

Je frapperais le soleil...

Achab et le cercle vicieux

Jean-Pierre VIDAL

Eblouie par sa dimension allégorique et la multiplicité des référents symboliques qui s'y propose, la critique n'a guère prêté attention au foisonnement littéral qui fait de *Moby Dick* la fable du signe et de sa monstruosité bien plus qu'un texte simplement codé, aussi multiples soient ces codes et incertain leur déchiffrement. Lire avec délectation ce qui informe, plus ou moins secrètement, ce texte, n'est certes pas la même chose, loin s'en faut, que d'accepter de se perdre dans le véritable engloutissement sémiotique que son écriture risque elle-même avant de le proposer, comme un défi, à sa lecture. Il y va d'une dynamique du signifiant qu'aucune grille ne peut filtrer, aucune clé arrêter. Le roman de Melville, en effet, ne met en scène, comme on l'a trop souvent dit, une quête métaphysique que dans la mesure où celle-ci s'enlève moins sur la chasse à la baleine blanche que sur l'indépassable mélancolie dont s'initie toute écriture digne de ce nom. Dans *Moby Dick*, le signe est toujours à la fois insaisissable et surexposé, il est fait d'une absence constitutive et d'une surcharge inextricable; c'est aussi bien l'aveuglement d'un silence nécessaire (et religieux) qu'un palimpseste au discours multiplicateur.

Il suffit pour s'en convaincre de rendre toute son ampleur au véritable cérémonial mortuaire qui ouvre le roman (et que l'on escamote généralement) sous la forme de deux textes en forme de préambule quasi péritextuel, « *Etymology* » et « *Extracts* » où s'énonce quelque chose comme l'archéologie, au sens foucauldien, de la fiction et surtout du projet d'écriture en partie autofictionnel qui la sous-tend.

Ce que ces deux étonnants morceaux d'écriture, en partie collective ou à tout le moins intersubjective puisqu'ils sont faits essentiellement d'entrées de dictionnaires pour le premier et de citations de divers ouvrages pour le second, mettent en jeu, c'est la double question de l'origine et de l'identité. Avec l'absence qui, paradoxalement, les fonde. Et le foisonnement qui nécessairement les prolonge.

Mieux, la responsabilité des matériaux qui composent les deux textes est attribuée à deux figures parallèles, deux gardiens de l'écrit, « *a late consumptive usher to a grammar school*¹ » pour le premier et « *a sub-sub librarian* » pour le second. Il est particulièrement intéressant de s'attarder un peu à la présence de cette double figure introductive qui n'est pas sans évoquer le personnage classique de l'« éditeur » ou de l'inventeur (au sens légal) de l'œuvre, qu'affectionnait tant le XVIII^e siècle littéraire. L'effacement dont sont atteints les deux personnages — physique pour le premier, mort tuberculeux, social pour le second, qualifié un peu plus loin de « *grubworm of a poor devil of a Sub-Sub* », sa dégradation constitutive se répercutant en une sorte de surenchère en forme de spectre sémantique syntaxiquement travaillé,

¹ Herman Melville. *Moby-Dick or the Whale*. London : Penguin Books, 1986, p. 75. Toutes les références au texte seront données dans cette édition.

² Ce travail prend la forme ici d'un rythme ternaire dans lequel la présence phatique du narrateur (« *poor devil* ») se marque sur le deuxième temps, le premier étant fait d'une formule quasi tautologique (puisque « *grub* » désigne à la fois un type de ver — « larve, asticot, ver blanc » dit le *Harrap's*) mais sauvée du pléonasma par une nuance qui insiste sur la fonction particulière de ce ver : il fouit la terre (« *to grub* »). Le *grubworm* là où l'on attendrait le proverbial « *bookworm* » a incontestablement une dimension mortifère. Ce premier temps est incontestablement exclamatif lui aussi, c'est-à-dire que la modélisation métaphorique qui le constitue fait affleurer le narrateur au texte, mais c'est de façon beaucoup moins marquée que le deuxième temps, proche de l'interjection et du langage oral. Si bien que lorsque apparaît le « titre », à vrai dire fort improbable, de ce personnage, sa dimension justement improbable, exclamative, affective, s'en trouve en quelque sorte soulignée ou plutôt révélée ; comme d'un révélateur chimique car le travail est, d'un point de vue sémantique, organique. Chez Melville, la successivité syntaxique est presque toujours un travail du paradigmatique et, pour reprendre les termes du « principe poétique » de Jakobson, le principe d'équivalence qui préside à la constitution de l'axe paradigmatique se trouve visiblement projeté sur l'axe syntagmatique mais en ceci qu'il le

caractéristique de l'écriture de Melville et sur lequel je reviendrai lorsqu'il sera question d'Achab — cet effacement détermine, et c'est révélateur, la place du narrateur, qui sera, comme on sait, lui-même marqué du sceau de l'absence constitutive et de l'origine indéfiniment renvoyée puisque son « *Call me Ishmaël* » le désigne d'entrée comme à la fois caché et révélé dans le pseudonyme qu'il propose. Ici, en effet, le pseudonyme devient aussitôt une antonomase, le narrateur « un » Ismaël, comme on dit un Don Quichotte ou un Don Juan; un Ismaël, c'est-à-dire un proscrit, un fils abandonné, un homme au désert. Le narrateur propose donc un modalisateur qui permet de le saisir à partir non pas d'une bibliothèque, comme c'est le cas des deux « personnages » introducteurs, mais du Livre, la Bible d'où il tient son nom¹, comme Achab et un certain nombre d'autres personnages du roman de Melville.

Mais la place du narrateur est, d'entrée de jeu, variable et avant même qu'il ne se trouve un nom qui n'est en fait qu'un renvoi intertextuel, un index ouvrant un véritable horizon de lecture sous la forme de cette référence biblique — comme si, donc, il se mettait lui-même, dans son anonymat fondamental, sur le même plan que ces deux pâles bibliothécaires — avant même ce baptême ô combien ambigu, il négocie son lieu diversement selon la figure grâce à laquelle il détermine, comme par un sextant, sa position. C'est ainsi que le « *pale usher* » fournisseur fictif d'étymologies fait l'objet d'une description mélancolique :

The pale Usher — threadbare in coat, heart, body, and brain; I see him now. He was ever dusting his old lexicons and grammars with a queer

constitue, alors que la formulation de Jakobson le pose comme antérieur et indépendant.

¹ À vrai dire, il ne le « tient » pas mais le « prend », ce qui n'est évidemment pas la même chose. C'est ainsi, par exemple, que, pour s'en tenir au système onomastique, c'est la mère d'Achab qui a eu la « folie », soulignée par le texte, de lui donner ce nom maudit. Achab est Achab par legs et baptême; ce nom dit la lignée, la parole d'une mère se trouvant — et c'est sa folie — prise au mot par la transcendance même de toute lignée, qu'on appelle cette transcendance Histoire ou mythe. Ismaël est, au contraire, Ismaël par choix, et le pacte qu'il passe ainsi avec son narrataire insiste au contraire sur la contingence de la synchronie.

*handkerchief, mockingly embellished with all the gay flags of all the known nations of the world. He loved to dust his old grammars; it somehow mildly reminded him of his mortality*¹.

Le narrateur est ici tout entier dans l'ambiguïté d'un regard dont le texte souligne la ponctualité (« *I see him now* » où l'on s'attendrait plutôt à « *I still see him* ») et même, dirait-on, l'inchoativité, si l'on fait porter l'accent sur ce « *now* » perçu comme l'expression d'une conquête et donc susceptible de se traduire par un « je le vois *enfin* », ou insistant sur l'intermittence comme dans l'expression idiomatique « *now you see it, now you don't* ». Le souvenir se confond avec sa remémoration qui, à la limite, est présentée comme un événement pur. Leçon proustienne avant la lettre, le « maintenant » dont il est question ici n'est plus que le présent suspendu de la description.

Et ce rapport visuel difficultueux, ou au moins progressivement noué, entre le narrateur et le « pion », le « surveillant² », s'enlève sur l'usure « jusqu'à la corde » des vêtements et du corps de ce personnage décidément bien falot, et sur la poussière à laquelle, « *ashes to ashes, dust to dust* », comme le dit la formule rituelle, il est déjà retourné, lui qui, paradoxalement, « époussetait » ses vieux lexiques et ses vieilles grammaires. Il est ici particulièrement remarquable qu'entre tous les types de livres qu'il pourrait débarrasser de leur poussière, ce soient ceux qui permettent d'écrire (lexiques et grammaires) qui se trouvent identifiés : l'introducteur mort revient, souvenir visuel, rafraîchir les instruments de

¹ Melville. *Op. cit.*, p. 75.

² Les deux traductions françaises les plus courantes, celle de Henriette Guex-Rolle (Garnier-Flammarion) et celle de Lucien Jacques, Joan Smith et Jean Giono (Folio), établissent toutes deux une différence entre le sous-titre (« *supplied by a late consumptive usher to a grammar school* ») où elles traduisent toutes deux « *usher* » par « pion », et le corps du texte (« *The pale Usher...* ») où le même mot se traduit alors par « surveillant », c'est-à-dire un synonyme moins familier. L'accent se déplace ici un peu indûment puisqu'en anglais s'il s'agit, certes, dans le vocabulaire scolaire, de « surveillant » ou de « pion », le premier sens du mot renvoie plutôt à une personne dont la fonction est d'« introduire », de « guider », de « précéder », comme un huissier, un placier, une ouvreuse. Ce qui, on s'en doute, prend une tout autre résonance en ce début de *Moby Dick*, et s'agissant d'*etymology*.

l'écriture. Mieux, il le fait avec un « *queer handkerchief, mockingly embellished with all the gay flags of all the known nations of the world* ». C'est-à-dire que lui, la triste poussière retournée en poussière, il pense à son caractère mortel en époussetant ses livres avec un tissu fait des... tissus représentant « gaïement », vivement, joyeusement, les nations. Où l'on voit le redoublement en forme de variation sémantique qui affecte le signifiant « poussière » s'articuler « *mockingly* » à celui que matérialise la quasi équivalence entre « *handkerchief* » et « *flag* », dans un contexte où c'est au fond « *threadbare* », « usé jusqu'à la corde » qui les réunit, puisque cette expression métaphorique appartient en propre au vocabulaire du textile. Et du coup l'on remarque que le passage du propre au figuré est *visiblement représenté* dans le texte, puisque cet adjectif est montré « glissant » en quelque sorte de « *coat* » à « *brain* », en passant par « *heart* » et « *body* ».

Ainsi donc, l'ouverture même de *Moby Dick* est formée par un morceau d'écriture qui offre en miniature le principe même qui anime le travail de Melville sur le signifiant : cette façon particulière de rendre visible, de surexposer, même, l'incessant parcours qui va de la redondance à l'écart métaphorique, du même à l'Autre, ou, au niveau de la fiction, de New York aux immensités anonymes du Pacifique ou du « *bosom friend* » qu'est Queequeg pour Ismaël à cet inconcevable absolu qu'est la baleine blanche, en passant par l'incernable humain qu'est Achab, dans une véritable initiation cérémonieuse à l'altérité. Mais si l'on m'a suivi jusqu'ici, on reconnaîtra déjà l'étonnante imbrication, la congruence extrême que ce texte présente entre le travail des signifiants et les figures de fiction qui s'en produisent.

Car cet « ouvreur » de pion n'introduit pas à n'importe quoi, il fait signe vers les mystères insondables de l'origine et de la vérité. Et les morceaux choisis par lui commencent par l'énonciation de la vérité incertaine ou faillible de la désignation, dans un rigorisme orthographique qui isole,

comme par hasard, la lettre du souffle¹, celle qui, aspirée ou muette, négocie son apparition sonore selon les mots et les circonstances de leur combinaison :

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 true². (Hackluyt)

Nommer est toujours une forme d'impatience. Et *Moby Dick* dit bien, tout du long, que ce n'est jamais, face à la fondamentale inconnaissabilité du monde, qu'un leurre pressé. Tous les noms propres du roman sont, à des degrés divers, des étiquettes visiblement décollées et qui font voir le vide sous le signe, faisant du même coup apparaître l'absence constitutive sans laquelle le signifiant, tout signifiant, ne serait qu'une chose, et qui plus est, non échangeable. Ce système onomastique qui semble marqué au coin du suspens (de toute connaissance et notamment de la nomination, cet orgueil) dont la phénoménologie fera, près d'un siècle plus tard, sous la désignation d'*epoché*, l'une des conditions de ses avancées théoriques, on doit considérer qu'il commence ici, dans cet anonymat usé du pion et ce nom commun où la lettre est dotée d'une dimension quasi hébraïque, comme s'il s'agissait de ne pas jouer avec le nom d'une divinité, révérence sacrée que le langage archaïsant de ce Hackluyt³, et sa façon de marquer d'un « th » la terminaison du verbe à la troisième personne qui sort tout droit de quelque bible puritaine, ne fait que souligner.

¹ « Lettre qui note encore actuellement un souffle dans les langues germaniques ». *Petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1994, p.1063.

² Melville. *Op. cit.*, p. 75

³ L'ouvrage de Richard Hackluyt auquel est empruntée la citation s'intitule *The Principal Navigations* et date de 1598, date à laquelle déjà le « h » terminal était un archaïsme réservé au style noble et sentencieux. Melville a trouvé la citation dans le *New Dictionary of the English Language* de Charles Richardson (Philadelphie 1848), l'un des innombrables dictionnaires et traités que, véritable « ver » de bibliothèques mais aussi prototype de l'écrivain américain toujours soucieux, avant d'écrire, de documenter sa fiction, il a compulsés .

Si l'essentiel, donc, du mot qui désigne la baleine tient au souffle d'une lettre qui pourtant, ici, ne se prononce pas, c'est que la baleine participe, à sa façon, du tétragramme¹ et que, comme lui, elle désigne une apparition (« *there she blows* » égrènent les vigies comme un chapelet de veilles) qui ne se peut contempler et ne peut se dire que de façon détournée. Dans le nom anglais d'Achab — « Ahab » — au contraire, cette lettre se prononce : c'est elle qui sert de pivot à la modulation du « a ». Elle fend manifestement ce nom en deux et dit ainsi, à son niveau, qu'Achab est un signifiant littéralement clivé par la baleine, cette ouverture d'infini, et trempé par une sidération ignée qui reste, quelle que soit la tradition religieuse où on l'inscrit — et Dieu sait si Melville a joué l'une contre l'autre la mythologie chrétienne et la mythologie grecque — la marque de la divinité. Achab est en effet l'homme que sa marque, « *a slender rod-like mark*² », dont nul ne sait si elle est native ou vient de quelque terrible accident, fend verticalement en deux, comme un arbre frappé par la foudre, dit le texte, mais qui s'en trouve, en quelque sorte, trempé, affermi et même réanimé, vivant par delà la mort.

Mais revenons à notre narrateur, ici expressément pur regard et pur souvenir. Il dévoile par le fait même, mais secrètement, comme *in petto*, ou plutôt *tongue in cheek*, son ancrage biographique tout en installant, en forme d'adresse, et dès ce texte qui ne lui appartient pas mais qu'il s'est approprié, ce qui sera le « style » même du roman, c'est-à-dire ce mélange si caractéristique de dérision et d'épopée, de bonhomie et d'exaltation, de farce et de tragédie qui compose *Moby Dick*. Melville, ce descendant de deux familles de héros de la révolution américaine, fut contraint lui-même, on le sait, ruiné par les extravagances d'un père, de devenir un de ces « pions », un de ces instituteurs occupés d'orthographe qui transforment, comme c'est le lot de l'école, du moins quand

¹ Il est pratiquement avéré que, tout au long de l'écriture de *Moby Dick*, Melville a consulté un ou plusieurs hébraïsants, ce qui ne l'empêche pas, d'ailleurs... de faire des erreurs.

² Melville. *Op. cit.*, p. 219.

elle a encore quelque ambition, les mystères de l'univers et de l'histoire, en règles tonitruees. L'effacement intermittent d'Ismaël tout au long du texte qui papillonne sans cesse, c'est une évidence, entre une narration homodiégétique et une narration hétérodiégétique, obéira ainsi à un rythme qui doit autant à la *private joke* qu'à des nécessités plus structurelles. Le sujet de cette écriture est lui aussi pris avec cette nécessité, qui sera celle de ses personnages, et singulièrement d'Achab face à Moby Dick, de négocier sa présence au texte et *en regard* de lui. Lorsque dans le célèbre chapitre 32, « *Cetology* », Melville entreprendra d'établir une classification des baleines en les comparant à des formats de livre et qu'il fera parler une voix qui ne peut pas être celle d'Ismaël, le texte dira que cette nécessité de toute écriture digne de ce nom est une véritable terreur sacrée :

What am I that I should essay to hook the nose of this leviathan! The awful tauntings in Job might well appeal me. « Will he (the leviathan) make a covenant with thee? Behold the hope of him is vain! » But I have swam through libraries and sailed through océans¹[...]

La citation du Livre de Job, dans la traduction de la Bible du Roi Georges, si importante, aux plans scriptural et stylistique, pour toute la littérature américaine, et en particulier pour Melville et, plus tard, Faulkner, se trouve ici encore travaillée par un jeu littéral qui est une façon, pour l'auteur de *Pierre or The Ambiguities*, de laisser capturer sa signature par le tracé de son écriture et ainsi de jouer le drame de sa création, par devers son propre jugement, sur le théâtre de son corps tel qu'en lui-même enfin cette écriture le change. On notera en effet de quelle façon « *essay to hook the nose of this leviathan* » fait affleurer jusque dans le gramme du texte l'entreprise de ce livre (*book* au prix du simple déplacement du h), ce livre-baleine, dont l'essai qu'ici il contient fait de la métaphore des baleines-livres l'essentiel de son crible à cerner l'incommensurable. Et lorsqu'il est question de ce « *covenant* » qui désigne spécifiquement, en anglais, l'alliance de YHWH et de son peuple, la simple précision de la parenthèse que la citation, coupée de son contexte, rend

¹ *Ibid.*, p. 230.

nécessaire, souligne ce qui contextuellement, justement, était déjà manifeste dans le texte biblique : l'ironique substitution du léviathan à ce Dieu qui l'envoie. Le livre avec lequel se débat Melville est un léviathan de cette trempe-là, c'est-à-dire un lieu sacré où le référent se suture visiblement au signifiant qui le vise et l'absente, la suture ou l'inclusion réciproque et invaginée de l'un dans l'autre se disant expressément par la métaphore océane qui conjoint monde du livre et monde « réel », l'auteur, marin et écrivain, baleinier et pion, offrant dans sa propre personne le sas (« *I have swam... and sailed...*») qui va de l'un à l'autre.

Mais, on l'a dit, cette figure en quelque sorte biographématique admet deux incarnations, en forme de variation. Si la première, on l'a vu, fait signe vers l'origine inatteignable et met en exergue le jeu de la lettre dans son rapport à la nomination tout en inscrivant la pléthore vivante, sous la forme des drapeaux de tous les pays « connus » ironiquement voués à l'époussetage, et celle de la Babel des langues représentée par la traduction qui suit du « nom » de la baleine, de l'hébreu, langue fondatrice, aux langues exotiques et synchrones des peuplades « sauvages » du Pacifique¹, la seconde de ces incarnations s'articule d'abord à elle par un jeu sur le verbe voir :

It will be seen that this mere painstaking burrower and grubworm of a poor devil of a Sub-Sub appears to have gone through the long Vaticans and street-stalls of the earth, picking up whatever random allusion to whales he could anyways find in any book whatsoever, sacred or profane².

¹ Ce qui, on en conviendra, est une autre forme d'introduction puisque l'ordre chronologique des langues (hébreu, grec, latin, anglo-saxon) qui commence la série des noms de la baleine s'immobilise dans une synchronie qui part des langues vivantes européennes (des plus proches, les langues germaniques, aux plus lointaines, les langues latines) pour toucher aux langues les plus exotiques et les moins parlées, comme si la disposition des vocables mimait, dans sa progression, le périple diégétique d'Ismaël. Un processus semblable sera à l'œuvre dans l'ordre des « *Extracts* » qui suivent.

² Melville. *Op. cit.*, p. 77.

On ne saurait imaginer opposition plus forte au péremptoire « *I see him now* » où, fût-elle, comme on l'a dit, difficile et progressive, la vision ne s'en impose pas moins, quel que soit son temps, comme une évidence. Ici, au contraire, « on » (et non plus « je ») pourra voir, annonce le texte, que le pauvre bougre de bibliothécaire « semble » avoir traversé non pas, comme le narrateur anonyme, les bibliothèques et la mer, mais littéralement « les longs Vaticans et étalages de rues de la terre », c'est-à-dire les divers lieux, officiels et impromptus, institutionnels et parfaitement profanes, d'entreposage pieux et d'occasion, où gisent et circulent ce qui ici reste longtemps implicite avant de finir par clore la phrase, comme une apparition : le livre. Nous sommes donc passés, avec cette deuxième figure de fournisseur de livres qui ouvre « *Extracts* » du côté du collectif de la lecture et de l'objectivité du texte que quiconque désormais parcourt peut voir indubitablement constitué d'un bric à brac assemblé empiriquement, au fil du temps, par un pauvre hère. Après l'insigne, l'élection, l'arché de l'étymologie où tout, de l'intimité, aussi allusive soit-elle, du narrateur, à l'hapax absolu de la lettre indépassable, converge vers le point zéro de l'apparition du langage, nous voici dans le lieu de la diffusion, de l'éclatement, de la multiplication centrifuge des témoignages hétéroclites (Shakespeare et Rabelais y côtoient de simples chansons de marins) sur le léviathan pris sous la forme visible de cette baleine « commune » et diverse dont Moby Dick, en tant que personnage, sera incontestablement le propre absolu et l'essence, autant dire la transcendance incarnée mais inatteignable.

Le dispositif introductif que j'espère avoir ici mis à jour se reproduira dans le parcours du premier chapitre, *Loomings*, qui va de ce célèbre « *Call me Ishmaël* », déjà évoqué, à cette phrase finale sur laquelle il vaut la peine de s'attarder un peu :

The great flood-gates of the wonder-world swung open, and in the wild conceits that swayed me to my purpose, two and two there floated into

*my inmost soul, endless processions of the whale, and, mid most of them all, one grand-hooded phantom, like a snow-hill in the air*¹.

Cette phrase magnifique qui clôt le premier chapitre et ouvre enfin la diégèse de cette catastrophe indéfiniment ralentie qu'est *Moby Dick*, mériterait bien sûr, à elle seule, tout un article, mais je me contenterai ici de faire remarquer l'éclatante invagination qui fait envahir, dans l'ouverture des écluses du monde des merveilles, ponctuée de véritables embruns de « w » qui aboutiront à « *whale*² », le lieu du sujet, déployé depuis sa périphérie projective (« *in the wild conceits* », littéralement « dans les folles prétentions ») où il se balance (c'est le sens du verbe « *to sway* »), accroché à son but, comme s'il y était à l'ancre, jusqu'à son réduit le plus inaliénable (« *my inmost soul* »), l'éclatante invagination, dis-je, qui fait envahir le lieu du sujet par... la contemplation véritablement épiphanique de ce « fantôme » qui viendra désormais littéralement hanter, insaisissable comme « une colline de neige dans l'air », c'est-à-dire, au fond, pour parler bêtement réaliste, un nuage, le roman tout entier. Il s'agit, on le voit, dans la fluidité d'une interpénétration réciproque de la conscience et du monde, de s'ouvrir à l'insaisissable comme à la forme la plus immédiate de la transcendance, si l'on peut se permettre ce quasi oxymore. Et l'attitude n'est pas sans évoquer celle de Flaubert, dont l'écriture est, à mon sens, singulièrement proche de celle de Melville, j'espère en avoir donné quelques indices dans les analyses qui précèdent, ce Flaubert qui, sensiblement à la même époque, déclarait à propos de *Salammbô* : « J'ai voulu fixer un mirage ».

Mais il est temps, maintenant, d'apostropher celui qui donne son titre à cet article et de montrer comment il est l'aboutissement le plus éclatant de la stratégie du signifiant « spectral » (parce qu'à la fois fantomatique et variationnel) qui travaille toute l'œuvre.

¹ *Ibid.*, p. 98.

² Et l'on remarquera le « *of the whale* » là où, sans doute, « *of whales* » aurait pu, en apparence du moins, suffire. La procession de baleines qui ici envahit l'esprit du narrateur est déjà, en quelque sorte, au delà du nombre et de l'individualité qu'il met en scène, une abstraction : la baleine en soi.

Cette présentation, trop rapide elle aussi, se distribuera sur deux modalités signifiantes : ce qu'on dit de lui et ce qu'il dit de lui, les éloges ambigus par lesquels on l'annonce et la proclamation qu'il fait lui-même de son *ubris*. Les dimensions de cet article m'y contraignant, je m'en tiendrai à deux occurrences textuelles, une seulement pour chacune des modalités. Mais on pourrait, tout lecteur un peu attentif de *Moby Dick* en conviendra aisément, les multiplier.

La première se situe au Chapitre 16, *The Ship*, au moment où Ismaël, enrôlé sur le Péquod, questionne le truculent Peleg sur la personne de ce mystérieux capitaine, et, ayant affirmé son désir de le *voir*, se fait répondre ceci :

But I don't think thou wilt be able to at present. I don't know exactly what's the matter with him; but he keeps close inside the house; a sort of sick, and yet he don't look so. In fact, he ain't sick; but no, he isn't well either. Any how, young man, he won't always see me, so I don't suppose he will thee. He's a queer man, Captain Ahab — so some think — but a good one. Oh thou'lt like him well enough; no fear, no fear. He's a grand, ungodly, god-like man, Captain Ahab¹.

La description de Peleg commence par l'accident, c'est-à-dire l'état actuel du personnage, un état dont le moins qu'on puisse dire est qu'il n'est pas définissable : une sorte de malade mais qui n'en a pas l'air et qui, « en fait », tout bien considéré, ne l'est pas, tout en n'allant pas, *non plus*, très bien. C'est-à-dire que l'affirmation de l'étrangeté de son état actuel s'enlève sur une négativité modulée et que la certitude *en fin de compte* qu'il n'est pas malade ne fait que souligner le fait que Peleg ne sait pas ce qu'il a mais dit, du même souffle, qu'il a assurément quelque chose qui le fait ne pas aller bien. Puis, « quoi qu'il en soit », cet accident, ce cas particulier du temps et de la santé d'Achab, une santé dont on ne peut, dès lors, savoir si elle est physique ou morale, ce moment particulier de sa vie est mis en rapport avec un temps plus habituel, fréquentatif en quelque sorte, caractérisé par

¹ Melville. *Op. cit.*, p.176.

l'intermittence de ses apparitions¹, ou plutôt des audiences qu'il accorde, comme si le fait qu'il soit présentement invisible se redoublait du fait qu'il n'est, *de toute façon*, pas toujours accessible à quelqu'un de l'importance de Peleg et que, donc, les chances qu'il le soit pour un simple Ismaël sont encore plus minces. Avec un tel préambule, c'est un astre ou un dieu, une comète ou une catastrophe, que l'on pressent dans cette absence. Et notre héros s'en trouve, comme de juste, saisi d'une terreur sacrée, tout en se retrouvant, et doublement, en porte à faux : il tombe au mauvais moment mais, aussi bien, ce sera toujours le mauvais moment pour lui.

L'état indéfinissable dit par une fluctuation quasi infinie du diagnostic, joint à l'intermittence aux allures d'écliptique de qui n'est pas visible présentement, ne l'est de toute façon que rarement pour ceux qui sont dignes de le voir, et pratiquement jamais pour les autres, tout cela dessine de cet homme, avant même qu'il n'apparaisse, une image stroboscopique ou spectrale. Achab ou le signifiant noiré.

Puis viennent les jugements tranchés, et contradictoires : « étrange », du moins c'est ce que pensent certains (sous-entendu, certains dont je ne suis pas, moi Peleg), étrange mais « bon ». La façon dont est gérée, syntaxiquement, la considération diverse qu'on peut avoir pour Achab poursuit la stratégie de l'exception en donnant à Peleg le dernier mot : en effet, si certains, superficiellement, peuvent le juger étrange, Peleg qui le connaît, sait, lui, que, quoi qu'il en soit de cette étrangeté, c'est-à-dire même si Peleg est prêt à la concéder aux ignorants, l'insaisissable capitaine

¹ La première apparition d'Achab aux yeux d'Ismaël, celle qui nous vaudra sa description physique est précédée, dans le chapitre qui porte son nom, par la mise en place d'un dispositif équivalent : le navire, parti à Noël, descend vers le Sud et semble ainsi, gagnant des climats *de plus en plus* sereins, *progressivement* remonter le temps, et, par ailleurs, la seule chose qui trahisse la présence d'Achab, c'est les changements de cap *subits* que le navire adopte quand les seconds remontent, *certaines jours*, de la cabine du capitaine. Continuité paradoxale et intermittence manifeste constituent, à tous les niveaux, l'orbite en forme de parabole de ce véritable corps céleste qu'est Achab.

n'en est pas moins un homme « bien ». Mais c'est comme si, donnant donnant, le fait pour Peleg de concéder l'étrangeté forçait à lui concéder, en retour, la bonté d'Achab.

Il y a du sophiste, assurément, dans ce prophète d'un dieu à venir. Car c'est bien, au fait, de cela qu'il s'agit : une fois circonvenu, en effet, le néophyte Ismaël (tu y viendras, n'aie crainte), Peleg proclame la formule « sacrée », une formule furieusement spectroscopique, en ce sens qu'elle balaie littéralement l'aire incernable du signifiant « *god* » : « *He's a grand, ungodly, god-like man, Captain Ahab.* » Où la grandeur du capitaine se distribue de chaque côté d'un tourbillon sémantique dont l'« œil » inaccessible est ce dieu qui sert de référence, de ligne de fuite, plutôt, à cet homme « sans dieu semblable à un dieu », cet homme dont le paradigme, rendu visible, s'inscrit dans l'entour, la parenthèse en quelque sorte que font à « *god* » préfixe (« *un* ») et suffixe (« *like* »). On pourrait presque dire qu'Achab prend ainsi la divinité « avec des pincettes ».

Ce qui est sûr, en tout cas, c'est que son image en reste irrémédiablement « tremblée », inflexible et fluide, sinon floue.

Mais la divinité, justement — la citation qui me sert de titre et sur laquelle je vais maintenant conclure le dit expressément — la divinité n'est que le lieu d'une relation excédée.

La transcendance d'Achab est foncièrement relationnelle, ce qui est, certes, peut-être le cas de toutes les formes de transcendance, mais celle-ci a ceci de particulier qu'elle n'a pas de fin et va, si l'on peut dire, dans les deux sens, ramenant le sujet à lui-même tout autant qu'elle le projette vers ses confins, cercle vicieux parce que transcendance interne en quelque sorte.

La transcendance, sur le Péquod, c'est aussi l'enfermement de l'obsession. C'est ainsi, par exemple, qu'il y a une évidente réduction de la focalisation, comme un plan cinématographique qui se « resserre », quand, dans

l'immensité de l'océan, où, comme le disait un passage du chapitre qui porte le nom du navire (celui où justement Ismaël entend pour la première fois parler d'Achab) il n'y a rien à voir, les regards de tout l'équipage se trouvent rivés au mât, vers ce doublon cloué qui mène à la vue de la baleine blanche, comme s'il était la lentille de la lunette d'approche que chacun doit s'efforcer d'être. Il s'agit, au fond, de fixer un mirage, comme dirait Flaubert, et, ce faisant, d'en être soi-même établi dans son être. C'est pourquoi le conditionnel est la réaction, foncièrement éthique, de l'homme Achab à l'insaisissable substantif dont Moby Dick n'est jamais que l'incarnation. Le sursaut prométhéen d'Achab, son impératif catégorique est toujours de l'ordre de la violence, de la traversée, de la visée agonique ou duelle :

That inscrutable thing is chiefly what I hate; and be the white whale agent, or be the white whale principal, I will wreak that hate upon him. Talk not to me of blasphemy, man; I'd strike the sun if it insulted me. For could the sun do that, then could I do the other¹.

Au fond ce contre quoi Achab veut déchaîner sa haine, c'est cet « Un » dont parlait Lacan, reprenant Parménide, c'est-à-dire la totalité insupportable et éternelle du monde ou de l'Être, cette totalité dont cependant le sujet, en émergeant et s'y abîmant, tire, dans la distance et le contrecoup, son ex-sistence, comme dirait Heidegger. Et le cercle vicieux où Achab est pris se dit fort bien dans ce conditionnel de la relation d'impossible et inévitable égalité : si le soleil pouvait venir à mon niveau pour m'insulter, soit qu'il s'humanise, soit qu'il me défie, alors je répondrais *en homme*. L'homme, dit Achab, n'est jamais qu'un projet insensé dressé dans la colère et l'exaltation. Et, ajouterait Gainsbourg, « l'homme a créé les dieux. L'inverse? Tu rigoles?! »

Mais Achab n'entend pas à rire.

¹ Melville. *Op.cit.*, p.262.

² « Negusa Nagast », disque « Mauvaises nouvelles des étoiles ».

Car pour lui, au fond, l'insulte tient peut-être moins au coup monstrueux porté par la brute insensible ou l'astre arrogant qu'à la blancheur insaisissable des aubes et des lointains où s'inscrit, dans le déchirement et la joie, notre orbite orgueilleuse et vacillante.