to be inspired. I fancy that this moment Shakespeare in heaven ranks with Gabriel Raphael and Michael. And if another Messiah ever comes twill be in Shakespeare's person.—I am mad to think how minute a cause has prevented me hitherto from reading Shakespeare. But until now any copy that was come-atable to me happened to be a vile small print unendurable to my eyes which are tender as young sperms. But chancing to fall in with this glorious edition, I now exult over it, page after page. (Lettre à Evert A. Duyckinck du 24 février 1849)

- 86 « My eyes which are tender as young sperms » (sic), c'est du moins ce que croit lire Charles Olson (*Call Me Ishmael*, 39) qui retranscrit ainsi ladite lettre, tandis que Lynn Horth, responsable de la Northwestern Newberry edition, rectifie « as tender as young

sparrows » (*Correspondence*, 119). Qu'importe, car ce que Melville retient essentiellement de cette œuvre, est peut-être le motif du roi mis à nu (« the spectacle of valor-ruined man », 211) et de l'homme blessé. En exergue du roman (79), il cite les vers suivants : « And telling me the sovereignest thing on earth / Was parmacity for an inward bruise » (*Henry IV* (Part 1), I, 3, 56-57). Melville, tel Caliban « learning to curse », s'affaire à récrire à sa manière *The Tempest*, à monter la pièce, démontée dans la tourmente, et Shakespeare devient la formule magique qui met en branle une imagination malade qui, dans le domaine du *bathos*, plonge en bas de page à des profondeurs insondables, jamais atteintes par le bathyscaphe jaune de l'équipe du commandant Cousteau, même égaré dans les parages de Strawberry Field :

** The sperm whale, as with all other species of the Leviathan, but most unlike most other fish, breeds indifferently at all seasons ; after a gestation which may probably be set down at nine months, producing but one at a time ; though in some few known instances giving birth to an Esau and Jacob :-a contingency provided for in suckling by two teats, curiously situated, one on each side of the anus ; but the breasts themselves extend upward from that. When by chance these precious parts in a nursing whale are cut by the hunter's lance, the mother's pouring milk and blood rivallingly discolor the sea for rods. The milk is very sweet and rich ; it has been tasted by man ; it might do well with strawberries. When overflowing with mutual esteem, the whales salute *more hominum*. (498)

« MSS. » (208) : scénographies pour une diction trébuchante

« ...mere sounds full of leviathanism but signifying nothing » (241)

- 87 Si Ismaël se sauve pour écrire, s'il n'y a, pour lui de salut que pour et par l'écriture, alors que la folie possessive d'Achab condamne ce dernier irrémédiablement à s'abîmer dans la poursuite de sa proie, on pourrait se demander si sa façon d'esquiver l'empire de la folie d'Achab, ne serait pas de prendre le parti d'une forme de folie douce, fantasque, drôlatique, bouffonne, mais qui reste, foncièrement, un mode du régime général, la folie sous une autre forme, par des moyens détournés, la folie d'empire, l'empire de la folie, déguisé et déplacé grâce à l'art de la diversion et de la désertion permanente : « There are some enterprises in which a careful disorderliness is the true method » (469), qui fait penser bien sûr à la folie d'Hamlet (« Though this be madness, yet there is method in't », *Hamlet*, II, 2, 205). Ismaël prend apparemment le contrepied de la folie tyrannique d'Achab qui, bien qu'infirme et impuissant au fond, en joue et théâtralise sa fureur pour envoûter l'équipage. Ismaël, au contraire, opte pour une folie en apparence plus inoffensive mais nullement innocente, puisque sa sauvegarde personnelle, la survie du rescapé qui est la condition même de l'élaboration d'une œuvre, a pour contrepartie le sacrifice de tous ses frères d'infortune ; l'ex-marin reconverti en écrivain séduit à son tour le lecteur « embarqué » dans le récit de son aventure. Ismaël n'échappe à l'emprise du rêve impérial qu'en le reconstituant sur un autre plan, par l'art de la fugue, en prenant la tangente. L'empire de la folie ne s'exercera plus désormais sur le mode totalitaire de l'emprise sur un territoire mais par l'art consommé de la désertion, de la fuite en avant, du flux, de la circulation et de l'échange de signes dématérialisés et infiniment labiles. La volonté de puissance n'a plus à conquérir un domaine et à le contrôler par la force ; elle gagne au contraire à se ramifier en réseau, à se propager par capillarité, à être infiniment mobile plutôt qu'idée fixe. Ismaël, le récitant, prend la relève du rêve d'empire sous le masque de la folle du logis. La folie n'a plus le visage rébarbatif du tyran mais celui plus séduisant de l'artiste « mélancolico-farceur » (Musset) qui reconnaît ses penchants morbides (« I find myself

involuntarily pausing before coffin warehouses and bringing up the rear of every funeral I meet », 93) et qui, néanmoins, ne survit qu'à condition de s'auto-détruire symboliquement en entreprenant de décrire l'anatomie de la mélancolie dans le sillage de Burton : « This is my substitute for pistol and ball. With a philosophical flourish Cato throws himself upon his sword. I quietly take to the ship » (93) qui fait penser au ressaisissement de Macbeth : « Why should I play the Roman fool, and die / On my own sword » (*Macbeth*, V, 8, 1). Le travail de la baleine donne à voir le spectacle de cette auto-consumation entropique jusqu'à l'ultime braise de la conscience calculatrice dans la nuit noire : « Like a plethoric burning martyr or a self-consuming misanthrope, once ignited, the whale supplies its own fuel and burns by its own body » (532). Cette puissance de destruction et d'auto-destruction qui précède et conditionne la création à venir se déclare inconsciemment à travers les dénégations du narrateur car l'écriture qui succède à la chasse, en est la perpétuation sur un autre mode : tout comme la capture du cétacé entame le processus de fabrication d'objets manufacturés en tout genre (combustibles, baleines de corsets, etc, voir Heathcote William), de même toute écriture est un rite de mise à mort symbolique, maquillée en création. Produire des signes, censément des signes de vie, issus en fait de la décomposition, de l'abattage et du débitage du vif du sujet (« every sailor a butcher », 409), revient à manufacturer des cadavres exquisement stylés, à les embaumer sous une autre forme. L'« exécution » de l'enquête cétologique qui consiste pour une large part dans la description anatomique des cétacés revient à la manufacture de la mort, indéfiniment recommencée, *re-hearsed* inlassablement répétée comme la farce du destin : « the events I am about rehearsing to you » (346). « This, *this* then is the hearse that thou didst promise. But I hold thee to the last letter of thy word » (679).

- 88 « Débiter » son récit équivaut à répéter le geste de Stubb donnant la mort (« eyeing the vast corpse he had made », 393), à le travestir en plaisir du texte. Non pas à représenter la violence innommable de la chasse après-coup, pour en témoigner, mais à la reproduire activement, quoique symboliquement, dans le théâtre off du fantasme. Le récit d'Ismaël prend naissance sur le cercueil vide de Queequeg, en lieu et place de son corps vivant, disparu, *born* / « borne on the bier » comme Benito Cereno (« Benito Cereno », 755). Les tatouages transférés sur le cercueil puis retranscrits dans le roman sur le mode de l'*ekphrasis* sont les indices de cette disparition graduelle du vivant par incision ou surimpression, émaux et camées, soustraction et addition, coupé-collé. Les récits sont des *speech-acts/axe* acérés aux conséquences dramatiques et aucune théâtralisation ne peut en dissimuler les effets fatidiques, fût-ce sous le masque de la comédie enjouée. Les signes sont des substituts du corps perdu, des postiches en lieu et place du membre fantôme retranché, à ranger au rayon « prothèses » ou « godemichet » en tout genre. Le « Dick » originel ne cesse de changer de localisation : délocalisé, devant, derrière, par-dessous la jambe, sur le visage comme le nez au milieu de la figure (à la façon des masques de la comédie italienne) ou sur la tête comme la corne d'un narval ou le capuchon à grelots d'un bouffon. Mobile est le dit qui dicte l'amputation du corps vivant, sa mutilation mesurée dans les règles de l'art pour le plus grand plaisir de la multitude (« the fool multitude that choose by show », *The Merchant of Venice*, II, 9, 26).
- 89 Tout se passe comme si la folie à l'œuvre, jouant au plus fin, rusant de façon encore plus retorse, mutait d'un figurant à l'autre, d'Achab à Ismaël, évoluait de représentation en représentation, comme si la furie destructrice du forcené s'était

muée providentiellement en folie créatrice. *Moby-Dick* consignerait ainsi le legs de la folie, tantôt déléguée, tantôt reléguée. Son trait majeur, sa mobilité, son caractère transmissible sous des formes labiles. Ismaël se sauve dans tous les sens du terme, comme si prédestiné à écrire et à témoigner, il devait survivre et être soustrait au sort funeste qui est le lot commun, comme si le dessein de l'écrivain était de se dérober au destin de tous, non sans ruse. Mais c'est une ruse de la déraison qui berne celui-là même qui semble en être le bénéficiaire nominal. Car, dès lors même qu'il se dit sauvé et s'intitule porte-parole de ses compagnons disparus en mer, il se proclame leur représentant tout en niant la présence en négatif d'une folie autrement plus inquiétante, celle de Pip qui tel un ventriloque, parle en lui. Il faut entendre cette parole testamentaire comme l'écho de deux autres énoncés dans le roman : le verset du livre de Job (I, 19) cité en exergue dans l'épilogue : « And I only am escaped to tell thee » résonne comme les paroles d'Achab « I only ; none of ye, could have raised the whale » (655) et comme les lamentations de Pip : « Here he this instant stood ; I stand in his air, but I'm alone » (642). Les protagonistes de l'histoire serinent à tour de rôle la même sempiternelle ritournelle – qui en anglais se dit *burden* ou encore *dildo*. Le legs d'Achab dont Pip relegué est privé est transmis à Ismaël, le délégué d'entre les morts, qui ne surmonte la folie ambiante qu'à condition de l'espace, en interposant entre lui et soi-même comme un autre autant d'intervalles que possible. *Moby-Dick ; or The Whale* est né de l'art de disséquer la baleine, de hacher menu le mastodonte en minuscules morceaux choisis, et de subdiviser indéfiniment les intervalles pour prévenir la perte, la perte passée et à venir qui ne manque pas de se reproduire, quelle que soit la réparation, et dont le récit est la relève, le relais, comme un taquet qui retarde le défilement fatidique de la ligne (de vie) qui la traverse comme une ligne de faille ; Ismaël, Achab, Pip, à qui Ismaël se compare (« like abandonment befell myself », 526) servent à tour de rôle de « belaying pin » (578) ; ils sont autant de têtes de turc (« thirty separate turk's headed life-lines », 635) qui, en mer, ressemblent à des nœuds marins (*knots*) qui recèlent la négativité (*not*) dans leur replis. Dans ces conditions, *Moby-Dick* ne propose pas le choix entre Achab ou Ismaël, entre deux régimes politiques de folie, puisqu'ils sont l'un et l'autre l'émanation d'un même état mental *ingouvernable*. Ni Achab le Momo (by-Dick), ni Ismaël, mais Pip, la mauvaise graine en germe en l'un et l'autre, une pépite de folie à l'état pur ; dans les replis du récit s'exprime une déchirure, la fêlure de la folie qui parle à leur insu, à travers eux, de leur vivant, du premier vagissement jusqu'au dernier râle. « The wonder is, he hath endured so long, He but usurped his life » (*King Lear*, V, 3, 315)

- 90 Ismaël, tel un ventriloque, laisse entendre d'autres voix baïllonnées sur la scène du *Pequod* : le bruissement barbare du sabir de Queequeg (« Speak-e ! tell-ee me », 117, « 'spos-ee hipm whale-e-eye », 186), de la langue écorchée de Fleece (« dat is natur, and can't be helped, but to gobern dat wicked natur, dat is the pint », 401, qui fait écho à « that is the question », *Hamlet*, III, 1, 56) et surtout du délire de Pip. Au chapitre 99, en particulier, le petit mousse décline de façon insensée la multiplicité des points de vue divergents sur le doublon : « I look, you look, he looks, we look, ye look, they look » (545). Le doublon est cette pièce de monnaie symbolique, censément échangeable, qui ne cesse d'être fractionnée comme par un coin (« a quoin is a solid which differs from a wedge in having its sharp end formed by the steep inclination of one side, instead of the mutual tapering of both sides », 446), un peu comme le A de *La lettre écarlate*, le symbole prétendument fédérateur, est en définitive facteur de division. La pièce de 16 dollars ne cesse d'être déclinée sous toutes ses formes, mise en pièces. Elle subsume

tout à la fois, le nom et le nombre, le *numen* du Nouveau Monde dont elle semble recéler le chiffre, à moins que ce *cypher / cipher* que les acteurs de l'histoire s'acharnent à déchiffrer afin de se l'approprier, ne recouvre rien, un zéro, tout comme dans *King Lear* la devise « Nothing will come of nothing » (I, 1, 90) est grosse de drames significatifs jusqu'à ce que, segmentée, de partition en partition, elle donne à entendre : « Nothing », puis se réduise à « No » (« No, no, no, no, no ! Come, let's away to prison », *King Lear*, V, 3, 8) et finalement à « O » : « O, o, o, o, o » (in-quarto, V, 3, 308) C'est presque le mot de la fin, la dernière parole du roi agonisant, mis à nu, puis, peu à peu, réduit à néant. « Look there, look there ! » (V, 3, 309). La description du doublon déclinée par Pip sur tous les modes, est le contraire d'une déclaration d'indépendance inaugurée par « We, the People » puisqu'elle ne cesse de sectionner le corps politique de la nation : « I look, You look, he looks, we look, ye look, they look » (545). Les membres de l'équipage défilent devant le signe fétiche et s'ingénient en vain à l'interpréter. Le morcellement des points de vue des différents acteurs de l'histoire, leur diffraction indéfinie, de monologue en monologue, suivant le régime général de la monarchie solitaire, jusqu'au soliloque de Pip qui est au contraire une polyphonie babélienne, laisse présenter la désagrégation dramatique du corps social. Le « doubloon » devient le miroir des *loons* dont elle est le double obscur et qui en falsifient le sens à vouloir se l'accaparer abusivement. Le doublon devient l'insigne national des *lunatics* de tout poil (« The Devil damn thee black, thou cream-faced loon », *Macbeth*, V, 3, 11) à l'effigie de Pip qui est le revers de la médaille, sa face cachée : « 'Peace, thou crazy loon,' cried the Manxman » (630) ; « look, he's left his tambourine behind ; I found it. Rig-a-dig, dig, dig ! Now, Queequeg, die ; and I'll beat ye your dying march » (591). Le nombrilisme des individus divisés qui tient lieu de religion civile tourne à la pantalonnade (*pantaloon*) : « Here's the ship's navel, this doubloon here, and they are all on fire to unscrew it. But unscrew your navel, and what's the consequence ? » (546). Harrison Hayford et Hershel Parker, à la suite de John D. Seelye, le glosent ainsi : « the consequence, according to folklore, is that one's backslide falls off » (Norton, 1967, 363), « one's rectum falls off » (Norton, 2002, 335). A force de lorgner le doublon comme on se regarde le nombril, on en oublierait presque les élucubrations de Sir Thomas Browne dans *Pseudoxia Epidemica* au sujet du nombril d'Adam et Eve pourtant dispensés, avant la Chute, du désagrément de la digestion et de ce qui s'ensuit, compliquées encore par un mauvais jeu de mots qui avait cours dans le jargon des marins : « naval engagement : sexual intercourse (a pun on naval / navel) » (Jonathan Green, 903). Un ami américain prétend que la formule de la comptine ne serait pas : « unscrew your navel and your ass falls off » mais « unscrew your navel and your dick falls off », ce qui, dans le contexte du roman, prend une toute autre dimension : « unscrew your navel and your (Moby) dick falls off » ? L'infortuné spécialiste de Melville croit enfin détenir un indice fiable. Malheureusement, aucun dictionnaire de locutions ne l'atteste. On subodore cependant que le doublon fabuleux fait fonction de contre-écrou et qu'à force de tenter d'élucider son sens caché, l'observateur en vient à délirer (*to have a screw loose*), ou, de façon plus hardie, si l'on se prend au jeu, à vouloir ravir le doublon pour jouir de sa possession, immanquablement, dès que l'on dévisse, que l'on cesse de « deviser » (Guiraud, 282), le membre viril, s'expose à la détumescence. Et l'on pressent plus généralement, que dans *Moby-Dick*, les travaux d'approche de la vérité ne sont pas assimilables à la mise à nu progressive d'une femme voilée (Isis, Mère Nature) qui se dérobe (« What befel the weakling youth lifting the dread goddess's veil at Sais ? », 445) mais qu'ils s'apparentent plutôt au surgissement fracassant d'un monstre phalloïde qui tel un « *battering ram* » (ch. 76),

charge, percute, défonce, violente à coup de tête, comme une bête, comme « l'animal que je suis » (Derrida) dès que je cesse de penser et de calculer. Que peuvent donner de telles rencontres qui ne se laissent pas (ar)raisonner ? Comment se relever d'une telle chute ? Achab, Pip et Ismaël ne cessent de tourner en rond et en détail autour du vortex grandeur nature, happés qu'ils sont dans ce (Ish)maëlstrom. Assurément, *Moby-Dick* est un texte impudique et insane qui ne s'adresse pas aux lettrés distingués des deux sexes, à commencer par Sophia et Nathaniel Hawthorne, à qui le roman est dédié. Et c'est peut-être précisément parce que le fétichisme des (belles-) lettres y est mis à nu comme une nième religion de substitution sur un marché déjà encombré de têtes soi-disant capitales (« peddling his head around this town ?... the market's overstocked », 110) que le roman dément au sujet d'un cétacé acéphale a été méthodiquement transformé en chef-d'œuvre canonique, comme si l'Université ou les divers départements de l'Académie ne pouvaient tolérer ces écrits qui délient la folie qu'à condition de la contenir, de l'enchaîner, de l'enchaîner une fois pour toutes et de la remiser au rayon « littérature pour jeunesse ». Ainsi tenue en respect, la folie qui est l'enfance de l'art cesse pour un temps de faire un effet-monstre.

- 91 On observera à quel point la syntaxe de Pip, au fil du récit, se désarticule pour se réduire de plus en plus à une série de sons dénués de sens : « Bell boy, sir ; ship's cryer, ding, dong, ding ! Pip ! Pip ! Pip ! One hundred pounds of clay reward for Pip ; five feet high-looks cowardly-quickest known by that ! Ding, dong, ding ! Who's seen Pip the coward ? » (ch. 125, 630). On peut y voir une allusion à la fameuse *Liberty Bell* de Philadelphie et au poème « The Bells » de Poe, entre autres cloches fêlées. On peut aussi rapprocher ce passage de la musique dissonnante d'Edgar contrefaisant le fou (Tom O'Bedlam) dans *King Lear* (« O do, de, do, de, do, de », folio edition, III, 4, 57 ; voir Markels, 63 et Ludot-Vlasak, 313). Le nom même de Pip connote le pépiement, un trouble du langage dû à une membrane cutanée qui paralyse la langue comme une gangue : « What art thou afraid of ? Wherefore, like a coward, dost thou forever pip[e] and whimper, and go cowering and trembling ? » (*Sartor Resartus*, Bk. II, ch. 7, 272). Pippin, alias Pip, me fait penser à ce personnage du livre pour enfants de Stennett, *Aldiborontiphoskyphorniositikos, a Round Game for Merry Parties* (New York, 1829) dont Patricia Crain reproduit une page :

N, Never were such Times ! said Nicholas Hotch-Potch, as Muley Hassan, Mufti of Moldavia, put on his Barnacles to see little Tweedle gobble them up, when Kia Khan Kreuse transmogrified them into Pippins, because Snip's wife cried, Illikipilliky, lass a-day ! 'tis too bad to titter at a body, when Hamet el Mammet, the bottle-nosed Barber of Balsora, laughed ha ! ha ! ha ! on beholding the Elephant spout mud over the 'Prentice, who pricked his trunk with a needle, while Dicky snip the Taylor read the Proclamation of Chrononhotonthologos, offering a thousand sequins for taking Bombardanian, Bashaw of three tails, who killed Aldiborontiphoskyphorniositikos.

- 92 Patricia Crain fait le commentaire suivant : « In R. Stennett's book, carnival is incorporated into the parlor in a game that limits the festive activity to tongue-twisting [...]. It includes an episode of alphabetic cannibalism : letters are turned into pippins and eaten » (*The Story of A*, 82).
- 93 A propos de « ha !, ha !, ha ! », on se souvient de l'exclamation de Pip au chapitre 99 : « Ha, ha, old Ahab ! » (546), comme si le nom dit propre contenait dans son caractère toute une constellation telle une explosive fixe qu'il est possible de découper à l'infini : « Ah, Ahab, Ha, ab » pourrait-on dire sur le modèle de « Ah, Bartleby ! Ah, humanity ! » (672).

- 94 Le balbutiement barbare de Pip ou de son double blanc, Dough-boy qui a la tremblotte (« Dough-Boy's life was one continual lip-quiver », 248), tout comme le bégaiement de Billy Budd ou le silence de mort de Babo ou de Bartleby qui gardent obstinément le silence, sont les signes cliniques d'une décomposition de la parole qui va se désarticulant pour se résorber en fin de compte dans la vacance mate et muette de la folie. Comme dans la bouche de Bartleby ou de Billy Budd, la langue dominante se met à « bégayer » et laisse entendre sa propre extinction du fond d'un tohu bohu sonore :

La langue tremble de tous ses membres [...]. Autant dire qu'un grand écrivain est toujours comme un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale. A la limite, il prend ses forces dans une minorité muette inconnue, qui n'appartient qu'à lui. C'est un étranger dans sa propre langue : il ne mélange pas une autre langue à sa langue, il taille *dans* sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas. Faire crier, faire bégayer, balbutier, murmurer la langue en elle-même. (Deleuze 137-138)

- 95 Le propos manifeste d'Ismaël est de se faire le porte-parole des marins analphabètes qui ont pourtant leurs lettres de noblesse sans le savoir, car l'argot des métiers serait selon lui une survivance lointaine de la langue archaïque de Shakespeare, déformée au fil du temps. Le parler populaire des marins n'est pas dénué de poésie, comme l'atteste une note en bas de page (le terme anglais *footnote* serait à creuser d'arrache-pied dans ce roman comique des prothèses ou postiches en tout genre), une note pseudo-savante (fantaisiste puisqu'elle amalgame abusivement *gally* et *gallow*) consacrée à l'usage du mot « *gally* » proche du vocable « *gallow* » utilisé dans *Macbeth* :

To *gally*, or *gallow*, is to frighten excessively, -to confound with fright. It is an old Saxon word. It occurs once in Shakespere!—

'The wrathful skies

Gallow the very wanderers of the dark,

And make them keep their caves.'

(*Lear*, III, 2)

To common land usages, the word is now completely obsolete. When the polite landsman first hears it from the gaunt Nantucketer, he is apt to set it down as one of the whaleman's self-derived savageries. Much the same is it with many other sinewy Saxonisms of this sort, which emigrated to the New-England rocks with the noble brawn of the old English emigrants in the time of the Commonwealth. Thus, some of the best, and furthest-descended English words—the etymological Howards and Percys—are now democratises, nay, plebeianised—so, to speak—in the New World. (493)

- 96 Le parler des marins serait un ultime vestige d'une langue fossile, la langue de l'ère elizabethaine et jacobéenne, d'avant le puritanisme, antérieure à l'héritage de la Nouvelle-Angleterre, de l'Amérique des Lumières, qui l'aura recouverte et en partie effacée (Pierre-Yves Pétillon). La baleine blanche entraîne l'archiviste dans une plongée vers les couches les plus profondes du palimpseste, à exhumer.

- 97 Toutefois, en contrepoint de cette revendication, il faut prêter l'oreille aux discordances, aux mues monstrueuses de la langue de Shakespeare qui passe pour la langue officielle non seulement de l'empire britannique mais des ex-colonies qui s'en sont théoriquement émancipées, tout en restant culturellement assujetties à la langue dominante. Melville retient dans la texture même de cette langue commune, sur le point de devenir la langue universelle du monde entier, les accrocs, les déchirures, autant que sa puissance d'engendrement, la folie de la langue, non pas comme folie créatrice mais comme la trace du processus de destruction qui traverse de part en part le parler. A mesure que la langue se met à tanguer, elle fourche et elle flanche. Les

signes se renvoient à la ronde, à l'infini, semblant promettre la révélation fallacieuse d'un sens, et ils ne donnent même plus forme à l'insensé tant leur morphologie boîteuse est altérée à force de flexions, d'ajout ou de retrait de suffixes, de préfixes, de conjugaisons sur tous les modes ou de défiguration radicale par anagramme, contrepèteries plus ou moins oiseuses (*male / lame ; Dicky Mob ! - O, B, My Dick ! Dib My Cock ! - Mow / woe by Dick ! Mock Bawdy*), rimes idiotes (*loon, doubloon, pantaloon*), et en définitive, au fil des lapsus (*the whale, ah ! the wale, the wail, the weal* — « weal or woe », 526, 606 — *the wheel of fire, the « wealth » of nations* (650, 80), *the well*, « wells and walls », *Clarel*, I, 16, 7), finit atomisée en lettres elle-même bancales qui ne forment plus une totalité organique. De quelle abomination Moby Dick est-elle le nom ? De quels démons est-elle la dénomination d'usage ? De dérive linguistique en dérive, d'anomalie en aberration, le dic(k)tionnaire s'anime, s'animalise monstrueusement. C'est peut-être le signe révélateur qu'il n'y a pas d'ordre du discours et que la langue est frappée de malédiction. Les mots ne sont après-tout que de vulgaires fétiches, et Moby Dick pourrait bien être, somme toute, la traduction en démotique d'« aboli bibelot d'inanité sonore ».

- 98 Le mode majeur des énoncés n'est ni l'imprécation blasphématoire (Achab), ni la prière facétieuse (Ismaël), ni même la fulguration jaculatoire (Pip). La langue se prête certes aux visions d'apocalypse (Achab) ou, au contraire, à l'évocation enjouée du gai savoir (Ismaël), mais le simulacre de signification qu'elle fait miroiter en son centre (comme le rond blanc d'une cible), noir sur blanc, est un leurre (*a white lie*) qui égare et distrait le lecteur de la *distraction* au sens anglais du terme. *Moby-Dick* (comme *King Lear* ou *Macbeth*) prend acte d'un dysfonctionnement du langage, de son impuissance à entraîner de façon univoque le moindre acte. Il lui manque jusqu'au sens pratique de s'actualiser dans les faits et de faire ainsi preuve d'autorité. Le propre des commandements d'Achab et de Lear est de rester lettre morte, sans effet. Si les prophéties d'Elijah et du Parsi semblent s'accomplir, elles témoignent *a contrario* d'un trouble du langage, d'une inadéquation qui fait que signe matériel et sens caché, dissociés, ne correspondent plus : « ambiguous, half-hinting, half-revealing shrouded sort of talk » (191) « Omen ? Omen ? the dictionary ! If the gods think to speak outright ; not shake their heads, and give an old wives'darkling hint » (663), à ranger dans la catégorie des « cracked words » (195), somme toute. On retrouve ici le reproche fait aux sorcières dans *Macbeth* de ne s'exprimer que par des oracles abscons, « you imperfect speakers » (*Macbeth*, I, 3, 70) – dans le contexte du procès de jésuites, comme le père Garnet, accusés d'être les suppôts équivoques de l'Espagne catholique dans l'affaire Guy Fawkes de mars 1606 : « Faith, here's an equivocator, that could swear in both the scales against either scale, who committed treason enough for God's sake, yet could not equivocate to Heaven » (II, 3, 8-9). L'institution d'un sens relève d'un *speech-act*. L'ordre du discours reste foncièrement un ordre arbitrairement donné, en vertu d'une autorité qui lui pré-existe ou qu'il s'arroge par le seul fait de l'énoncer, comme c'est le cas des propositions illocutoires. *Moby-Dick* et, plus encore, la formule de Bartleby suggèrent, comme l'a mis en lumière Giorgio Agamben que le pouvoir du langage peut consister à suspendre tout passage à l'acte. La puissance du langage provient de ce qu'il se réserve par principe le droit de ne pas s'actualiser, de ne pas se traduire matériellement en un fait accompli. Elle est tout le contraire d'un *potentiel* puisqu'elle est de ces possibilités qui, plutôt que de devenir réelles, demeurent *virtuelles*, dans les limbes, indéfiniment en réserve, sur la réserve. Que de possibilités dans un simple titre qui n'a rien de simple (d'unique) puisqu'il est composé d'un nom propre et d'un nom commun, *Moby-Dick ; or*

the Whale, d'un nom dit propre dont le propre est d'être déjà commun puisqu'il inclut « Mob » / « By » / « Dick » et d'un nom commun qui tel un mot-valise (*mobile, mobled*) ou un filet de pêcheurs ou des cordages (Regis Durand) comporte dans ses mailles et sa texture toute une multitude de termes connexes, à commencer par le mot « Moe », qui en vieil anglais est l'équivalent de « moult ». La décomposition (*parsing*) peut s'appliquer à n'importe quelle syntagme ou morphème jusques-y-compris aux unités réputées minimales des syllabes ou même des simples lettres. Essayez-donc de décortiquer (*Parsing*) « Parsee », par exemple. Je vous souhaite bien du plaisir. Et c'est à ce type de jeu de mots que le narrateur convie le lecteur / électeur, se défaussant sur lui de la responsabilité de lire ou d'élire un sens en prenant le parti du non-sens, comme une lettre affranchie de l'obligation de signifier : « how may unlettered Ishamel hop to read the awful Chaldee of the Sperm Whale's brow ? I but put that brow before you. Read it if you can » (455). « Unlettered » n'est pas exactement synonyme de « illiterate » comme le fait observer Viola Sachs, et le mot composé fait songer approximativement par paronomase à « unfettered ».

99 Et si, au fond, ce roman monstrueusement volumineux (*a whale of a novel*), qui vire à une encyclopédie loufoque des dits sur la baleine, procédait des harmoniques infinis d'un seul mot, dès l'origine déformé, dans le texte source qui l'inspire ? Si cet article apporte une seule contribution positive, que ce soit par la remarque suivante, si hasardeuse qu'elle puisse paraître. Je me dis qu'en lisant *King Lear*, Melville n'a pas pu ne pas être frappé par un étrange hapax « wawl and cry ». « Thou must be patient. We came crying hither : / Thou knowst the first time that we smell the air / We wawl and cry... When we are born we cry that we are come to this great stage of fools » (IV, 6, 174-178). Cet hapax (« wawl ») contient virtuellement tout un spectre d'harmoniques — « wail » qui est l'homonyme de « whale » mais aussi « wall ». De fait, la baleine est comparée à ce mur impénétrable qui emmure Achab, qui l'enferme dans sa folie et qu'il cherche à percer en harponnant la paroi charnue de la baleine, comme s'il punaisait le Dieu caché sur les parois de sa cellule, comme s'il le crucifiait ou l'assailait quasi-sexuellement à travers la cloison dans l'enceinte du cachot-cachalot retourné en vaisseau de guerre contre l'au-delà : « To me the white whale is that wall, shoved near to me » (262). « We must watch for a breach in the living wall that hemmed us in » (496). Les occurrences de « wail » ou de « veil » ne manquent pas ; citons au hasard : « The blackness of darkness and the weeping and wailing » (101), « a suffusing wide veil of mist » (327), « Far inland, nameless wails came from him, as desolate sounds from out ravines » (661), « like half-articulated wailings of the ghosts of all Herod's murdered Innocents » (632), « 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 » (678).

100 Au fil de cette initiation interminable que retrace le roman, il y a peut être le rêve d'une révélation apocalyptique à l'instar du cri déchirant poussé par le Christ sur la croix lorsqu'il expire, signe avant-coureur de l'Apocalypse finale :

Jesus, when he had cried again with a loud voice, yielded up the ghost.
And behold, the veil of the temple was rent in twain from the top to the bottom ;
and the earth did quake and the rocks rent ;
And the graves were opened ; and many bodies of the saints which slept arose.
(Matthew, 27, 50-53)

For an instant his whole marbled body formed a high arch, like Virginia's Natural Bridge, and warningly waving his bannered flukes in the air, the grand god revealed himself, sounded, and went out of sight. (657)

- 101 Lorsque les marins débusquent Moby Dick, leurs cris fusent simultanément comme si les langues de feu s'étaient mises à communiquer providentiellement : « and instantly from the three mastheads three shrieks went up as if the tongues of fire had voiced it » (675). Mais, inversement, la baleine blanche reste aussi le palimpseste indéchiffrable où les signes ne cessent de s'oblitérer, elle est *a white wale* sans le h aspiré du souffle divin (insufflé à Abram, rebaptisé Abraham en signe de l'Alliance, Genèse 17, 5 et idem pour Sarai renommé Sarah, 17, 15), autrement dit, la trace depuis toujours en passe de s'effacer pour finir par n'être qu'une masse aveugle, un mur nu (*a wall*) ou bien encore le signe divin, retourné ironiquement, par excès et non par défaut cette fois, par le simple fait de le redoubler comme ce fou de Pip « with his gay ha-ha ! » (522). Claude Richard, le premier, dans *Lettres américaines* (79) a repéré dans le texte de *Moby-Dick* la lettre volée, le h, qu'il faut soustraire ou rajouter, le h aspiré ou muet, pour que le roman prenne tout son (non-)sens. Il a montré toute l'importance de cette première citation de Hackluyt dans « Etymology » : « While you take in hand to school others, and to teach them by what name a whale-fish is to be called in our tongue, leaving out, through ignorance, the letter H, which almost alone maketh up the signification of the word, you deliver that which is not true » (75). Et, non sans perspicacité, il mentionnait en exergue de son chapitre sur *Moby-Dick* (75) ces vers de Shakespeare : « *Beatrice* : By my troth, I am excedeedling ill. Heigh-ho ! *Margaret* : For a hawk, a horse, or a husband ? *Beatrice* : For the letter that begins with them all, H » (*Much Ado About Nothing*, III, 4, 54-56). On pourrait rajouter cette autre citation tirée d'*Antony and Cleopatra* : « I had a wound here that was like a T, but now'tis made an H » (IV, 7, 8). *Ache* en ce temps-là se prononçait comme H (aitch). H désigne une maladie, la maladie des lettres en état de folie.
- 102 Bartleby rêvassant au pied du mur (« dead wall reveries », 653), comme si en plein Wall Street, il était face au mur des lamentations (« the wall of wails » apparaît en toutes lettres dans Clarel, Part I, ch. 16, « The Wall of Wail ») et bientôt cloîtré entre les quatre murs de la prison des Tombs. The wall, the wail, the wheel (l'épilogue contient une allusion à Ixion's wheel (687), « a wheel of fire » déjà présente dans *King Lear* (IV, 7, 47) : Melville dans le sillage de Shakespeare fait tournoyer la langue de façon insensée jusqu'à ce que la langue syntaxiquement se dérègle, puisque la syntaxe désormais disjoint plus encore qu'elle ne conjugue tandis qu'inversement, les sous-composantes des mots (syllabes, lettres) de toutes les langues pêle-mêle, faisant fi du principe de sélection sur l'axe paradigmatique du langage, articulent les contraires sans exclusive : whale vel wale vel wail vel wall, etc... C'est comme si les deux axes du langage distingués par Jakobson, l'axe horizontal syntagmatique et l'axe paradigmatique vertical, bien que se coupant théoriquement à angle droit, avaient échangé leurs propriétés, s'étaient rabattus l'un sur l'autre et virevoltaient comme une tour de Babel tourbillonnante : « Presently, as we thus glided in chase, the monster perpendicularly lifted his tail forty feet up into the air, and then sank out of sight like a tower swallowed up » (389).
- 103 « Upon my soul, he's been studying Murray's Grammar ! Improving his mind, poor fellow » (545) dit le narrateur au sujet du « loon » déclinant consciencieusement et sottement le verbe « look » (voir Michael West au sujet de Murray's Grammar, 68-72, et Bauerlein). Whales, wheels within wheels, « as it were a wheel in the middle of a wheel » (Ezechiel, 1, 16) dans cette monstrueuse machinerie théâtrale du Globe : « then, may I set the world on wheels » (*The Two Gentlemen of Verona*, III, 1, 307) et ce, jusqu'à

la fin des temps (« The wheel is come full circle », King Lear, V, 3, 172). Les formes mouvantes esquissent de vagues sens aussi nébuleux qu'un nuage : dans « Extracts », Melville cite en exergue cette comparaison incongrue tirée de Hamlet : « very like a whale » dit Polonius, le courtisan, qui répète machinalement comme un perroquet, les paroles du Prince ; « or like a whale » III, 2, 367). Hamlet qui feint la folie désigne à son interlocuteur un nuage qu'il compare successivement à un chameau (camel) et une belette (weasel). Polonius pour ne pas le contredire lui donne raison chaque fois (Ronan Ludot-Vlasak 285). Est-il besoin de rappeler que la baleine blanche, ayant sondé (sounded) brèche, apparaît en plein jour, furtivement comme une belette :

Ahab could discover no sign in the sea. But suddenly as he peered down and down into its depths, he profoundly saw a white living spot no bigger than a white weasel, with wonderful celerity uprising, and magnifying as it rose, till it turned, and then there were plainly revealed two long crooked rows of white, glistening teeth, floating up from the undiscoverable bottom. It was Moby Dick's open mouth and scroled jaw ; his vast, shadowed bulk still half blending with the blue of the sea. The glittering mouth yawned beneath the boat like an open-doored marble tomb ; and giving one sidelong sweep with a steering oar, Ahab whirled the craft aside from this tremendous apparition. (657-8)

- 104 La baleine blanche est l'autre nom d'une apparition, *work in progress*, processus de mise à mort, sépulcres blanchis (« whited sepulchres », Matt. 23, 27), retroussant ses babines comme les volutes d'un parchemin, carnassier comme un sarcophage – conformément à l'étymologie –, rapace comme une fouine qui n'est qu'un autre alias en un certain ordre assemblé. *Moby Dick or the white whale or the white w(h muet)ale, or the « white weasel »* qui en est presque l'anagramme. Moby Dick amalgame en outre *mow / maw* (au double sens de mâchoire et de mère nourricière) : son apparition tel un gigantesque tombeau béant, rappelle la prophétie de Macbeth : « our monuments shall be the maws of kites » (III, 4, 71-72). Les signes sont des mobiles au sens changeant et en constante métamorphose. Les flexions syntaxiques ou les inflexions sémantiques de la langue, des langues, des langages verbaux ou non, achèvent d'entretenir l'écheveau enchevêtré des signes. *Moby-Dick*, dans le sillage de Shakespeare, en explore les modulations fantasques, pour rien, en pure perte : « mere sounds, full of Leviathanism, but signifying nothing » (241).
- 105 Post-scriptum : « How know you that, sir ? », annotation de Melville en marge d'une glose d'un critique de Shakespeare (Jay Leyda, *Melville Log*, 289).

BIBLIOGRAPHIE

- ADELMAN, Janet, *Suffocating Mothers*, London, Routledge, 1992.
- ALDRICH, Robert ed., *Gay Life and Culture : a world history*, London, Thames and Hudson, 2006.
- AUDEN, W.H, *The Enchafed Flood, or the Romantic Iconography of the Sea*, London, Faber, 1985.
- BATE, Jonathan, *Shakespearean Constitutions*, Oxford, Oxford UP, 1989.
- BAUERLEIN, Mark, « Grammar and Etymology in *Moby-Dick* », *Arizona Quarterly*, 46, 1990, 17-32.

- BERNIE DE TOURS, *Le mauvais tour de Babel*, Paris, Scali, 2007.
- BERSANI, Leo, « Incomparable America », in *Herman Melville, a Collection of Critical Essays*. Myra Jehlen ed., Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1994, 70-84.
- BERTHOLD, Dennis, « Class-Acts : The Astor Place Riots and Melville's 'The Two Temples' », *American Literature*, 71, 1999, 429-61.
- BOURGY, Victor, *Roméo et Juliette, Tragédies I*, Paris, Robert Laffont, 1995.
- BURTON, *The Anatomy of Melancholy*, Holbrook Jackson ed., New York Review Books, 2001.
- BROWN, Sir Thomas, *The Major Works*, C. A. Patrides ed., Harmondsworth, Penguin, 1984.
- BRYANT, John, « Moby-Dick as Revolution », in *The Cambridge Companion to Herman Melville*. Robert S. Levine ed., New York, Cambridge UP, 1998, 65-90.
- CAMERON, Sharon, *The Corporeal Self. Allegories of the Body in Melville and Shakespeare*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1981.
- CARLYLE, Thomas, *Sartor Resartus*, Louis Cazamian ed., Paris, Aubier, 1973.
- CLIFF, Nigel, *The Shakespeare Riots*, New York, Random House, 2007.
- CONSTANTINESCO, Thomas, *Ralph Emerson : L'Amérique à l'essai. Lectures de l'œuvre en prose*, Thèse de doctorat sous la direction de Philippe Jaworski, Université Paris VII, 2009.
- COUSTEAU, Jacques-Yves et Yves PACCALET, *La planète des baleines*, Paris, Robert Laffont, 1986.
- CRAIB, Caleb, « Lovers of Human Flesh : Homosexuality and Cannibalism in Melville's Novels », *American Literature*, 66 (March 1994), 25-53.
- CRAIN, Patricia, *The Story of A, The Alphabetization of America*, Stanford, Stanford UP, 2000.
- DELEUZE, Gilles, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993.
- DERRIDA, Jacques, *Séminaire La bête et le souverain*, 2 vols, Paris, Galilée, 2008 et 2009.
- DURAND, Régis, *Melville, signes et métaphores*, Lausanne, L'âge d'homme, 1980.
- EMERSON, Ralph Waldo, *Emerson's Prose and Poetry*, Joel Porte and Sandra Morris eds., New York, Norton, 2001.
- FAULKNER, William, *Go Down Moses*, New York, Vintage, 1990.
- FOUCAULT, Michel, *Dis et écrits*, Vol 1, Paris, Gallimard, 2001, 440-448.
- FRANKLIN, H. Bruce, *The Wake of the God : Melville's Mythology*, Stanford, Stanford University Press, 1962.
- GOLDBERG, Jonathan, *Sodometries. Renaissance Texts, Modern Sexualities*, Stanford, Stanford UP, 1992.
- GRANGER, Michel, « Les bras du cannibale. Aspects de la régression primitiviste dans Moby-Dick », *RFEA*, 5, avril 1978, 47-61.
- GUIRAUD, Pierre, *Dictionnaire érotique*, Paris, Payot, 2006.
- GREEN, Jonathan, *Chambers Slang Dictionary*, Edinbourg, Chambers, 2008.
- GREENBLATT, Stephen, « Le cauchemar de la royauté », in Franck Lessay et François Laroque eds., *Figures de la Royauté en Angleterre de Shakespeare à la Glorieuse Révolution*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, 15-33.
- HOBBS, Thomas, *Leviathan*, C. B. Macpherson ed., Harmondsworth, Penguin, 1968.

- JAWORSKI, Philippe, *Melville, le désert et l'empire*, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1986.
- . Préface et notice de *Moby-Dick, Pierre ou les Ambiguïtés. Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2006.
- LE VOT, André, « Shakespeare et Melville : le thème impérial dans *Moby-Dick* », *Etudes Anglaises*, 17, 1964, 549-563.
- KIERNAN, Pauline, *Filthy Shakespeare*, N.Y., Gotham Books, 2007.
- LEVERENZ, David, *Manhood and The American Renaissance*, Ithaca, Cornell UP, 1989.
- LEVINE, Lawrence W., *Highbrow/ Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Harvard UP, 1988.
- LEYDA, Jay, *The Melville Log*. 2 vols, New York, Brace & Co, 1951.
- LOCKE, John, *An Essay Concerning Human Understanding*, Peter H.Niddich ed., Oxford, Oxford UP, 1975.
- LUDOT-VLASAK, Ronan, *Une identité nationale à l'épreuve de son héritage : la réinvention de Shakespeare sur la scène littéraire américaine (1798-1857)*, Thèse de doctorat sous la direction de Philippe Jaworski, Université de Paris VII, 2006.
- . « Transactions en eaux troubles : résurgences de la voix shakespearienne dans *Moby-Dick* », *LISA*, 7, 2, 2009, 104-116.
- . « 'Nothing exists in itself' : Ismaël, Shakespeare et l'écriture de l'autre, ou une poétique de la relation », in Vincent Broqua, Elisabeth Vialle et Tatiana Weets eds., *La relation*, Paris, Michel Houdiard Editeur, 2008, 60-72.
- MARÇAIS, Dominique, « Order and Disorder : Perversion, Subversion and Salvation in Melville's *White-Jacket* », *Profils américains*, 5, 1993, 81-89.
- MARKELS, Julian, *Melville and the Politics of Identity. From King Lear to Moby-Dick*, Urbana, University of Chicago Press, 1993.
- MARTIN, Robert K, *Hero. Captain and Stranger*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1986.
- MATTHIESSEN, F.O, *American Renaissance*, Oxford, Oxford UP, 1968.
- MARX, Karl, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Grégoire Chamayou ed., Paris, Garnier-Flammarion, 2007.
- MELVILLE, Herman, *Clarel*, Walter Bezanson ed., New York, Hendricks House, 1960.
- . *Correspondence*, Lynn Horth ed., Chicago, Northwestern-Newberry, 1993.
- . « Hawthorne and His Mosses », in *Moby-Dick*, Harrison Hayford and Hershel Parker eds.. New York, Norton, 2002.
- . *Journals*, Howard C Horsford & Lynn Horth ed., Northwestern-Newberry, 1989.
- . *Moby-Dick ; or The Whale*, Harold Beaver ed., Harmondsworth, Penguin, 1977.
- . *Pierre, The Piazza Tales, The Confidence-Man, Uncollected Prose, Billy Budd, Sailor*, Harrison Hayford ed., New York, Library of America, 1984.
- . *Redburn, White-Jacket, Moby-Dick*, G. Thomas Tanselle ed., New York, Library of America, 1983.
- MILDER, Robert, *Exiled Royalties. Melville and the Life we Imagine*, Oxford, Oxford UP, 2006.

- MILTON, John, *Paradise Lost*, Gordon Teskey ed., New York, Norton, 2005.
- MORRISON, Toni, *Beloved*, New York, Vintage, 2005.
- NIEMEYER, Mark, « Narrative Thunder : or, The Double Axes of Poetic Romanticism in 'The Lightning-Rod Man' » , in Bruno Monfort ed., *The Piarra Tales. Herman Melville*, Paris, Armand Colin, 2002, 130-55.
- OLSON, Charles, *Call Me Ishmael*, San Francisco, City Lights Books, 1947.
- ORGEL, Stephen, *Impersonations. The Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge, Cambridge UP, 1996.
- PARTRIDGE, Eric, *Shakespeare's Bawdy*, London, Routledge, 2007 [1947].
- PERSON, Leland S, « Melville's Cassock : Putting on Masculinity in *Moby-Dick* », *ESQ* 40, 1994, 1-26.
- PETILLON, Pierre-Yves, « Thar she blows in the wind : quelques obiter dicta post-mortem sur Moby dit le Dick », *Americana*, 3, 1989, 37-46.
- REYNOLDS, Larry, *European Revolutions and the American Literary Renaissance*, New Haven, Yale UP, 1988.
- RICHARD, Claude, *Lettres américaines*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1987.
- ROGIN, Michael Paul, *Subversive Genealogy. The Politics and Art of Herman Melville*, Berkeley, California UP, 1985.
- RUBINSTEIN, Frankie, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and their Significance*, London, Macmillan, 1989.
- SACHS, Viola, *The Game of Creation*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1982.
- SANBORN, Goeffrey, *The Sign of the Cannibal*, Durham, Duke UP, 1984.
- SHAKESPEARE, William, *The Norton Shakespeare*, Stephen Greenblatt ed., New York, Norton, 1997.
- STUCKEY, Sterling, *African Culture and Melville's Art*, New York, Oxford UP, 2009.
- SUBERCHICOT, Alain, *Moby-Dick. Désigner l'absence*, Paris, Honoré Champion, 2008.
- SZENDY, Peter, *Les Prophéties du Texte-Leviathan. Lire selon Melville*, Paris, Minuit, 2004.
- TANNER, Toni, « Introduction » à *Moby-Dick*, Oxford, Oxford UP, 1988, 7-28.
- URBAS, Joseph, « *Moby-Dick*, tragédie de la médiation », *RFEA*, 82, Octobre 1999, 34-57.
- VARGISH, Thomas, « Gnostic Mythos in *Moby-Dick* », *PMLA*, vol. 81, Juin 1966, 272-77.
- WEST, Michael, *Transcendental Wordplay*, Athens, Ohio UP, 2000.
- WHITMAN, Walt, *Poetry and Prose*, Justin Kaplan ed., New York, Library of America, 1982.
- WICKE, Anne, *Le Combat avec l'ange. Figures et trajectoires : le désir et la loi dans l'œuvre en prose de Herman Melville*, Thèse de doctorat d'Etat sous la direction de Michel Gresset, Université de Paris VII, 1995.
- . « Le plongeur », *Profils Américains*, 5, 1993, 25-42.
- . « Je me meurs de ne pas mourir » ou l'Extase d'Achab », *RFEA*, 68, mars 1996, 108-16.
- WILLIAMS, Heathcote, *Des Baleines*, Tr. Jacqueline Ollier, Paris, Aubier, 1988.
- WILSON KNIGHT, George, *The Imperial Theme*, London, Routledge, 1989.

ZIFF, Larzer, « Shakespeare in Melville's America », in Faith Pullin ed., *New Perspectives on Melville*, Edinbourg, Edinburgh UP, 1978, 54-67.

RÉSUMÉS

Melville emprunte à Shakespeare le motif de la volonté de puissance, du rêve d'empire sous l'emprise de la folie du pouvoir. Le drame d'Achab est de s'ériger en maître absolu face au Leviathan et de s'ignorer possédé par la folle du logis, l'*hysterica passio* qui habite Lear et qui lui souffle, dans tous les sens du terme, son rêve dément de domination. L'histoire cherche à se répéter sur le modèle des tragédies de Shakespeare mais finit par dégénérer en farce. Le délire de Pip achève de la faire sombrer dans le non-sens.

This article aims at translating *Moby-Dick* back into Shakespeare's ornate lingo, and back again into a Swiftian or Sternian brand of "jabberwocky," in order to expose the sheer nonsense that underlies lame attempts at standing for the Body Politic called Leviathan, understanding it, or making sense of the whale as a whole.

INDEX

Mots-clés : burlesque, folie, insensé, Moby-Dick, Shakespeare, tyrannie

Keywords : bathos, insanity, Moby-Dick, nonsense, Shakespeare, tyranny

AUTEUR

MICHEL IMBERT

Université Paris VII