La croyance dans *Mardi*

Royer Pierre-Etienne

Pour citer cet article
Royer Pierre-Etienne, « La croyance dans *Mardi* », *Cycnos*, vol. 17.2 (Herman Melville : espaces d'écriture), 2000, mis en ligne en juillet 2008.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/351

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/351
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/351.pdf

Cycnos, études anglophones
revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

La croyance dans *Mardi*

Pierre-Etienne Royer

Lycée de Sens.
Pierre-Etienne Royer est professeur agrégé d'anglais au lycée de Sens (Yonne). Il a obtenu un D.E.A. sur "La croyance dans *Mardi*" à l'université Paris VII et prépare actuellement une thèse sous la direction de M. Jaworski.

There are two different uses to the verb 'believe': transitively (believe in sth), it implies a relationship between the subject and the object of his belief; intransitively (believe), it points to the inclusion of the subject in the object of his belief. It seems that the development of *Mardi* can be accounted for in terms of belief if we move from the first to the second meaning, from the first to the second 'moment' in *Mardi*: at first, until the narrator meets Yillah, *Mardi* is a fiction based on belief as the impulse to act, but soon enough, it becomes clear that the islands in the West are an imaginary goal, not to be located on any charts. The distance between the narrator (the world of 'reality') and the islands (the world of fiction) is blurred and belief becomes not so much an impulse as a creative process: the quest for a new space opens the space for a new quest. After Yillah disappears, the narrator becomes part of his fiction, and it is as Taji that he launches on the quest for Yillah. The questions of truth and writing are then introduced as central issues in a fiction which is also a metafiction.

Dans une lettre à John Murray (New York, 25 mars 1848), Melville rend compte du tournant qui s'opère pour lui au cours de la rédaction de *Mardi* : "en procédant à ma narration de faits, j'ai commencé à en éprouver un insurmontable dégoût, en même temps que me venait le désir d'emplumer mes ailes pour voler […]"[1]

Mardi, dès lors, devient le lieu où s'exprime le désir d'absolu, d'une fiction sans restrictions. Après *Typee* et la suspicion qui a pesé sur la véracité des faits rapportés, Melville ressent le besoin de dépasser la problématique du vrai et du faux pour explorer les limites entre fiction et réalité extra-fictionnelle, ou plutôt le brouillage de ces limites en une fiction-limite, mue par une croyance.

Mardi, comme tend à l'indiquer la citation ci-dessus, est fondé sur la succession de deux récits assez distincts (d'abord une narration de faits, puis un envol) et je vais s'attacher à montrer que la dynamique de l'ensemble repose sur le glissement du sens que l'on peut attribuer au verbe "croire": au sens transitif (croire à, "believe in something"), il indique une mise en relation ; au sens intransitif (croire, "believe"), il implique au contraire un abandon de la distance, une coïncidence du sujet avec l'objet de sa croyance. Ainsi, dans le premier moment de *Mardi* (jusqu'à la rencontre de Yillah), la croyance se vit comme impulsion vers le lointain[2] ; dans le second moment (après la disparition de Yillah), le narrateur est absorbé dans l'espace fictionnel créé par sa propre croyance : le mouvement s'effectue non plus vers les îles au loin, mais vers un monde intérieur, qui acquiert son autonomie avec la disparition de Yillah.

---

[1] Herman Melville, *D'où viens-tu Hawthorne ? Lettres à Nathaniel Hawthorne et à d'autres corresopndants*, choix, trad. et introd. de P. Leyris; notes pour une vie de Herman Melville, par P. Jaworski ; Paris, Gallimard, 1986, p. 77.

[2] En décrivant à Yillah son propre parcours, le narrateur emploiera ces mots : "[…] but that in these dreams, her own lineaments had smiled upon me ; and hence the impulse which had sent me roving after the substance of this spiritual image" (Chap. 51, p. 158).

On a parlé plus haut de deux grands moments : la narration de faits puis l'envol. Il semble que la lecture de *Mardi* permette d'articuler clairement ces deux moments en trois mouvements successifs. Le premier mouvement s'étend du chapitre 1 jusqu'à la rencontre avec Yillah. Il s'ouvre sur une tension entre réel et imaginaire puis se poursuit en une tentative d'effacement de la distance par disparition, effacement du réel ; à la relation initiale du sujet au "pays des rêves" perçu comme altérité, succède l'absorption du sujet-lecteur dans la fiction. Façonné par les livres, le narrateur se révèle comme un Moi impérial, un être qui tend à réduire l'altérité à une projection du Moi.

À mesure que le réel extra-fictionnel perd en substance, *Mardi* se transforme en un voyage loin de toute vraisemblance ("a voyage away from verisimilitude"[3]) et s'ouvre alors le deuxième mouvement. L'assassinat d'Aléma, le coup de couteau du narrateur, crée un accroc dans le texte et fait advenir une "zone d'indiscernabilité" (G. Deleuze) entre les deux récits de *Mardi* (ce que l'on a appelé les deux moments de *Mardi*) : le récit de faits, et le second récit, soumis au régime de la prolifération du discours. Dans cet entre-deux advient la rencontre de Yillah, rencontre de l'image qui mène à l'édification d'un mythe personnel, récit dans le récit où le narrateur s'inscrit comme personnage sous les traits de Taji. À partir de ce moment, la fiction n'est plus tributaire des cadres mais commence à prendre son envol : le cadre fictionnel se produit en même temps que la fiction. Cette zone est donc celle des ambiguïtés : Yillah est à la fois un personnage fictionnel et une projection du narrateur ; le narrateur lui-même est à la fois un personnage fictionnel et une projection de lui-même dans un nouvel espace fictionnel. À la charnière des deux récits s'opère donc la gestation de la croyance comme création.

Le troisième mouvement de *Mardi,* c'est l'envol… ou le plongeon, en tout cas un changement radical de dimension. *Mardi* devient une fiction réflexive, met en évidence le plan métafictionnel qui sous-tend tout le livre. Avec l'engloutissement du réel extra-fictionnel, l'espace[4] est ouvert pour l'avènement d'une fiction pure (un absolu fictionnel), où le problème de l'écriture occupe une place importante. La croyance-impulsion cède le pas à la croyance-création. Ouverture d'un espace vierge, monde intérieur où se pose le problème de la vérité et où s'entrecroisent les fils du discours pour tenter de cerner le vrai.

Parcours, donc, de la croyance comme relation à la croyance comme création. Le mouvement même de la relation ouvre le champ de la création. Dans le premier mouvement, le réel s'efface progressivement, le mouvement de la croyance crée les conditions de développement d'un monde fictionnel autonome. Ce qui domine, c'est le Moi impérial, ordonnateur, lancé dans un mouvement vers un point d'abord géographique, puis, très vite, imaginaire — le voyage comme "mouvement vers". Dans le second mouvement, le Moi impérial se fragmente, le narrateur se détache de lui-même, "je" devient "Taji", le "je" réel fait place à un "je" rêvé, inventé dans la rencontre avec Yillah. Le narrateur s'appréhende comme créateur de fictions et un second récit commence à se détacher du premier, pur produit de la croyance du narrateur dans le pouvoir de la fiction. La disparition de Yillah ouvre le troisième mouvement : le personnage, Taji, acquiert son autonomie, et la création/exploration de Mardi commence — quête de territoire qui crée, au fur et à mesure, le territoire de la quête, le voyage, ici, constitue un espace déjà-là plus qu'il ne parcourt un espace géographique extra-fictionnel. Le sujet divisé se fragmente encore pour se projeter dans les quatre voix du troisième mouvement, et la quête de Yillah devient une tentative de remembrement à travers les fragments du Moi, d'île en île, tentative de recomposition autour d'un centre.

---

[3] C. Feidelson, *Symbolism and American Literature,* Chicago, University of Chicago Press, 1953, p. 166.

[4] Cet espace, le narrateur le nommera le "monde de l'esprit" (*M.*, chap. 169). Si on suit l'explication que Hershel Parker donne du titre, "Mardi" trouverait sa source dans un nom géographique tronqué, Mar di Sud (La Pléiade, note 3, p. 1341). Le nom même de l'archipel renverrait à du fluide, non à du solide : l'océan des pensées, non un territoire bien délimitable.

“A Voyage thither” : portrait du narrateur en déserteur

> He wanted to meet in the real world the unsubstantial image which his soul so constantly beheld[5].
> Life only avails, not the having lived. Power ceases in the instant of repose; it resides in the moment of transition from a past to a new state, in the shooting of the gulf, in the darting to an aim[6].

Le premier mouvement de *Mardi*, qui mène le narrateur-personnage jusqu’à la rencontre avec le canoë d’Aléma, reprend le schéma narratif du début de *Typee* : une vision, une évasion. Nourri de lectures et de récits sur les îles enchantées au loin, le narrateur de *Mardi* décide de rompre la monotonie de la vie à bord de l’*Arcturion* et se lance vers l’ouest sur le *Chamois*, en compagnie de Jarl. Cette ligne de fuite est portée par un désir, une impulsion qui constitue le mouvement même de la croyance. Peu à peu, le réel s’efface, les deux courbes du réel et de l’imaginaire tendent à se confondre, c’est-à-dire que le narrateur disparaît hors du réel et se livre à la réduction d’autrui — dispositif dont le Moi impérial du narrateur est l’ordonnateur.

Le chapitre 1 pose d’emblée la problématique du premier mouvement : la tension entre le réel et l’imaginaire, la croyance en un pays des rêves qui éperonne le désir de fuite.

Le réel, calqué sur la réalité extra-fictionnelle, c’est le monde des baleiniers, la perspective de partir vers le Nord et ses horreurs (“all the horrors of northern voyaging”[7], p. 7). C’est aussi et surtout l’ennui tant physique qu’intellectuel : le calme plat du deuxième chapitre, l’existence suspendue, font écho aux platitudes des conversations à bord. Pas d’âme sœur, aucune attirance (“no soul a magnet to mine”, p. 4), personne pour parler de Burton. La circularité est omniprésente comme figure de l’enfermement : les jours défilent, vides de tout événement, et les contes sont tellement ressassés qu’on ne distingue plus ni commencement ni fin.

D’où l’aspiration à un ailleurs : la vigie à la pomme de mât favorise la rêverie et l’imagination s’empare vite de ces îles à l’ouest à la faveur du vague géographique qui les entoure (“loosely laid down upon the charts, and invested with all the charms of dream-land”, p. 7). Anatomie d’une vision : c’est l’horizon occidental qui sert de lieu de projection : architectures célestes, verticalité, références culturelles — l’Alhambra, les tours de Ninive. Puis approfondissement de la perspective, qui contraste avec la platitude bidimensionnelle de la vie sur l’*Arcturion* : “Vistas seemed leading to worlds beyond” (p. 8). Enfin, c’est l’envol de l’esprit et le passage aux sensations — bercement des vagues, frémissement des palmes.

C’est donc à travers les références culturelles que le narrateur accède aux sensations, en désertant le réel[8]. De là découle le statut incertain des îles au loin, entre-deux du rêve : il ne s’agit pas de retrouver un territoire localisable mais d’échapper à tout territoire existant. La carte, dès lors, n’a plus guère d’utilité. Le narrateur insistera sur ce point au moment de la désertion : “The chart, to be sure, I did not so much lay to heart” (p. 17).

La vision programmatique du chapitre 1 nous renseigne donc sur le narrateur-personnage, en introduisant une conscience façonnée, fascinée par les livres-miroirs et par les récits des tiers (“those islands had been represented to me […]”, p. 11). On retrouve ici le schéma de la croyance-impulsion : la relation aux œuvres et aux récits entendus, et le désir d’abolir la distance entre mondes réel et imaginaire, entre un moi contingent et le pays des rêves — la cavale, après le sommeil sur l’*Arcturion*. Voilà bien ce qui caractérise selon W. James l’essence de la croyance : la volonté d’agir pour vérifier une hypothèse qui nous semble valable (ce que James appelle “a live hypothesis”) : “The maximum of liveness in a

---

[5] J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*.

[6] R. W. Emerson, “Self-Reliance”, dans *Selected essays*, New York et Londres, Penguin Classics,1985, p. 190.

[7] Toutes les citations de *Mardi* sont tirées de l’édition Northwestern-Newberry.

[8] Emerson, en évoquant les contrées révélées par la lecture et la méditation, recourt aussi à un nom de lieu à forte charge symbolique : « the sunbright Mecca of the desert » (*Selected essays*, p. 302).

hypothesis means willingness to act irrevocably. Practically, that means belief […]”[9]. Il s’agit alors de *réaliser* le rêve, de le convertir en réalité, de faire aboutir l’élan, le désir d’ailleurs conçu comme désir de fiction ; il s’agit alors de déserter l’*Arcturion*.

S’évader, partir, tracer une ligne de fuite, ouvrir l’espace de son devenir : tel est le projet du narrateur-personnage, de ce “je” anonyme, très peu individualisé. La ligne de fuite, ce sera la Ligne, l’Equateur, vers l’Ouest, pour échapper aux glaces du Kamtchatka. L’objectif avoué, c’est l’une des îles Kingsmills (chap. 3), donc un point repérable, quant à l’objectif inavoué, il s’agit bien sûr du pays des rêves évoqué au début. “[…] we have the right to believe at our own risk any hypothesis that is live enough to tempt our will”[10].

Le passage à l’acte se fait dans l’enthousiasme, mais plonge aussi le narrateur dans la perplexité et le doute métaphysique. Tout d’abord, la solitude (“the awful loneliness of the scene”, p. 29) affaiblit la volonté ; en effet, les cadres familiers ont disparu, et la désertion marque une première rupture avec le réel, la matrice de l’*Arcturion*. Ensuite, le désert marin occasionne une perte de substance qui retentit sur les deux personnages : “for the consciousness of being deemed dead, is next to the presumable unpleasantness of being so in reality” (p. 29). La question se pose alors : qui est désormais le narrateur ? Un être que l’on croit mort et qui donc est presque bel et bien mort (première manifestation de la croyance-création), un fantôme, un spectre. Comme Samoa amputé d’un bras, le narrateur est amputé d’une part de lui-même en désertant, part qu’il ne peut plus retrouver, non plus que par la suite l’*Arcturion*. On retrouvera ce processus d’amputation, de division du sujet avec la rencontre et la disparition de Yillah.

La mort, pourtant, est présente (chap. 3) : le chapitre s’ouvre sur un rêve d’amour universel pour décrire ensuite, ironiquement, les combats entre les poissons et les différents types de requins. Sous-jacente, la culpabilité apparaît également. D’abord à l’égard de Jarl : dans le chapitre 3, après la voix du moi impérial, le regret et l’embarras se font entendre, et le narrateur insiste pour montrer qu’il n’a pas été un mauvais compagnon (“But I appeal to thee, honest Jarl, if I was ever chummy the cunning”, p 15). Peut-être faut-il voir dans le titre du chapitre (“A King for Comrade”) une compensation due au remords. Ainsi, dès le chapitre 3, une ombre plane sur la *persona* du narrateur, à la fois impérial et coupable ; c’est la première ombre projetée sur le récit, peut-être le premier exemple du prix à payer pour s’évader du réel, l’autre face du rêve. Au chapitre 7, la culpabilité est liée à la disparition du narrateur lui-même, honteux d’avoir échappé à la mort sur l’*Arcturion* ; cependant, il précise aussi que le lien de causalité entre son départ et le naufrage du bateau est inimaginable : “[…] it is impossible for me so much as to imagine, that our deserting her could have been in any way instrumental in her loss” (p. 25). On peut voir là une ambiguïté : la voix du moi impérial (je suis parti donc le bateau a coulé), ou celle du moi coupable (le bateau a coulé à cause de moi).

L’océan

Lieu du passage, espace de la ligne de fuite, l’océan concentre aussi les figures de la circularité — enfermement, étouffement. Il permet la fuite et en menace aussi l’aboutissement, favorise l’évacuation du réel, mais représente le réel en creux.

L’océan est un horizon (“with the round horizon for an arena”, p. 42). Comme dans *Typee*, la matière résiste : la forêt de joncs et les pentes gravies sans résultat freinaient la progression de Tommo et Toby tout comme la houle freine l’avancée du canot. Au ras des vagues, la perspective est réduite (“your sphere of vision is little larger than it would be at the bottom of a well”, p. 37) ; l’océan devient alors un immense serpent (“[…] like a vast serpent with ten thousand folds coiled all round the globe”, pp. 37–38), Ouroboros menaçant de se refermer

[9] William James, “The Will To Believe”, in *Writings*, New York, Library of America, 1992, p. 458.
[10] *Ibid.*, p. 477.

sur lui-même, comme le lagon circulaire se referme sur le *Parki* victime de la trahison des Cholos (p. 69). Enfin la sensation de solitude contribue au brouillage de la perception, et la position de l'archipel n'est plus certaine : "All became vague and confused ; so that westward of the Kingsmill isles and the Radack chain, I fancied there could be naught but an endless sea" (p. 38).

L'océan permet l'acheminement vers un pays imaginaire, mais il incarne aussi la disparition des cadres familiers et réduit les deux personnages à l'état de spectres errants. Il s'agit donc bien d'un lieu de passage, d'un entre-deux entre l'*Arcturion* et Mardi, mais aussi entre deux types de perceptions, les cadres familiers du réel et les cadres incréés de l'imaginaire. Expérience de la limite, où la fuite signifiante menace de se transformer en dérive ("[…] the two gray firmaments of sky and water seemed collapsed into a vague ellipsis", p. 48)

L'épisode du *Parki* s'ouvre sur une apparition ("It looked like a far-off craft on fire", p. 56) et se clôt sur une disparition (p. 120).

Le brigantin est d'abord l'espace où se déploie le Moi impérial du narrateur. Il prend l'air d'un chef (p. 90) et impose la loi nautique à Annatou, tout en exigeant de Jarl le silence sur leurs aventures antérieures. Il avoue sa hâte d'imposer un pouvoir incontesté (96) et se déclare satisfait des services de Jarl (96) et de Samoa, tout en faisant quelques concessions à la bonne marche du navire ("[…] for though commander, I felt constrained to do duty with the rest […]", p. 101). Le réel ainsi redessiné permet au narrateur d'endosser les habits de commandant et d'en assumer la fonction. Aux rêveries solitaires dans la mâture ou étendu sur une pile de vieilles voiles ("lazily dozing to the craft's light roll", p. 101), succèdent les décisions unilatérales : le baril d'Otard trouvé à bord (chap. 33) n'est pas offert à l'équipage par souci d'ordre et par méfiance envers ses co-équipiers. Les espars du *Parki* dessinent, dans l'apparition initiale, une toile d'araignée (p. 56) : c'est le narrateur qui en occupe maintenant le centre.

L'épisode du *Parki* permet au narrateur d'asseoir sa puissance, mais il constitue aussi une pause dans la ligne de fuite. C'est un territoire intermédiaire, une cristallisation de l'entre-deux. Ainsi, la suspicion règne pendant quelque temps entre Samoa/Annatou et le narrateur/Jarl : le narrateur considère le récit des aventures de Samoa avec méfiance ("Upon the whole, I regarded the narrator of these things somewhat distrustfully"[11], p. 89), puis finit par y croire après de multiples interrogations ; Samoa et Annatou, de leur côté, prennent d'abord le *Chamois* pour le fantôme du canoë cholo lancé à leur poursuite (introduction du thème de la vengeance et de la poursuite). Ils prennent aussi les deux occupants du canot pour deux hommes venus de la lune (p. 86) avant de se raviser[12]. La réalité (du récit, des apparences) est donc problématique, invérifiable des deux côtés, et cette incertitude donne à l'épisode un caractère onirique où tout commence et s'achève dans un embrasement.

Le naufrage (chapitre 37) met fin à l'épisode et relance la ligne de fuite, celle que mène le narrateur et qui vise à faire coïncider réel et imaginaire. Le mouvement de la croyance, le mouvement, qui est la croyance, se poursuit ; mais la résolution des débuts s'est un peu érodée, et l'accent est mis sur les risques de l'entreprise : "A bold deed done from impulse, for the time carries few or no misgivings along with it. But forced upon you, its terrors stare you in the face" (p. 126).

À ces réserves s'ajoute le surgissement du surnaturel et la menace de la mort au chapitre suivant. La mer en feu offre un spectacle extraordinaire mais sans explication rationnelle sûre ; de plus, elle jette sa lumière cadavéreuse ("cadaverous gleam", p. 121) sur les occupants du *Chamois* et leur donne un aspect fantomatique. Enfin, les cachalots encerclent le *Chamois*, menaçant l'esquif de leurs moindres mouvements. À nouveau donc,

---

[11] Remarque qui pourrait aussi bien s'appliquer au narrateur lui-même : une voix narrative peu définie, qui exerce un contrôle très serré sur la narration.

[12] C'est non de la lune mais du soleil que viendra Taji, quelques chapitres plus loin.

comme après la désertion initiale, le narrateur se retrouve en position de spectre après avoir lui-même "spectralisé" Jarl et Samoa ; à nouveau, la disparition d'un lien au réel (le *Parki*) devient une menace de disparition en mer.
Au chapitre 39, peu de temps après la disparition du *Parki* apparaissent des groupes d'oiseaux aquatiques : la terre est proche. Le bruit de leurs ailes, pour le narrateur, évoque une comparaison ("[…] their wings making overhead an incessant rustling like the simultaneous turning of ten thousand leaves", p. 126) : ainsi la page est tournée sur le monde réel, et le narrateur s'apprête à cheminer plus avant tout en perdant lui aussi de sa consistance, tout en se fictionnalisant : vêtu des parures multicolores trouvées dans les cales du *Parki*, il a l'air d'un émir (p. 127) lorsqu'il rencontre le canoë d'Aléma.

"A Voyage Away From Verisimilitude"[13]

> A wise writer will feel that the ends of study and composition are best answered by announcing undiscovered regions of thought, and so communicating, through hope, new activity to the torpid spirit [14].

Après la rencontre du chapitre 39 s'ouvre le second mouvement de *Mardi*, qui s'achève avec la disparition de Yillah (comme pour le *Parki* : une apparition, une disparition). C'est l'espace des dernières disparitions importantes, notamment celle du narrateur-personnage, qui devient Taji.
La rencontre de Yillah marque le premier temps : c'est la rencontre d'une image, qui déclenche un "devenir-Yillah" par l'intermédiaire d'une fiction, l'invention d'un passé commun. Cependant, Yillah est double : à la fois personnage de fiction et projection du narrateur ; au contact de Yillah, ce dernier se dédouble aussi entre personnage de fiction (le moi impérial) et projection de lui-même dans une fiction, un sous-ensemble fictionnel de *Mardi*, ce que l'on a appelé le second récit dans *Mardi*. Le deuxième mouvement, c'est en fait le passage de la croyance-impulsion à la croyance-création, ou plutôt la révélation du caractère indissociable de ces deux aspects. C'est donc l'archipel qui apparaît et se développe : la vision, donnée au chapitre 1 comme un ailleurs, devient la création du visionnaire. C'est parce qu'on voit qu'on croit, mais c'est parce qu'on croit qu'on finit par créer, réaliser cette vision.
"A thrust and a threat! Ere I knew it, my cutlass made a quick lunge", (p. 133). Pour le narrateur enflammé par la perspective de délivrer une jeune captive, il n'y a pas de frein moral à l'assassinat : le monde réel, celui de la morale et des "présupposés"[15], s'est déjà beaucoup effacé depuis la désertion et les principes de la fiction priment. La culpabilité et les remords commencent à hanter le narrateur (chap. 42) mais le questionnement sur les vrais motifs de l'acte est repoussé. Quoi qu'il en soit, le coup de couteau ouvre une brèche dans le récit, un accroc dans le texte : c'est l'ouverture d'une nouvelle phase et la nécessité de renouer la trame narrative en ouvrant un nouveau récit. La rencontre de Yillah va en créer l'occasion.
Premier regard : "Did I dream?— A snow-white skin: blue, firmament eyes: Golconda locks" (p. 136). Yillah comble les attentes du narrateur car elle possède tous les attributs d'une demoiselle de romance. Le narrateur entre dans la tente et forme ainsi une sphère d'intimité qui favorise les jeux de miroir. Yillah fait ensuite le récit de ses origines, celui d'une jeune vierge captive charmée par le prêtre Aléma, femme-fleur destinée au sacrifice dans le tourbillon de Tedaïdi. Cependant, les connaissances du narrateur sur les pratiques des sacrifices rituels détruisent le plaisir qu'aurait pu produire le conte : "But, would that all this had been hidden from me at the time. For Yillah was lovely enough to be really divine; and so

---

[13] C. Feidelson, "The Will To Believe", p. 166.
[14] R. W. Emerson, *Selected essays*, p. 77.
[15] G. Deleuze, "Bartleby, ou la formule", dans *Critique et Clinique*. Paris, Éditions de Minuit, 1993. Reproduit à la fin de l'édition Garnier-Flammarion (*Bartleby. Les Îles enchantées*), p. 179.

I might have been tranced into a belief of her mystical legends" (p. 139). Il se trouve ici à la charnière du monde des références réelles, extra-fictionnelles (les connaissances anthropologiques) et le monde des références fictives, l'imaginaire (le conte de Yillah). Les cadres pré-existants, les lectures, sont maintenant un obstacle : le moi impérial, déserteur, tendu dans l'action, voudrait désormais subir le charme, accepter une fiction comme vraie, se vouer à la passivité du rêve, qui ne lui est pas inconnue. En ce sens, Yillah correspond magiquement à la vision du début, elle incarne un aboutissement dans la quête.

Dès lors le narrateur n'est plus un conquérant mais désire se fondre dans ce paysage fictionnel qu'est Yillah — non plus appliquer des cadres mais s'inclure dans un cadre personnel où le seul référent est le narrateur lui-même, désireux d'être pris pour un demi-dieu bienveillant (p. 140). La fiction commence à s'élaborer en même temps que son cadre, et ceci implique la destitution du Moi impérial, seul ordonnateur, qui, en s'incluant dans un cadre fictionnel, subit le processus qu'il a jusque-là utilisé comme instrument de pouvoir — en un mot, *devient* un personnage de fiction : à son arrivée à Mardi, il deviendra un demi-dieu, Taji.

La rencontre de Yillah marque donc un moment de scission : le narrateur s'appréhende non plus seulement comme personnage principal du (premier) récit de *Mardi*, mais aussi comme personage d'une autre fiction (le second récit). Le "je" devient ambigu, se dédouble entre un "je" réel et un "je" fictif. Ce moment est un point d'équilibre dans le processus de division du narrateur-personnage : d'un côté, le moi impérial, sa volonté de faire croire, d'utiliser la crédulité de Yillah ("And all this must have been believed. For whom, like me, ere this could she have beheld?", p. 140) ; de l'autre, un moi divisé, sa volonté de s'inclure dans un cadre fictionnel non-préexistant. Pour faire croire, il crée une fiction, mais en s'incluant dans cette fiction, il perd sa position dominante et prend place dans le cadre.

La spécificité du processus amorcé dans le second mouvement est liée à la fascination de l'image-Yillah. Le narrateur entre dans un jeu de miroir, s'invente un "je" de miroir, lié à Yillah, il crée une gémellité à travers son récit d'idylle enfantine et Yillah devient un double. En inventant un passé commun, en faisant le serment d'un lien indissoluble, le narrateur s'est spectralisé en tant qu'individu en quête ayant (re)trouvé l'objet de sa quête. La suite du récit viendra se couler dans ce schéma narratif : le narrateur va évoluer d'île en île, selon le schéma d'une romance, mais d'une romance qui n'aboutira pas, en rupture avec le cadre pré-existant dont se sert le narrateur pour manipuler Yillah. C'est là l'ironie de *Mardi* : à force de s'inclure dans ses récits pour mieux manipuler Yillah, le narrateur perd sa position d'ordonnateur, il se crée comme personnage de fiction. Le changement de cap vers le Sud (chap. 46) constitue le moment de cette révélation capitale : la croyance est une impulsion, mais elle est aussi et surtout, dans ce "mouvement vers", une création, la création de son propre objet.

On se souvient de la remarque faite par le narrateur à propos du récit de Samoa : "Upon the whole, I regarded the narrator of these things somewhat distrustfully" (p. 89). En substituant "narration" à "narrator", cette phrase résumerait bien le changement de perspective qui s'opère dans le cours du récit.

Au chapitre 39, à l'approche des îles de l'archipel, des oiseaux apparaissent, et le bruit de leurs ailes est comparé à celui des feuilles que l'on tourne (p. 126). Cette comparaison semble révélatrice : les plumes des oiseaux évoquent la plume de celui qui écrit, et le bruit des plumes celui des pages qu'on tourne. Par ce réseau d'associations métapho-riques, cette citation nous renvoie à la lettre de Melville à J. Murray, citée en introduction. Dégoût des faits et désir d'envol : c'est la situation du narrateur-personnage au chapitre 1, c'est aussi la situation de Melville écrivant *Mardi* à la fin de 1847. Le réel s'estompe et les battements d'ailes des oiseaux de Mardi résonnent déjà aux oreilles du narrateur comme celui des pages que l'on tourne. Cette comparaison invite à mettre en lumière, parallèle au plan fictionnel sur lequel file le *Chamois*, un plan métafictionnel — en d'autres termes, élucider ce qu'implique la croyance en l'existence du pays des rêves au niveau de l'écriture.

On peut pour cela utiliser un autre biais métaphorique : la ligne de fuite[16]. Partir, s'évader, c'est tracer une ligne de fuite, mais fuir n'est pas voyager : la fuite n'est pas une garantie de rupture. Voilà bien le mouvement qui anime le premier mouvement de *Mardi*, au niveau fictionnel : s'évader de l'*Arcturion*, mais sans rupture radicale. Au contraire, c'est le déclenchement d'un processus où les deux courbes du réel et de l'imaginaire se rejoignent peu à peu. Écrire, c'est aussi tracer des lignes de fuite, au niveau métafictionnel cette fois. La finalité de l'écriture, ce serait un "devenir-imperceptible" (*Dialogues*, p. 56) : la question est soulevée par Deleuze, et cela semble bien être le cas du narrateur-personnage dans *Mardi*, qui se dissipe, disparaît en tant que voix dans le troisième mouvement, transformé en demi-dieu inférieur.

La quête qui reprend après le naufrage du *Parki* mène à la rencontre de Yillah, à l'édification d'un passé fictionnel commun et à la disparition de la jeune fille. On pourrait alors lire le premier mouvement de *Mardi* comme l'acheminement vers Yillah, la sirène et son chant[17], "cette autre navigation qui est le passage du chant réel au chant imaginaire" (p. 17) qui, pour Blanchot, constitue le temps spécial du récit. Les analyses faites à propos de l'Odyssée peuvent être adaptées ici.

Le chant des Sirènes est adressé à un navigateur, il est lui-même navigation, et le mouvement qui porte le narrateur vers ce chant est "l'expression du plus grand désir" (p. 10), ce désir de joindre réel et imaginaire qui porte le narrateur dans les premiers chapitres, cette force qui le pousse à déserter et qui le pousse à écrire, c'est-à-dire à déserter le réel. Le chant entraîne le narrateur-personnage vers le dehors de la fiction. "Avec le roman, ce qui est au premier plan, c'est la navigation préalable, celle qui porte Ulysse jusqu'au point de la rencontre" (p. 12). Cette "navigation préalable" anime l'écriture du premier mouvement au plan métafictionnel, plan qui dans le troisième mouvement devient le centre du récit. Avec *Mardi*, ce qui est au premier plan, c'est la rencontre des Sirènes, le plongeon dans l'imaginaire, vers "ce lieu d'où le pouvoir de parler […] semble lui [à Ulysse] être promis, à condition qu'il y disparaisse" (p. 14).

On retrouve l'idée de l'écriture comme "devenir-imperceptible". Tout le problème est donc pour Ulysse, comme pour l'écrivain, de maintenir une limite, "cet intervalle entre le réel et l'imaginaire que précisément le chant des Sirènes l'invite à parcourir" (p. 16). Selon Blanchot, l'écrivain est l'homme qui a rencontré une image (p. 127) ; pour reprendre ses réflexions au sujet de *Moby-Dick* (p. 15), on peut dire que la rencontre de Yillah a lieu dans *Mardi*, mais que c'est cette rencontre qui permet l'écriture du livre, c'est l'expérience fondamentale à la source de l'écriture. Le danger, c'est la "métamorphose" (p. 16) : Achab se perd dans l'image, "Achab ne se retrouve pas et, pour Melville lui-même, le monde menace sans cesse de s'enfoncer dans un espace sans monde vers lequel l'attire la fascination d'une seule image" (p. 16). C'est à ce danger que succombe, semble-t-il, le narrateur de *Mardi* : la particularité de *Mardi*, c'est que cette métamorphose, le passage du chant réel au chant imaginaire qui selon Blanchot tend le récit, s'effectue au quart du roman :

> Le récit veut parcourir cet espace, et ce qui le meut, c'est la transformation qu'exige la plénitude vide de cet espace, transformation qui, s'exerçant dans toutes les directions, transforme sans doute puissamment celui qui écrit [et] le récit lui-même […] où en un sens il ne se passe rien, sauf ce passage même. (p.17)

Le point de convergence du réel et de l'imaginaire, censé être une limite du récit, censé advenir hors du récit, advient dans *Mardi* : c'est ce qui permet la navigation ultérieure, le passage à travers le miroir du mimétisme, l'exploration de Mardi, du monde de l'esprit ("the world of mind", *M.*, chap. 169, p. 557).

---

[16] G. Deleuze et C. Parnet, *Dialogues*. Paris, Champs-Flammarion, 1996. Chapitre 2, première partie.

[17] M. Blanchot, *Le Livre à venir*. Paris, Gallimard "Folio-Essais" n° 48, 1986. Chapitre 1 "le chant des Sirènes".

Il s'agit alors d'expliquer cette particularité : pourquoi le passage dans le monde de l'imaginaire se produit-il si tôt ? C'est que, parallèlement au mouvement vers l'Ouest, à la croyance-impulsion qui anime le premier mouvement, agit un autre aspect de la croyance, la croyance-création. On retrouve ici le phénomène de transformation du récit (et de l'écrivain) décrit par Blanchot (*op. cit.*, p. 17). Le voyage vers Mardi, "a voyage thither", est aussi une transformation, une création : création d'un autre soi-même, création d'un autre récit. Le deuxième mouvement est ainsi le lieu de cette transformation, et le régime des disparitions s'applique maintenant au réel extra-fictionnel, au substrat de la fiction, incarné par l'*Arcturion* et les références géographiques. Le travail de la croyance mène ainsi à la création de cadres nouveaux, et Yillah apparaît bien comme une interface entre le premier récit (aventures polynésiennes) et le second (spéculations sur la vérité et l'écriture) ; à la fois jeune vierge polynésienne et incarnation d'un absolu, elle problématise toute l'entreprise du narrateur, qui est de tenir ensemble dans le même cadre le réel et sa fictionnalisation. Dans le premier mouvement, le narrateur/déserteur lit le monde au prisme de ses lectures : l'évacuation, la modification du réel est inspirée par des cadres pré-existants ; avec Yillah, la modification est inspirée par les projections du narrateur. La fiction Yillah se produit en même temps que son cadre (le récit des amours enfantines) conformément au processus décrit par Feidelson : "The movement of imagination is a state of becoming, and the visionary forms simultaneously are apprehended and realize themselves"[18].

Le deuxième mouvement est donc le lieu d'un changement de dispositif : le narrateur passe du "je" réel au "je" fictif en devenant Taji, il passe du premier récit (narrateur-personnage) au second (dissociation du narrateur et du personnage, "je/Taji"). À force de croire en l'existence du pays des rêves, le narrateur le fait donc advenir : la croyance crée.

Pour que l'imaginaire puisse advenir cependant, il faut un ajout de réalité. La croyance n'est donc pas seulement une pragmatique, elle induit aussi une modification du réel par le sujet. W. James, dans l'essai "The Psychology of Belief", note qu'il y a croyance quand la chose perçue semble avoir une réalité, c'est-à-dire quand elle est reliée à nos actions ou nos émotions : "In this sense, whatever excites and stimulates our interest is real"[19]. Ce qui occupe notre esprit devient réel pour nous, et nous croyons en l'existence de ce contenu de pensée.

C'est aussi ce qu'exprime Blanchot : "la différence entre le réel et l'irréel, […] c'est qu'il y a moins de réalité dans la réalité, n'étant que l'irréalité niée […]"[20]. Le monde de l'imaginaire contient donc plus de réalité, et c'est la croyance en son existence qui la lui confère, qui la crée. Pour reprendre la citation de Joyce, ce n'est donc pas, en fin de compte, dans le monde réel que le narrateur rencontre l'image "Yillah", mais dans un monde fictionnel auquel la croyance du narrateur confère une réalité.

Cette pause rétrospective nous a donc permis de faire les remarques suivantes. D'abord, que les disparitions du premier mouvement sont liées à l'avènement d'un champ fictionnel en rupture avec les données du réel. La croyance est l'impulsion qui mène le narrateur loin de l'*Arcturion*, elle est aussi la création d'un espace littéraire où les cadres connus s'évanouissent, et où le rêve se matérialise en créant ses propres cadres. Yillah, qui correspond, comme par magie, à la vision du narrateur (p. 158), serait l'aboutissement de ce mouvement créatif. Sous-jacent au moi impérial aurait donc existé, dès le départ, un moi en quête d'un déjà-là intérieur, d'un spectre matérialisé, Yillah. Rencontre de la sirène et basculement dans un nouveau récit, qui va mettre en acte le principe de la croyance créatrice. Le narrateur devient un demi-dieu en quête de Yillah, et c'est dans ce second récit que va se dérouler le reste de *Mardi* : non plus dans le cadre initial de la désertion/exploration (sur le

[18] C. Feidelson,"The Will To Believe", p. 30.
[19] *Op. cit.*, p. 1032.
[20] *Le Livre à venir*, p. 133.

modèle de *Typee*), mais dans un cadre qui se forme à mesure, qui se crée à mesure qu'on y croit. Non plus errance et retour au réel, mais errance sans retour. D'où la disparition de toute allusion explicite au réel extra-fictionnel (les îles du Pacifique, par exemple) et l'entrée dans un "espace sans monde", un espace où l'on peut projeter un monde.

Changement de cap, vers l'Ouest à nouveau : au chapitre 52, un monde est en vue ("World ho!"). Le passage d'un monde à un autre, d'un récit à un autre, va s'effectuer dès l'arrivée dans l'archipel, sur l'île d'Odo.

Le narrateur est immédiatement pris pour Taji le Blanc (p. 164), demi-dieu inférieur dans le panthéon mardien (la blancheur, autre point commun avec Yillah). Samoa conforte les insulaires dans leur croyance et le narrateur, sur ses conseils, décide de se couler dans le rôle, même s'il lui a en fait été imposé : la modification d'identité, la spectralisation d'autrui, qu'il utilisait, s'accomplit maintenant à ses dépens et lui assigne une nouvelle identité. C'est à ce moment que se concrétise la division du narrateur-personnage. Le processus avait commencé plus tôt, quand le narrateur, soucieux de s'attacher Yillah, s'était représenté comme personnage de fiction, partageant l'enfance de Yillah, et quand il s'était présenté à elle comme un demi-dieu bienveillant. Assimilé à Taji, il semble céder à la contrainte et décide d'assumer cette nouvelle identité ; la fiction se réalise, le narrateur est divisé entre le moi et son apparence ("I am Taji", p. 166) : "[…] I strove to look every inch the character I had determined to assume" (p. 165). En se divisant, en basculant dans un second récit dont il n'est plus qu'un des personnages, le narrateur commence à perdre son statut dominant ; même le voyage du soleil à la terre, invention du narrateur destinée à impressionner ses hôtes, n'étonne personne, car Mardi est un monde sans références autres qu'à lui-même :

> […] to the people of the Archipelago, the map of Mardi was the map of the world. With the exception of certain islands out of sight and at an indefinite distance, they had no certain knowledge of any other isles but their own. (p. 176)

La perplexité qui s'empare du narrateur semble bien marquer le passage d'un monde à un autre : la "logique des présupposés" cède le pas à l'absence de références. *Mardi* où le monde de la pure fiction — monde des projections du narrateur où il figure lui-même comme personnage, monde sans références comme le troisième mouvement du texte — est une fiction sans références autres qu'à elle-même, plus orientée sur la métafiction que sur la fiction. Taji décide donc de rabattre ses prétentions et se sermonne sur son excès de vanité : "So then, weighing all things well, and myself severely, I resolved to follow my Mentor's wise counsel" (p. 177). Moi et ma divinité, moi et mon "mentor" : nouveaux efforts pour relier le sujet et son spectre, le narrateur et le personnage, qui se parlent l'un à l'autre, divisés et unis.

Avec la disparition de Yillah (chapitre 64), le mouvement de la quête est relancé. Au chapitre 65 apparaissent les trois autres compagnons de route qui vont suivre Taji dans sa quête : Mohi, Youmi et Babbalanja, le philosophe, qui se montre très désireux de visiter toutes les îles de Mardi en quête d'un objet mystérieux ("mysteriously hinted", p. 197). Le statut de ces personnages est problématique ; ils sont introduits mystérieusement par Média et, dans la logique de la croyance-création, il est possible d'envisager ces voix comme la projection du monde intérieur du narrateur, la mise en forme, par l'intermédiaire de dialogues, du débat intérieur entre la voix de l'historien, celle du poète, et celle du philosophe. Il semble qu'à ce point du récit, le plan métafictionnel vienne recouper le plan fictionnel, et qu'il y ait là une ligne de jonction — passage dans le monde de l'esprit, où la voix de l'auteur et celle du narrateur peuvent venir se confondre. En effet, la quête de Yillah est laissée entre parenthèses, et l'accent est mis sur le mouvement de la recherche plutôt que sur son aboutissement. Le narrateur (je) avance masqué (Taji), mais ce "je" est lui-même ambigu : très peu individualisé, il n'est pas nommé et existe avant tout comme voix narrative. La distinction narrateur/auteur est donc incertaine, et permet un jeu de proximité et d'éloignement mis à profit dans le

troisième mouvement de *Mardi* puisqu'il va permettre le va-et-vient entre les plans fictionnel et métafictionnel.

"Thinking as A Metaphysical Journey"

> Build therefore your own world. As fast as you conform your life to the pure idea in your mind, that will unfold its great proportions [21].

Sous l'effet de la croyance, le pays des rêves finit par advenir dans l'espace narratif. Le réel extra-fictionnel semble englouti dans le vortex qui entraîne le *Parki* dans son naufrage, et l'aventure qui commence dans le troisième mouvement de *Mardi* est de celles dont on revient les cheveux blanchis (Poe, "A Descent Into the Maelström") ou les yeux rougis, image utilisée par Melville dans sa correspondance (Lettre à E. Duyckinck, 3 mars 1849)[22], à propos d'Emerson et autres "[…] plongeurs de la pensée qui ont plongé et qui sont remontés à la surface les yeux injectés de sang depuis le commencement du monde"[23].

Dans un premier temps, se pose la question de la croyance et de la vérité, suscitée par la création d'un nouveau champ fictionnel : Babbalanja et Taji cherchent à cerner l'essence du vrai. Le Moi semble en être la source, et la seconde moitié du troisième mouvement (à partir du chapitre 119) se recentre sur le plan métafictionnel, en tentant de cerner le surgissement du Moi créateur — sa méthode, et l'essence de sa création.

La vérité

La première moitié du troisième mouvement, jusqu'au chapitre 119, met en jeu deux voix — celle de Babbalanja, celle du narrateur / Taji — chacune d'entre elles confrontée au problème de la vérité, et chacune oscillant entre deux pôles sans trouver d'équilibre, tout comme le prince de Juam.

Au niveau métafictionnel, le débat se pose en ces termes : la croyance ouvre l'espace du nouveau récit, mais où est la vérité ? Dans le monde de l'esprit, ou dans le monde mimétique du début ? Il semble bien ici que la vérité dépende de la croyance. Au chapitre 93, Babbalanja souligne que la réalité est une création de l'œil, et que les fictions sont des créations de l'esprit : le réel, comme la fiction, sont donc des créations de la croyance ; dès lors, la frontière est gommée, et Babbalanja peut affirmer : "[…] what are vulgarly called fictions are as much realities as the gross mattock of Dididi, the digger of trenches ; for things invisible are but conceits of the eye ; things imaginative, conceits of the fancy […]" (pp. 283–284). On retrouve l'idée de la fiction comme ajout de réalité (Blanchot).

Mais c'est surtout le chapitre 97, "Faith and Knowledge", qui offre matière à réflexion : "A thing incredible is about to be related ; but a thing may be incredible and still be true ; sometimes it is incredible because it is true" (p. 296). Le vrai est ici dissocié du "croyable", du vraisemblable ; le narrateur distingue entre le vrai jugé à l'aune d'une idée du vrai et le vrai jugé à l'aune de critères individuels ; ce qui est vrai pour la majorité, et ce qui est vrai pour le sujet. Cette dissociation renvoie à la distinction faite quelques lignes plus loin par le narrateur : "The higher the intelligence, the more faith and the less credulity […]" (*ibid.*). Le crédule est distingué de celui qui croit, du croyant au sens jamesien : d'un côté, celui qui accepte les critères communs du vraisemblable, de l'autre celui qui crée ses propres critères. Le "croyant" peut alors rendre l'invraisemblable vrai : le narrateur se sent le contemporain d'événements bibliques et historiques, ce qui est invraisemblable mais ressenti, cru et donc créé comme vrai. Ici, la croyance est une puissance, elle fait advenir le vrai, indépendamment

---

[21] R. W. Emerson, "Experience", dans *D'où viens-tu, Hawthorne ?*, p. 81.

[22] *Ibid.*, p. 82.

[23] Image également utilisée par Deleuze, dans *Critique et Clinique* (chap. XIV, p. 146) : les grands écrivains ont "des conditions de perception singulières qui leur permettent de puiser ou de tailler des percepts esthétiques comme de véritables visions, quitte à en revenir les yeux rouges".

des notions communes qui départagent vraisemblable et invraisemblable, qui imposent des limites à la perception du vrai. On songe ici à W. James : “the desire for a certain kind of truth here brings about that special truth’s existence […]”[24]. Le narrateur, confiant dans ses pouvoirs créateurs, trace un nouveau cercle qui rayonne autour du Moi, et ouvre les portes de sa perception.

Cependant cette affirmation ne va pas sans ambiguïtés, pour le narrateur comme pour Babbalanja : en effet, au vrai comme création d’une volonté fait toujours écho le vrai comme absolu et tous deux oscillent entre ces deux pôles. Pour Babbalanja, l’oscillation est très clairement marquée, inscrite dans les chapitres 114 et 115. Le chapitre 114 révèle une conscience obsédée par l’herméneutique : “I am intent upon the essence of things ; the mystery that lieth beyond […] I probe the circle’s center; I seek to evolve the inscrutable” (352). Ici s’exprime la croyance en un absolu, une essence, déclaration en contradiction avec le discours du chapitre 78 (la vérité comme illusion) et du chapitre 93 (la réalité comme création de l’œil), mais reprise ultérieurement (“[…] I will not add, I will diminish ; I will train myself down to the standard of what is unchangeably true”, p. 390). Le chapitre 115 est consacré au “conte pour enfants” de Babbalanja, à propos du *banian* géant. Un défi est lancé, celui de trouver, parmi tous les troncs du *banian*, le tronc originel. Neuf aveugles se lancent dans cette quête de l’original, et tous sont persuadés de l’avoir trouvé. La vérité est ici une illusion, qu’on essaie d’atteindre au moyen d’une perception faussée ; plus encore, la question de la vérité, de la vraie origine, perd tout sens, elle devient insoluble et sans intérêt. On retrouve ici un problème évoqué beaucoup plus tôt dans le texte de *Mardi* (p. 78 : “But which of the writhing sections of a ten times severed worm, is the worm proper?”). Le chapitre 116 qui suit, consacré à l’histoire de Hivohité, déchire donc le masque du Sacré, qui se révèle comme néant.

Il est donc bien vrai que Babbalanja a la langue fourchue et qu’il parle deux langages, comme le dit Média (p. 429). L’activité revendiquée par Babbalanja contre la foi passive est une activité critique, mais animée alternativement par la recherche de l’idée (le Vrai) puis par la conscience que croire en une vérité équivaut à la créer. Néanmoins, en dépit de cette ambiguïté, Babbalanja persiste : “In these things, wise men are spectators, not actors, wise men look on and say « ay »” (p. 429). Babbalanja se rattache à ceux qui disent “non”, ceux que Melville considère comme les passeurs de frontières, et ceux que Babbalanja assimile, dans sa logique, aux fous, à ceux qui ont la folie d’agir. Cependant, cette attitude laisse de côté la question de la vérité : “You say all is a lie ; then out with the truth” (p. 428) ; le défi de Média au philosophe n’est pas relevé, et la quête va continuer.

Au milieu du troisième mouvement de *Mardi*, à mi-chemin entre le début de la quête et la disparition de Taji, le chapitre 119 intervient comme une pause narrative. Écrit dans une tonalité épique, c’est un portrait du narrateur en écrivain qui nous est livré ici, aux résonances métafictionnelles assez nettes. Le “je” devient ambigu et la voix de l’auteur semble se faire entendre dans les dernières lignes du chapitre. En effet, “Dreams” apparaît essentiellement comme une récapitulation du devenir-écrivain du narrateur, la genèse de son génie poétique, ce qu’Emerson nomme “the active soul”, tout en annonçant les thèmes traités dans la dernière partie de *Mardi*. “[…] and my dreams herd like buffaloes, browsing on the horizon, and browsing on round the world […]” (p. 366). Cette première comparaison donne le ton du chapitre — puissance du rêve, puissance du sujet rêvant, qui englobe le monde. Tout commence en effet avec un rappel des visions initiales, occasionnées par la vigie à la pomme de mât : “And far in the background, hazy and blue, their steeps let down from the sky, loom Andes on Andes, rooted on Alps; and all round me, long rushing oceans, roll Amazons and Oroonocos […]” (*ibid.*).

[24] “The Will to Believe”, p. 473.

On retrouve les mêmes traits constitutifs : verticalité monumentale, et le sujet comme élément stable au milieu du flux. Puis l'ébauche d'une géographie intime du rêve : loin vers le Sud s'élève une barrière de glace, au-delà des soleils de Sicile, au-delà du Sud imaginaire déjà évoqué lors de l'idylle avec Yillah (Chap. 46, p. 145). L'océan déchaîné, les icebergs : ce tableau, propre à inspirer la terreur, renvoie au sublime de l'imagination, aux forces mises en branle par l'acte d'imagination. Puis, l'Équateur : "But beneath me, at the Equator, the earth pulses and beats like a warrior's heart; till I know not, whether it be not myself" (p. 367). C'est l'avènement d'un moi-monde : l'individu est non seulement contemporain de tous les grands esprits, de tous les grands événements du passé (chap. 97), il est également vaste comme le monde, le contient et l'englobe : le rêve, c'est l'expansion du sujet éprouvée comme puissance — métaphoriquement, celle des éléments mûs par une force incontrôlable. La création équivaut alors à une expansion du moi jusqu'à des dimension cosmiques : "[…] and my soul sinks down to the depths, and soars to the skies ; and comet-like reels through such boundless expanses, that methinks all the worlds are my kin […]" (*ibid.*). Dès lors, le sujet stable du début est entraîné par le flux, et le moi-monde devient un moi-bateau, frégate chargée de voix : "I tremble, gasp ans strain in my flight, and fain would cast off the cables that hamper" (p. 367).

Voilà l'annonce du premier des thèmes importants du dernier mouvement, l'avènement du sujet indépendant ("self-reliant"), celui qui a rompu le câble qui le reliait aux cadres pré-existants. Le calme et la tempête alternent, mais surtout un changement s'opère dans les perceptions : il s'agit non plus de visions mais de voix. Les poètes, les philosophes qui habitent le sujet forment un concert de voix, une polyphonie intérieure. Alors, comme pour les visions du début, un processus se met en place : d'abord, la réception — phase passive, écoute ("[I] list to the concert", p. 367) ; puis la création, le flux qui emporte — phase active — "I roll down my billows from afar" (p. 368), flux que le sujet ne peut contenir, enchaîné à l'écriture ("[…] but an iron-mailed hand clenches mine in a vice, and prints down every letter in my spite", *ibid.*).

Au cours du chapitre, on constate donc un changement de dispositif : d'abord une vision monumentale, pétrifiée, et un sujet stable, observateur — c'est le rappel de la vision initiale, qui avait déclenché le mouvement de la croyance ; puis un concert de voix et un sujet qui devient flux — la croyance créatrice transforme le sujet en flux (le câble est coupé), et surtout arrache le sujet à lui-même, le dissout dans ce flux ("Yet not I, but another […]", *ibid.*) et le range au côté des poètes (Babbalanja à Youmi : "Poets are we, Yoomy, in that we dwell without us", p. 438). Ce changement de dispositif, à l'intérieur du chapitre, semble faire écho à la modification du narrateur entre l'ouverture de *Mardi* et le troisième mouvement de l'œuvre, permettant d'articuler les deux moments de le croyance : pragmatique reliée à la vision (je vois donc j'agis) et créativité reliée à l'écoute (j'entends donc j'écris).

De ce processus de fluidification / d'éclatement du sujet résulte un mouvement de rotation perpétuelle : "[…] and though many satellites revolve around me, I and all mine revolve around the great central Truth, sun-like, fixed and luminous forever in the foundationless firmament" (p. 368). Le sujet est entouré de ses satellites, des voix qui le façonnent et qui s'expriment dans le mouvement de l'écriture, et qui donc se séparent de lui, prennent vie autour de lui. Le mouvement s'opère dans un firmament sans soutien : comme Mardi, l'univers où évolue le sujet est sans références à autre chose qu'à soi-même. Cet univers, c'est Mardi, et à ce point se rejoignent la voix du narrateur et celle de l'auteur tenaillé par la fièvre de l'écriture. Enfin le mouvement s'accomplit autour d'un axe, une Vérité centrale. Se trouve réactivé ici le problème de la vérité, qui semble être conçue comme un absolu : la résolution de ce dilemme, ou plutôt les tentatives en ce sens, forment le deuxième thème important du troisième mouvement.

Le chapitre 119 donne une orientation nettement métafictionnelle au récit, en laissant entendre la voix de l'auteur, et surtout en abordant la question de l'écriture : une fiction sur ce qu'est la fiction. La suite du récit reprend le premier thème évoqué plus haut : l'avènement d'un créateur.

Le chapitre 169, dans la transparence de son adresse au lecteur, pose les bases de la méthode ; c'est un chapitre à caractère programmatique sur l'écriture de *Mardi*. Le narrateur s'adresse au lecteur en un "je" ambigu, et expose le projet de son récit : il se présente comme un jeune navigateur inexpérimenté entraîné par la tempête de l'écriture pour avoir voulu voyager sans carte, espérant découvrir de nouveaux horizons : "Those who boldly launch, cast off all cables; and turning from the common breeze, that's fair for all, with their own breath, fill their own sails" (p. 556). C'est dans cette famille que se range le jeune écrivain, sujet confiant en ses propres ressources, qui puise en lui son énergie pour rompre les amarres, le câble qui l'attachait encore au cadre traditionnel du récit. Il y a dans ce mouvement de rupture quelque chose du "whim"[25] emersonien, l'expression d'un génie créateur exigeant la rupture, l'éloignement du sujet, loin des attaches familières pour tracer sa ligne de fuite.

Plus encore, cette volonté d'indépendance semble naître de l'écriture elle-même, l'écriture créative, et ce chapitre fait écho aux propos de Blanchot sur l'au-delà de l'œuvre, à chercher dans l'œuvre même. Selon Blanchot, le mouvement d'expansion du récit est "le mouvement qui le reporte vers le secret de lui-même, vers son centre, vers l'intimité à partir de laquelle toujours il s'engendre […]"[26]. La tension de l'écriture vise à faire advenir ce point intime, et l'écrivain doit se porter à la limite de l'espace littéraire, à la fin du genre, pour le faire advenir. Alors, dans ce mouvement, l'écrivain a le sentiment de découvrir autre chose, "une Terre inconnue, un *Mare tenebrarum*"[27]. En fait, l'écrivain ne peut accomplir son œuvre "sans se donner, pour objet et pour alibi, la poursuite d'autre chose" (*ibid.*). L'écriture est donc portée par ce mouvement, par l'expérience du dehors qui la tend vers ce point intime d'où elle est générée, et on verra dans quelle mesure cette "autre chose" est envisagée dans *Mardi*. Le chapitre 169, c'est avant tout la "mystérieuse impulsion" de l'écriture ; Blanchot écrit, en écho à Emerson : "Il faut qu'à un certain moment l'écrivain trahisse, renie tout, et l'art et l'œuvre et la littérature qui ne lui semblent plus rien au regard de la réalité qu'il entrevoit […] de l'inconnu qu'il veut saisir […]" (*ibid.*).

Cette réalité, entrevue au principe de l'écriture, il n'est donc pas étonnant qu'elle se situe dans le monde de l'esprit ("the world of mind", p. 557), qui forme le véritable espace d'exploration du narrateur, ou plutôt de la voix du chapitre 169. Ce monde de l'esprit, c'est celui de la croyance, celui où se forme l'impulsion de départ et où advient la création de Mardi, l'archipel imaginaire : "But fiery yearnings their own phantom-like future make, and deem it present" (*ibid.*). C'est l'expression la plus claire des forces qui sous-tendent le roman : la croyance crée son propre espace fictionnel, Mardi, et le sujet part à la recherche d'un monde intérieur (le dehors le plus intime de l'écriture) ; les mers encore vierges ("untracked", p. 556), par opposition aux rivages, conventions d'écritures, lieux/territoires communs.

Le chapitre 180 reprend cette thématique d'écriture, en l'appliquant plus directement encore à l'écriture de *Mardi*, qui est très probablement le Kostanza de Lombardo. Tout comme le chapitre 119 reprenait le cheminement de la croyance-impulsion à la croyance-création, le chapitre 180 reprend la genèse du Kostanza — après la genèse de l'écrivain, la génèse du livre. "I've created the creative!" (p. 595) : avènement du moi créateur, l'espace fictionnel, créé par la croyance, est un reflet du moi, une projection du moi ; les créatures du Kostanza avaient déjà une vie en Lombardo avant de prendre vie dans l'espace fictionnel (p. 596). Le résultat, c'est l'éclatement du sujet et la fixation de toutes ses projections en un texte,

[25] "Self-Reliance", p. 179.
[26] *Le Livre à venir*, p. 125.
[27] *Ibid.*, p. 126.

l'entremêlement des fils du discours, des voix qui l'habitent, dans l'espace du texte — travail de patchwork où le sujet se révèle dans sa multiplicité.
Cette méthode de création, sans plan pré-établi, et donc sans cadre permettant de réfréner l'éclatement du sujet, provoque au niveau du récit l'épanouissement des voix qui habitent le sujet, et au niveau métafictionnel, le développement non-ordonné du récit. La figure même du sujet divisé, outre le narrateur/Taji, c'est Babbalanja, qui discourt sur lui-même au chapitre 143. Le chapitre s'ouvre sur une condamnation du comportement des Mardiens face à la connaissance, comportement de type religieux selon Babbalanja : "And thus, my lord, is it, that the mass of Mardians do not believe because they know, but because they know not. And they are ready to receive one thing as another, if it comes from a canonical source" (pp. 455–456). Babbalanja, lui, se range au côté de ceux qui cherchent, c'est-à-dire des sujets divisés. Cette division du sujet est d'ailleurs peut-être à la source d'une attitude ambiguë face à la vérité : "All I am sure of, is a sort of prickly sensation all over me […]. At any rate, I keep an eye on myself, as I would on a stranger" (p. 456). Pas moi, mais un autre, plusieurs autres : un démon, Azzaggedi, puis un mystérieux étranger, qui emmène Babbalanja dans des contrées inconnues ("[…] unheard of realms, beyond the skies of Mardi", p. 457). La part active de Babbalanja, celle qui le pousse vers l'au-delà, est en lui-même : ici aussi, la croyance est création d'un espace propre, qui est avant tout création de soi, devenir-soi. Enfin, troisième figure, l'aliéné : Babbalanja se range parmi les fous (déjà au chapitre 135), refusant la sagesse du "oui", mais aussi la cohérence du système : "[…] and to be consistent to one's self is often to be inconsistent to Mardi. Common consistency implies unchangeableness […]" (p. 459). Babbalanja, lui aussi, voyage sans carte, et fait vertu de ses errances, comme le narrateur de "Self-reliance".
L'écriture n'est donc plus portée par un mouvement univoque comme dans le premier mouvement. L'éclatement des cadres et le surgissement d'un univers fictionnel généré par la croyance ouvre le récit à la multiplicité — multiplicité des voix et des quêtes, à la fois au niveau fictionnel (la quête de Yillah) et métafictionnel (quête de l'écriture). Cependant, la destruction des repères n'est pas radicale : si le moi devient un spectre de voix, entouré de ses satellites, il tourne autour d'un axe, d'une vérité centrale (chap. 119).

La "vérité centrale"

L'image est reprise par Babbalanja au chapitre 143, lorsqu'il cite Bardianna : "All things revolve upon some center, to them, fixed; for the centripetal is ever too much for the centrifugal. Wherefore, it is a perpetual cycling with us, without progression"(p. 460). Là encore, le sujet, en dépit de son activité créatrice qui semblerait le pousser en avant sur sa ligne de fuite, tourne autour d'un axe. La question demeure, cependant, de savoir en quoi cet axe consiste. Le chapitre 170, par la voix de Babbalanja, offre une résolution au dilemme qui hante le récit : la vérité est-elle une croyance ou existe-t-elle en soi ? "But all mankind are egotists. The world revolves upon an I ; and we upon ourselves; for we are our own worlds […]" (p. 559).
La "vérité centrale" du chapitre 119, le centre fixe du chapitre 143, ce serait donc le moi ; il n'y aurait pas d'autre référence que le moi dans l'établissement de la vérité. *Mardi* est donc la projection en deux dimensions de l'univers intérieur du narrateur. Ainsi, lorsque le narrateur dit au chapitre 173 : "[…] while deep within the deepest heart of Mardi's circle, we sailed from sea to sea […]" (p. 567), le récit semble avancer au centre du moi du narrateur, et contribuer à l'avènement de cette vérité centrale, à la création du sujet et de ce qu'il porte en lui.
Cependant, le moi progressivement dévoilé semble placé sous le signe du manque, et la rotation semble bien s'accomplir autour d'un centre virtuel, d'une vérité encore à venir, qui se révèle dans le mouvement de la recherche. La recherche — au niveau métafictionnel, la

création — provoque une division du sujet, mais c'est aussi le lieu de sa résolution ; elle fait surgir une multiplicité tout en étant le lieu du remembrement.

L'évolution de Babbalanja s'inscrit dans une perspective religieuse, totalisante. Après la prolifération désordonnée des réflexions, le dédoublement de la voix (Babbalanja / Bardianna), le scepticisme, un changement s'amorce en Babbalanja, au chapitre 175, lorsqu'il cite Bardianna à propos du mystère suprême : "[…] the ocean we would sound is unfathomable" (pp. 576–577). Puis il souligne l'impossibilité pour nous de ne pas croire ("None who think, dissent from the grand belief", p. 578), se ralliant ainsi complètement au point de vue du vieux sage. Parvenu à la certitude que rien ne change (chap. 176, p. 580), Babbalanja se range maintenant parmi les sages, et émet des doutes grandissants face à l'infinitude de sa quête. L'angoisse du néant et de la mort (chap. 178, p. 587) va le pousser à la conversion religieuse : à Serenia, une révolution s'accomplit en lui, et, de penseur, Babbalanja devient croyant, au sens religieux cette fois — il accepte la révélation et le message d'Alma. Alma, c'est pour Babbalanja la limite dont il avait besoin, le centre enfin nommé, la résolution des apories par un acte de foi, l'ancrage pour échapper au voyage infini. Babbalanja se résout enfin à se tenir aux amarres ("moorings") qui lui permettent d'être au monde, et qu'il avait ainsi définies :

> […] I sometimes see but two things in all Mardi to believe : — that I myself exist, and that I can most happily, or least miserably exist, by the practice of righteousness. All else is in the clouds ; and naught else may I learn, till the firmament be split from horizon to horizon. Yet, alas! Too often do I swing from these moorings. (p. 428)

Arrivé à Serenia, Babbalanja déclare maintenant, reprenant les mots de Bardianna : "Some things there are, we must not think of. Beyond one obvious mark, all human lore is vain" (p. 630). Au seuil de la folie, Babbalanja s'arrête et accède au Sacré par la foi, une vérité ultime qui lui apparaît sous la forme de la Shekinah (p. 636). Ce faisant, il atteint une stase, il choisit un territoire et rompt délibérément le mouvement infini de la quête, maintenant perçue comme hubris.

L'autre pôle, dynamique, est celui du narrateur — ou plutôt du "je" doublement masqué par Taji (niveau fictionnel) et par Lombardo (niveau métafictionnel). À propos de ce dernier, Babbalanja rapporte, au chapitre 180 : "He confesses, that it [his work] ever seemed to him but a poor scrawled copy of something within, which, do what he would, he could not completely transfer" (p. 601). On songe à Melville décrivant le processus créateur et le sentiment d'échec qui en résulte. Ici, la vérité centrale reste une virtualité — c'est l'image du livre idéal, autour de laquelle le moi tourne sans parvenir à l'atteindre. C'est l'axe autour duquel s'organise la création, la rotation du moi et de sa polyphonie. Un idéal d'écriture qu'on tente d'atteindre par l'écriture mais qui semble au-delà de toute écriture, un Idéal transcendant sans incarnation, Oro sans Alma. C'est pourquoi le mouvement, la quête de territoire, peut se poursuivre dans l'écriture, qui est en même temps territoire de la quête. *Mardi* ou l'écriture comme tentative de recomposition du moi autour d'un centre absent, d'une blancheur, Taji le Blanc en quête de la blanche Yillah.

La fin de *Mardi* rapproche la voix de Taji et celle de Lombardo en une voix, celle de l'auteur. À propos de ses recherches vaines pour retrouver Yillah, Taji déclare : "[…] it seemed as if the long pursuit must, ere many moons, be ended ; whether for weal or woe, my frenzy sometimes recked not" (p. 617). Après le chapitre 180, il est difficile de ne pas percevoir ici la voix de l'auteur : la quête de Yillah et le schéma de la romance ont été laissés de côté dès le début du troisième mouvement — Taji s'en remet au hasard, il coupe le câble [28] qui le relie au monde de l'*Arcturion* et part sans carte à la découverte de *Mardi*, tout comme Melville, à ce point, délaisse son récit initial pour créer de nouveaux cadres. La quête de Yillah est devenue

[28] Ce faisant, il cède au chant des Sirènes, du grec *seirazein*, "attacher avec une corde". D'une attache à une autre, qui est aussi menace de mort.

quête du vrai, c'est-à-dire quête de vérité intérieure et avènement du moi créateur, et perd maintenant de son importance après avoir fourni une trame narrative minimale. Cependant, au lieu d'adopter une attitude statique et de mettre un terme à sa quête, Taji s'obstine : si la quête de Yillah perd sens, la figure, l'image de Yillah garde tout son pouvoir — elle constitue la part manquante du "je" de Taji, tout comme le livre idéal est la part manquante de Lombardo. L'axe central de Taji, c'est cette blancheur qui tournoie au fond des eaux. Au chapitre 189, Taji relance ainsi la machine de guerre et, défiant toute sagesse, se lance en blasphémant à la poursuite de l'image, assumant ainsi la vocation de l'homme désertique, le chasseur (p. 638), Ishmael. L'homme désertique, selon Blanchot, est pris dans la quête de l'infini, dans l'erreur.
En se jetant à travers le goulet qui mène vers le large, Taji demeure comme la seule figure du croyant au sens jamesien — celui qui agit et donc crée, celui qui trace un nouveau cercle au-delà de l'anneau d'écume qui cerne le récif de Mardi [29], mais sous le signe de la malédiction, poursuivi par les vengeurs d'Aléma et voguant vers des régions menaçantes, en tout cas incertaines. Le Moi impérial du début est temporairement reconstitué avant de se déconstruire à nouveau dans le mouvement de la quête, mouvement vers la blancheur qui est aussi celui de l'écriture [30].

Branch, Watson. "The Quest for *Mardi*", in *A Companion to Melville Studies*, éd. by John Bryant. New York, Westport (Conn.) et Londres : Greenwood Press, 1986, pp. 123–143.
Brodhead, Richard H. "*Mardi* : Creating the Creative", in *New Perspectives on Melville*, éd. by Faith Pullin. Edimbourg : Edinburgh University Press, 1978, pp. 29–53.
Dimock, Wai-Chee. *Empire for Liberty. Melville and the Poetics of Individualism*. Princeton : Princeton University Press, 1989.
Jaworski, Philippe. *Melville. Le Désert et l'empire*. Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1986.
Melville, Herman. *Mardi and A Voyage Thither*. Evanston and Chicago : Northwestern University Press and the Newberry Library, 1970.
---------. "Mardi", dans *Œuvres I : Taïpi, Omou, Mardi*, éd. par Philippe Jaworski. Paris : Gallimard "la Pléiade", 1997.
Sten, Christopher. *The Weaver God, He Weaves. Melville and the Poetics of the Novel*. Kent (Ohio) et Londres : The Kent State University Press, 1996.
Wenke, John. *Melville's Muse. Literary Creation and the Forms of Philosophical Fiction*. Kent (Ohio) et Londres : The Kent State University Press, 1995.

[29] "I darted through" (p. 654). Allusion aux cercles d'Emerson, mais aussi à la citation de "Nature" placée en exergue à la première partie de ce travail ("[…] the darting to an aim").
[30] Blancheur et écriture sont rapprochées au chapitre 119, au début du dernier paragraphe : "My cheek blanches white while I write" (p. 368).