La trêve, ou le temps du poème dans *Battle-Pieces and Aspects of the War*

Maletic Sandra

Pour citer cet article
Maletic Sandra, « La trêve, ou le temps du poème dans *Battle-Pieces and Aspects of the War* », *Cycnos*, vol. 17.2 (Herman Melville : espaces d'écriture), 2000, mis en ligne en juillet 2008.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/352

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/352
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/352.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 trêve, ou le temps du poème dans Battle-Pieces ; and Aspects of the War

Sandra Maletic

Duke University.
Sandra Maletic a écrit sa maîtrise sur *Pierre; or, the Ambiguities* d'Herman Melville à l'université de Strasbourg sous la direction d'André Bleikasten. Elle a obtenu un *masters* de littérature américaine à Boston College, avant d'entreprendre sa thèse de doctorat à Paris VII sur le poème narratif *Clarel, A Poem and Pilgrimage in the Holy Land,* sous la direction de Philippe Jaworski.

Battle-Pieces, and Aspects of the War, published one year after the end of the Civil War, expresses the author's belief that the conflict, though it allowed for the victory of "Right" over "Wrong", also debased the democratic dream of the Founders. *Battle-Pieces* answers the tougher stance taken by the state in the war's aftermath with a moderate and kaleidoscopic comprehension of the war phases, presented through the diverse eyes of its participants. This article analyzes the individual's quest for identity in the middle of a historical upheaval, one which is compared to a natural catastrophe. The ideals of war glory, the fascination exercised by an enlightening death, the belief in a "continuous" time ruled by necessity are opposed in *Battle-Pieces* to the construction of identity through face-to-face with the Other. The temporary truce after the battle provides a privileged time-frame for the poem that weaves a "discontinuous" time described as a succession of deaths and resurrections.

À la différence de Walt Whitman, qui, alors qu'il assistait les blessés unionistes dans les hôpitaux de Washington, composait déjà les poèmes de ce qui allait devenir *Drum-Taps* (1865), Melville attend la chute de Richmond et la fin de la guerre civile pour écrire la majeure partie de ses poèmes de guerre, rassemblés en 1866 dans le recueil intitulé *Battle-Pieces, and Aspects of the War*. Sa seule expérience directe des champs de bataille consistait en une courte excursion près du front de Virginie en avril 1864, lors d'une visite à son cousin, le lieutenant-colonel Henry Gansevoort. L'essentiel de son information venait de récits[1], lettres, journaux et magazines, dessins et peintures, et des volumes d'histoire immédiate publiés sous le titre *The Rebellion Record*. Il écrit vite — entre avril et juillet 1866 — mais publie tard, alors que les librairies sont déjà remplies d'ouvrages de poésie de guerre. Au moment de la publication de son premier recueil de poésie, il ne se fait pas d'illusions sur son succès éditorial. Déjà *Drum-Taps,* incompris, avait été éreinté par la critique new-yorkaise. *Battle-Pieces* ne connaîtra pas de meilleur sort. Après une réception tiède, cinq cents volumes seulement sont vendus.

L'impopularité des deux recueils tient en partie dans la rigueur des parti pris de leurs auteurs. Après avoir condamné l'esclavage dans leurs écrits, puis loyalement soutenu le Nord pendant le conflit, les deux hommes ont, une fois la paix signée, et contrairement à beaucoup de poètes contemporains, refusé de glorifier les vainqueurs — ou les vaincus — et prôné une vision grave et impartiale de l'état de l'Union, réclamant, pour ce qui est de Melville, bon sens et compassion chrétienne[2]. D'emblée, la différence entre l'analyse de Melville et celle de

[1] Stanton Garner montre notamment comment de nombreux membres de la famille de Melville étaient partie prenante dans divers aspects de la guerre dans *The Civil War of Herman Melville*. Lawrence (KA), University Press of Kansas, 1993.

[2] "Supplément", dans Herman Melville, *Poèmes de guerre* [traduits … par Pierre Leyris] *suivis d'un Supplément* [traduit… par Philippe Jaworski], Paris, N.R.F. Gallimard "Poésie", 1981.

Whitman est pourtant profonde. Pour Whitman, la fin du conflit est un signe d'avènement : il voit une "main providentielle" derrière la tragédie [3]. Purifiée de l'esclavage, l'Amérique entre dans une nouvelle ère, plus proche de ses propres idéaux. Melville reconnaît les "crimes" de l'ancienne Amérique, mais explique également que la tragédie historique a mis à mal le rêve démocratique des pères fondateurs, et que la sauvegarde de l'Union n'atténue en rien le traumatisme créé par les meurtres entre frères. Il dédie son livre aux trois cent mille soldats, qui pour sauver cette dernière, ont trouvé la mort "sous le drapeau de leurs pères"[4]. Il ajoute au recueil un supplément, mise en garde contre les lendemains glorieux, et appel à la clémence envers les vaincus. La mise à l'écart des Sudistes de la vie politique après la guerre compromet pour lui les espoirs de la nouvelle démocratie. Ayant su apporter une dimension tragique à ses écrits d'avant-guerre, il se sent le devoir d'intervenir quand la tragédie a envahi l'inconscient national, mais que ses concitoyens s'apprêtent à enfouir ce drame sous une avalanche de célébrations et d'appels à la revanche. Dès lors, son objectif n'est pas de commémorer mais de prévenir de nouveaux et tout aussi graves excès [5].

Dans *Battle-Pieces*, Melville insiste dès l'abord sur l'aspect destructeur du conflit. Cette approche revient de façon lancinante chez les historiens contemporains, qui mettent en avant le fait que la guerre de Sécession a provoqué plus de morts américains que tous les conflits du vingtième siècle réunis. Six cent mille hommes tués, sur environ trois millions de soldats engagés [6] — un bain de sang alors sans précédent dans l'histoire de l'humanité. Charles Royster rappelle, dans *The Destructive War*, que des généraux célèbres ont été saisis par le démon de la destruction. Stonewall Jackson comme Robert Lee ont sacrifié des milliers d'hommes par leur tactique d'attaque à outrance [7]. Sherman, dans sa traversée victorieuse de la Géorgie, s'est attaqué en force aux civils et à leurs biens dans l'espoir, justifié par les faits, qu'une guerre totale briserait les forces vives des combattants. Whitman nous invite à imaginer les pires atrocités, puis à les multiplier par cent pour avoir une petite idée ("inkling") de ce dont la guerre a imprégné le territoire américain [8].

Battle-Pieces exprime les ravages de la guerre en les inscrivant d'abord dans une temporalité continue et inéluctable, suggérée par des événements naturels impossibles à prévenir : la guerre est un météore ("The Portent"), un orage ou une tempête ("The Coming Storm", "Misgivings"), une éruption de type volcanique ("The Apparition"), un phénomène qui touche la matière et les soubassements du monde, attaquant le fer du dôme du capitole ("The Conflict

---

[3] Voir Daniel Aaron, *The Unwritten War: American Writers and the Civil War*, New York, Alfred A. Knopf, 1973, p. 77.

[4] La dédicace complète du volume est : "The Battle-Pieces in this volume are dedicated to the memory of the THREE HUNDRED THOUSAND who in the war for the maintenance of the Union fell devotedly under the flag of their fathers". Herman Melville, *Battle-Pieces and Aspects of the War*, (1866), Introduction par Lee Rust Brown, New York, Da Capo Press, 1995.

[5] Parmi les écrivains de l'époque, peu jouissaient d'une position aussi favorable que celle de Whitman et Melville pour analyser le conflit. En 1861, Hawthorne, farouchement opposé au bain de sang qui lui ôtait toute envie d'écrire, malade et incompris, se place en marge de la scène littéraire. Mark Twain, très jeune, participa à une courte et grotesque campagne aux côtés des Sudistes avant de se ranger parmi les partisans du Nord. Henry James était en Angleterre, regardant le conflit avec un mélange de culpabilité et de jalousie à l'égard de ses deux frères plus jeunes envoyés au front. Les Transcendantalistes, dont Emerson, s'intéressaient à la cause abolitionniste plutôt qu'aux autres enjeux de la guerre. Voir Daniel Aaron, *The Unwritten War*.

[6] Richard Marius, Introduction à *The Columbia Book of Civil War Poetry*, New York, Columbia University Press, 1994.

[7] Charles Royster, "The Anomalous War" dans *The Destructive War: William Tecumseh Sherman, Stonewall Jackson, and the Americans*, New York, Knopf, 1991, pp. 144–192.

[8] "Multiply the atrocities […] by scores, aye hundreds — verify it in all the forms that different circumstances, individuals, places, could afford — light it with every lurid passion […] with the light of burning farms, and heaps of smutting, smouldering black embers — and in the human heart everywhere black, wore embers — and you have an inkling of this war". *The Collected Writings of Walt Whitman*, Tome VII, p. 81. Cité par Daniel Aaron, *The Unwritten War*, p. 73.

of Convictions”) ou ébranlant le bois de la coque des navires (“Misgivings”). La guerre apparaît dans ce dernier poème comme une friche du temps (“waste of time”), une temporalité dominatrice et étouffante. Elle est cet “ordre à l’égard duquel personne ne peut prendre de distance”[9] et dont le développement rend vaine toute sagesse fondée sur la mémoire, comme toute prédiction (“Wisdom is vain, and Prophesy”). Le recueil est pourtant structurellement dessiné pour s’opposer à la terreur destructive qu’il dépeint, en remettant en cause cette temporalité catastrophique. Bien que disposés chronologiquement, et comportant en sous-titre des dates, de 1859 pour “The Portent” à avril 1866 pour “Lee in the Capitol”, les poèmes, séparés par des intervalles de temps plus ou moins longs, passent sous silence les liens de causalité qui les unissent, ainsi que les événements intermédiaires du conflit. Cette succession de moments flottants, isolés, sont, comme le note Melville dans sa note introductive, composés ensemble sans souci d’uniformité (“unmindful, without purposing to be, of consistency”). *Battle-Pieces* dessine ainsi une image fragmentaire de la guerre, correspondant symboliquement à l’éclatement de l’Union américaine. S’opposant à la vision rétrospective de la guerre comme une continuité historique inéluctable, la structure éclatée du recueil se refuse à élucider l’enchaînement des causes et des conséquences qui font l’ordinaire du récit de l’histoire — élucidation qui aurait pu déterminer un point de vue central, directeur pour l’ensemble des poèmes. Par son “inventaire” non exhaustif[10], Melville semble chercher une forme moderne d’appréhension de la réalité historique.

Cette dispersion est d’autant plus accusée que Melville a choisi de rendre compte d’ “airs contrastés” — les poèmes passant par le filtre d’états d’âmes issus de chacun des deux camps, un Sudiste pour “The Frenzy on the Wake”, un soldat nordiste pour “Gettysburg”. La multiplicité des points de vue dont témoigne *Battle-Pieces* souligne ainsi l’ambiguïté, non du déroulement de la guerre (le bon droit du camp du “Right” — le Nord — sur celui du “Wrong” — le Sud — est affirmé) mais de sa perception par les compatriotes de Melville. Les points d’ancrages de la plupart des poèmes sont leurs personnages, et le recueil aspire à inclure une variété d’Américains dans une étude “systématique de ce que la guerre avait signifié pour eux”[11]. Paradoxalement, ce retrait partiel du discours direct du poète, au lieu de l’affaiblir, renforce sa position. L’examen “impartial” des différents points de vue permet de définir celui de l’auteur, qui s’exprime directement dans le Supplément. La guerre, qui, écrit Lévinas, fait brûler les “draperies de l’illusion”, et projette une “noire clarté”[12] sur les hommes, est ici le théâtre d’une quête identitaire d’une remarquable cohérence. Sous le couvert d’une analyse chronologique des événements de la guerre, Melville se livre à une comparaison orchestrée de points de vue, dont la mesure apparaît bientôt être celle du rapport au temps. Les principaux personnages du recueil s’affirment comme des archétypes à travers l’exposition de leur immersion dans une temporalité qui leur est propre. La question qui s’inscrit dès lors en filigrane — question que Melville explore ici avec détermination, et qui redeviendra prioritaire pour les écrivains après la Seconde Guerre mondiale — est celle de la place du temps de l’écriture au sein du temps historique. Melville énonce à plusieurs reprises, dans ce qu’on décrira comme le temps de la trêve, le moment où la parole du poète,

---

[9] Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, (1961) Paris, Le Livre de poche, 1996, p. 6.

[10] “Supplément”, dans Herman Melville, *Poèmes de guerre…*, p. 122.

[11] “Melville wanted to include all Americans — northern and southern, pro and anti-negro, black and white, young and old, idealistic and cynical, hopeful and pessimistic — in a comprehensive statement about what the war had meant to them”. Caroline Karcher, *Shadow over the Promised Land : Slavery, Race and Violence in Melville’s America*, Baton Rouge / London, Louisiana State University Press, 1980, p. 263.

[12] “[... La] guerre se produit comme l’expérience pure de l’être pur, à l’instant même de sa fulgurance où brûlent les draperies de l’illusion. L’événement ontologique qui se dessine dans cette noire clarté, est une mise en mouvement des êtres, jusqu’alors ancrés dans leur identité, une mobilisation des absolus, par un ordre objectif auquel on ne peut se soustraire”. Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, pp. 5–6.

dissipatrice d'illusions, révélatrice de l'altérité au cœur de l'identité, devient possible, et, par là même, nécessaire.

Le temps de l'héroïsme, ou les illusions de l'identité

En 1860, les soldats de 18 ans représentaient la classe d'âge la plus importante dans l'armée du Nord [13]. Les plus jeunes conscrits, appelés les *boys* par les correspondants à cause de leur inexpérience, ont donné leur physionomie aux premières années du conflit. Alors que la guerre est vue par certains auteurs comme un processus brutal de maturation pour ces pieds tendres [14], Melville, lui, prend le contre-pied de cette vision, en présentant les *boys* envoyés à la mort comme des victimes de la nécessité des temps, privés de leur possibilité de mûrir. À l'âge où lui-même partait sur l'océan découvrir le monde, ils n'ont pas d'autre choix que celui de partir sur la "mer des guerres" : "[…] every heart unmoors / And launches into the sea of wars. / What could they else — North or South?" ("On the Slain Collegians").

Les *boys*, dont l'identité s'inscrit comme un manque, deviennent dès lors des figures récurrentes de l'analyse du recueil. Ils sont présentés comme victimes d'une double illusion : celle de leur enthousiasme, qui leur fait considérer l'existence comme un élan vital vers un but unique, le temps comme un mouvement continu vers un destin glorieux ; et celle de leur jeunesse, qui les empêche de voir la mort-achèvement masquée derrière les idéaux qui animent leur marche. Les *boys* sont pris dans le piège d'une identité extérieure à eux-mêmes, formée des "sympathies" dominantes : "Aflame with sympathies whose blaze / Perforce enwrapped him — social laws, / Friendship and kin, and by-gone days / […] Each went forth with blessings given / By priests and mothers in the name of Heaven". L'exaltation de la guerre vient nourrir la ferveur de leur jeunesse, leur faisant miroiter la possibilité d'un parcours héroïque vers la gloire, et de l'éclosion de leur identité. Les étudiants de "On the Slain Collegians" ont été "nourris dans le bonheur", dans une culture exempte de contradictions, qui s'est épanouie à la "surface" de leurs êtres. La conscience d'être dans la fleur ("blooming") de leur être leur fait prendre les combats pour l'apogée de leur carrière. Il manque pourtant aux *boys* une expérience des afres de l'existence et du "fardeau" de la vie. Ils ont "connu la joie, mais sauté la souffrance" ("They knew the joy, but leaped the grief"), et ont vécu ainsi une existence avortée : ils meurent "à mi-route". Leur image de la mort est celle d'un "glissement" ("sliding") continu du temps vers un lieu idéal, un "printanier séjour" ("vernal sphere").

Victimes de cette représentation d'eux-mêmes, les *boys* deviennent les artisans de la guerre et la guerre se confond avec eux jusqu'à leur voler leur identité : "All wars are boyish, and are fought by boys" ("The March Into Virginia"). La guerre ne comble le vide de leur identité que dans la fulgurance d'une mort définitive. Dans les poèmes cités, la mort est épousée à l'issue d'un parcours ininterrompu, coïncidant avec la temporalité continue et catastrophique du conflit. Les jeunes soldats du poème "Chattanooga" forment des "files" rectilignes et font la "queue vers le destin", s'éteignant dans un "ravissement" ("rapture"). Ils se "jettent dans les bras grand ouvert de la mort" et trouvent une "nuit étoilée" dans cette mort-achèvement : "The smile upon them as they died; Their end attained, that end a height: / Life was to these a dream fulfilled, / And death a starry night". Les orbites fixes des étoiles rappellent les lois de nécessité. Leur lumière s'impose aux *boys* comme un espace-temps extérieur auquel ils se soumettent, traduisant un rapport idéalisé à eux-mêmes, qui peut être perçu comme un défaut de conscience de l'altérité. De même les soldats de "The March into Virginia" périssent

[13] Reid Mitchell, *The Vacant Chair: The Northern Soldier Leaves Home*, New York, Oxford University Press, p. 5.
[14] Reid Mitchell, *op. cit.*, pp. 1–18.

“éclairés par la mitraille ardente”. La “mort illuminée” dissout leur identité dans une éternité sans promesses.

Le recueil présente également des soldats plus expérimentés qui, de façon similaire, mais cette fois délibérée, conscients de la mort qui les attend, lient leur action à leur foi en un irréversible destin. C’est le cas de Lyon, général nordiste ayant trouvé la mort dans un assaut désespéré près de Saint Louis au tout début du conflit [15]. Son cheval, qui a une étoile dessinée sur sa tempe, porte le nom de la constellation Orion. Décrit comme ayant un “cœur prophétique”, Lyon sent en lui-même les signes de sa fin : “Some hearts there are of deeper sort, / Prophetic, sad / Which yet for cause are trebly clad; / Known death they fly on”. Sa ligne de vie est rectiligne, définie par la mort vers laquelle il se dirige : “He never turned, his only flight / Was up to Zion”. Elle l’emmène droit au ciel de l’idéal, où le général est applaudi par “prophètes et armées”. Cette vision, inhabituellement dénuée d’ironie, illustre la fuite ininterrompue des “fatalistes” vers leur mort.

De l’autre côté du front, son homologue sudiste, Stonewall Jackson, suit lui aussi “son étoile” fixe et fatidique : “His fate the fatalist followed through ; / In all his great soul found to do / Stonewall followed his star” (“Stonewall Jackson. Ascribed to a Virginian”). La ressemblance de la légende sudiste avec le personnage d’Achab devait avoir frappé Melville. “Sans humour, excentrique, féru de discipline”[16], Stonewall était une figure toute d’opiniâtreté, exigeant des marches forcées, interdisant les permissions, faisant fusiller les déserteurs, et déclenchant des offensives coûteuses en hommes, mais qui réussissaient souvent. La guerre était pour Stonewall toujours “sérieuse, massive, et mortelle”[17]. Il était “sérieux dans l’erreur”, précisera souplement Melville. Son agressivité, sa détermination à anéantir l’ennemi en firent une légende après sa mort, quand les armées du Sud privées de Stonewall semblèrent perdre brutalement leur sens de l’offensive. Melville consacre deux poèmes à cet homme de nécessité qu’il compare à un orage, et qu’il montre “piloté” jusqu’à la mort par l’étoile à laquelle il s’identifie (“Even unto death it piloted him”). Les poèmes mettent pourtant en évidence la vanité de son combat déterminé non par la volonté de Stonewall mais par celle de la Confédération (“he fell in the South’s vain war”), et décrivent le néant qui s’esquisse derrière ses victoires (“Through climaxed victory naught shall dim […]”). Déjà Achab évoquait dans *Moby-Dick* sa “mort solitaire après ma vie solitaire”[18] (“Oh, lonely death on lonely life!”). Stonewall apparaît lui aussi semblable à cet être “isolé” que décrit Emmanuel Lévinas, pour lequel “l’identité s’affirme comme une obsession” :

> Être héroïque que produit l’État par ses viriles vertus. Il aborde la mort par pur courage et quelle que soit la cause pour laquelle il meurt. Il assume le temps fini, la mort-fin ou la mort-transition qui n’arrête pas la continuation d’un être sans discontinuité. L’existence héroïque, l’âme isolée peut faire son salut en cherchant pour elle-même une vie éternelle comme si sa subjectivité pouvait ne pas se retourner contre elle en retournant à soi dans un temps continu, comme si, dans ce temps continu, l’identité elle-même ne s’affirmait pas comme une obsession […] [19].

Melville s’attarde dans “Chattanooga” sur l’illusion des soldats qui, par inexpérience comme les *boys* ou par fanatisme comme Stonewall, cherchent à prouver leur identité dans une mort glorieuse : “*He* means to make a name : / Salvos! they give him his fame”. En cherchant à se faire un nom, les soldats ne trouvent en retour qu’un *renom* posthume, rétribution sarcastique d’une gloire moqueuse. Ironie redoublée par les circonstances qui ont voulu que Stonewall Jackson soit tué par ses propres soldats, trompés dans le chaos de la bataille de Chancellorsville, et l’ayant confondu avec un ennemi [20].

---

[15] Reid Mitchell, *The Vacant Chair: The Northern Soldier Leaves Home*, p. 382.
[16] James M. McPherson, *La guerre de Sécession*, p. 373.
[17] Charles Royster, *The Destructive War*, p. 41.
[18] *Moby Dick*, trad. par Lucien Jacques, Joan Smith et Jean Giono. Paris, Gallimard, 1941, p. 694.
[19] Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, p. 343.
[20] James M. McPherson, *La Guerre de Sécession*, pp. 704–705.

Le temps circulaire, ou l'emmurement de la mémoire

Le temps de la nécessité historique dans *Battle-Pieces* n'est pas uniquement un parcours rectiligne d'une identité obsédante et illusoire, mais aussi une temporalité circulaire et répétitive dans laquelle s'inscrit un sujet immobile et défait. C'est le cas du portrait de prisonnier de "In the Prison Pen", dont le premier vers, "Listless he eyes the palisades", crée d'emblée une sensation de monotonie avec l'allitération en "s", accentuant davantage l'apathie du prisonnier. L'étouffement du temps circulaire est montré ici par sa répétition de cercle en cercle : le prisonnier est comme emmuré ("Walled in by throngs that press"), pressé par la foule fantomatique des autres détenus, qui sont enfermés dans la clôture circulaire des palissades, l'enclos du camp, lui-même situé au centre de la prison [21].

Listless he eyes the palisades
And sentries in the glare;
'Tis barren as a pelican-beach —
But his world is ended there.
Nothing to do; and vacant hands
Bring on the idiot-pain;
He tries to think — to recollect,
But the blur is on his brain.

Dans un espace à la matérialité envahissante, la mort est présentée comme une perte progressive de tout rapport au temps. Le passé échappe au prisonnier dans l'obscurcissement de sa mémoire : "He tries to think, to recollect, / But the blur is on his brain". L'espace du présent se rétrécit en l'étouffant : il "rampe" pour s'échapper et, "pressé" par la masse des autres corps, il "s'effondre". L'avenir lui est refusé — tant sa capacité d'initiative est inexistante, ses mains vides ("Nothing to do ; And vacant hands"), son imagination échoue sur les signes de l'enfermement.

Au contraire des *boys* qui périssent dans la fleur de leur jeunesse ("in their flush of bloom"), le prisonnier meurt dans sa maigreur ("in his meagreness"), dans une matérialité exsangue et déshumanisante. Ses mains, comme détachées de sa volonté, ont creusé dans le sol un refuge de fortune, tel un tombeau supplémentaire : "He totters to his lair — / A den that sick hands dug in earth". Le prisonnier est devenu innommé, et innommable ; on ne connaîtra ni son grade, ni son âge, ni son visage. La foule autour de lui a aussi perdu son caractère humain et devient une abstraction ("a wilderness of faces") qui semble déjà appartenir au domaine de la mort ("plaining ghosts"). Le prisonnier renonce, sous le soleil trop violent ("a smiting sun"), à sa capacité à voir au-delà de son monde fini. Son regard semble ainsi s'éteindre de l'intérieur, rappelant une description de Faulkner : "It was as if the inability to see came from within, from hopelessness, not from the absence of vision" [22].

La temporalité circulaire et répétitive, niant l'identité qui ne peut se construire que dans la différence, est un produit de la nécessité historique incarnée par la guerre. Elle se nourrit de l'enchaînement fatidique des causes et des conséquences, qui peuvent apparaître comme une ré-émergence de temps anciens ou primitifs : "Dust to dust and blood for blood / Passions and pangs. Has time / Gone Back? or is this the Age / Of the world's great Prime?" ("The Armies of the Wilderness"). Ce retour n'exprime pas une résurrection, mais l'extinction d'une temporalité différentielle fondée sur la mémoire. Ainsi, dans "The Stone Fleet", les vieux navires baleiniers, héros de *Moby-Dick*, sont reconvertis en canonnières modernes pour être coulés *illico*, sacrifiés sur l'autel de la bataille et dans le courant indifférent du temps ("The waters pass — / Currents will have their way"). Leur nom glorieux est aboli, leurs traversées légendaires sont effacées. Cette temporalité destructrice d'hommes n'a pourtant nul besoin de

[21] Stanton Garner, *The Civil War of Herman Melville*, pp. 367–368.
[22] William Faulkner, "Red Leaves", *Selected Short Stories of William Faulkner*, New York, The Modern Library, 1993 (1st ed. 1962), p. 130.

l'homme pour s'exprimer. C'est une puissance machinique ("plain mechanic power"), aux rouages mécaniques, comme le montre le poème "A Utilitarian View of the Monitor's Fight", qui annonce les conflits modernes : "No passion; all went on by crank, / Pivot, and screw, / And calculations of caloric". La machine décharge ici l'homme du clinquant ("gaud") de la gloire militaire et des combats ("no fans / or banners"). Elle réaffirme pourtant l'essence répétitive de l'œuvre guerrière, en montrant aussi comment les bruits des machines de guerre ("the ringing of those plates on plates") ne transmettent qu'un seul message, celui des Parques ("the Fates"). Le temps circulaire crée une mort sans particularités, dont l'homme devient un simple exécutant ("operative"). Melville remarque aussi que le nombre de victimes causé par la guerre moderne, plus proche de la nature même de l'œuvre guerrière, ne peut être que plus important ("deadlier")[23].

Le temps du témoignage, ou le récit de l'autre

La capacité de l'homme à témoigner inscrit son identité dans une temporalité discontinue, allant d'un sujet à l'autre, de l'observateur à la scène observée, du moment présent au moment passé. Le dernier poème de *Battle-Pieces*, "A Meditation", souligne le caractère essentiel du témoin : "Then stirred the god within the breast — / The witness that is man's at birth". Auparavant, le recueil multiplie les figures du témoignage qui ont la capacité prophétique de réciter le passé et de parler à la place de l'autre. Dans "Formerly a Slave : an Idealized Portrait", Melville s'inspire d'un tableau vu à la *National Academy* en mai 1865. "Jane Jackson, Formerly a Slave", tableau sombre et réaliste d'Elihu Vedder, peint d'après une vendeuse de cacahuètes des rues de New York, attira l'attention de beaucoup, dont celle du critique du *New York Times*, qui s'agaça de son caractère "énigmatique"[24]. Le mot choisi est déjà melvillien, et Melville, qui voit dans la peinture un moyen d'approcher l'énigme de l'être plutôt que de le représenter (telle semble être du moins sa position dans *Pierre ; or, the Ambiguities*), a été sensible à cette dimension. Le court poème, dans son apparente simplicité, cherche à souligner le mystère de l'image :

Formerly a Slave.
An idealized Portrait, by E. Vedder, in the Spring
Exhibition of the National Academy, 1865
The sufferance of her race is shown,
And retrospect of life,
Which now too late deliverance dawns upon ;
Yet is she not at strife.
Her children's children they shall know
The good withheld from her ;
And so her reverie takes prophetic cheer —
In spirit she sees the stir
Far down the depth of thousand years,
And marks the revel shine;
Her dusky face is lit with sober light,
Sibylline, yet benign.

L'identité de la femme est d'emblée énoncée du point de vue de la collectivité ("her race"). De même le titre du poème supprime le nom de famille et met en avant la mention "Formerly a Slave", soulignant le caractère représentatif de son portrait. Cette désindividualisation est marquée ici par l'allusion à la souffrance, suggérant que celle-ci appartient à un domaine où,

[23] Paradoxalement, le poème "Dupont's Round Fight" évoque la beauté d'un mouvement circulaire, décrivant l'orbite parfaite des vaisseaux nordistes bombardant un fort: "the Fleet that warred for Right / […] In geometric beauty curved / And in an orbit sailed / […] A type was here / And victory of Law". La comparaison de cette loi physique avec celle de l'art ("In time and measure perfect moves / All Art whose aim is sure") semble ironique quand on voit le peu d'attention que Melville porte à la régularité métrique dans *Battle-Pieces*.
[24] Stanton Garner, *The Civil War World of Herman Melville*, p. 401.

dans la proximité de la mort, le moi se cache et se place en retrait. L'ancienne esclave semble dès lors en relation avec quelque chose qui se joue hors d'elle. Le regard "rétrospectif" projeté sur son existence suggère que sa vie est déjà presque achevée. Le pronom possessif, dans "her race", marque la différence entre la collectivité à laquelle appartient le locuteur et celle de la femme représentée par le tableau : c'est une figure de l'altérité qui sera apparemment décrite dans le poème, accumulant à première vue, pour le poète, les caractères de la différence. Or l' "idéalisation" de l'ancienne esclave a précisément pour fonction de lui donner une distance dans sa relation avec sa propre altérité. Plutôt qu'une Autre, la femme est un témoin de l'altérité : non plus esclave, étant libérée ; plus tout à fait femme, étant grand-mère ; non pas morte, étant encore liée à la souffrance ; pas tout à fait noire, enfin, apparaissant dans une sobre lumière ("her dusky face is lit with sober light"). Le chemin qu'elle a accompli hors d'elle-même permet de lui faire refléter une altérité autrement irreprésentable. Comme le montre Philippe Jaworski, l'écriture melvillienne cherche à "déplacer" sa quête de connaissance de l'altérité insaisissable à son témoin : "Melville, s'il peut conclure également qu'il est illusoire de penser qu'on appréhende jamais la vérité de "ce qui est *Autre*", ne s'arrête pas à l'évidence "immédiate" et définitive de cette impossibilité, mais poursuit et *déplace* sa quête de connaissance du côté de l'observateur… autrement dit de la relation"[25].

Le poème évoque la rêverie prophétique de la femme noire ("And so her reverie takes prophetic cheer"), et son attitude "sibylline". La capacité de l'ancienne esclave à témoigner du passé est liée ici à celle de concevoir une vie à venir. Non pas à partir d'elle-même : son présent est neutre, inactif ("Yet she is not at strife"), sa vie, on l'a dit, achevée ; mais à partir de ses descendants : "Her children's children they shall know / The good withheld from her "[26]. Plus que désigner ses petits-enfants, le redoublement dans l'expression "children's children" conceptualise l'idée de fécondité. C'est par les autres — ses descendants — que l'ancienne esclave retrouvera le "bien" qui lui a été "retiré". Dans le double sens du verbe "know" (connaître et faire l'expérience), surgit l'idée que les petits-enfants vont savoir que sa liberté lui a été ôtée, mais aussi vivre cette vie qu'elle n'a pas vécue. La fécondité implique ici une promesse de résurrection s'inscrivant dans l'espace du retrait et de la mort. Un "brassage" se fait alors, une ouverture vertigineuse dans l'étoffe du temps : "In spirit she sees the stir / Far down the depth of thousand years". La lumière sobre du poème est opposée à l'éclair violent qui enflamme les illusions des soldats dans le reste du recueil. Contrairement au temps fini de la mort-achèvement, le temps discontinu qui est suggéré ici, se reprenant d'une génération à la suivante, a la capacité de perpétuer l'identité.

Le témoignage du colonel de Harvard dans "The College Colonel" est celui d'un revenant des combats. Sa démarche, contrairement à celle des *boys*, est faite non d'impétuosité mais de lignes brisées : la béquille accrochée à son cheval et l'écharpe qui soutient son bras énoncent des mutilations. Les soldats qui l'accompagnent dans un défilé sont "émaciés", "loqueteux". Ils n'ont pas connu une trajectoire rectiligne, illustre, pour revenir de la "mer des guerres", mais un combat sans cesse recommencé ("again and again") contre le "ressac" pour atteindre au "rivage". S'élevant contre l'illusion de l'identité glorieuse, le colonel qui les mène arbore au contraire le déni de soi : "Self he has long disclaimed". Les spectateurs enthousiastes qui l'applaudissent à son passage s'y méprennent. Le colonel est aux prises avec une émotion toute autre que l'ivresse de la victoire : "But to *him* — there comes alloy". La conscience d'un alliage impur naît de la "vérité" qu'il a découverte au cours des épreuves de la guerre.

---

[25] Philippe Jaworski, Introduction à Herman Melville, *Œuvres I* :*Taïpi, Omou, Mardi*, Paris, Gallimard "Bibliothèque de la Pléiade", 1997, p. XII.

[26] Comme le souligne Maurice Blanchot, dans la parole du prophète, qui étymologiquement est "celui qui parle à la place de l'autre", le présent "est retiré... et toute possibilité d'une présence ferme, stable et durable", tandis qu'un "impossible avenir […] qu'on ne saurait vivre" est annoncé. *Le Livre à venir*, pp. 109–110.

L'altérité s'incarne ici dans ses souvenirs successifs, qui sont autant d'expériences de l'approche de la mort.

But all through the Seven day's Fight,
And deep in the Wilderness grim,
And in the field-hospital tent,
And Petersburg crater, and dim
Lean brooding in Libby, there came —
Ah heaven! — what *truth* to him.

L'alliage appelle aussi l'idée d'alliance et celle de l'enseignement de Dieu aux prophètes de la Bible. C'est par ailleurs dans des lieux et des temporalités qui font partie de l'imagerie biblique que les épreuves dont il est le témoin se déroulent, créant une double ligne métaphorique : le "combat des sept jours" rappelle le temps de la création ; le terme "Wilderness" évoque le désert où Moïse a mené son peuple ; et les "tentes", l'installation en Israël. Cette énumération d'épreuves bibliques renvoie en écho à celles des tourments de la guerre civile : les combats, la solitude, l'hôpital, la prison (la fameuse geôle de Libby à Richmond où le modèle du "Colonel", Franck Bartlett, ami de Melville, a séjourné)[27]. Chacun de ces lieux circulaires crée un espace-temps fait d'étouffement — la boucle des sept jours, le désert "profond", la tente, le cratère rond de Petersburg. Mais de chacun, le colonel est sorti vivant, faisant rétrospectivement de ces lieux des ventres d'où il a pu renaître. Ils s'ouvrent finalement sur une révélation : celle de la *vérité*[28]. Comme celle de l'ancienne esclave, son expérience reflète une image d'un temps discontinu fait d'une succession de morts et de renaissances qui apparaît ici comme vérité du temps.

Dans son effort pour témoigner de l'altérité que constituent en lui ses épreuves passées, le colonel trouve la conscience angoissée de son devenir personnel. Il a maintenant l'allure d'un prophète : se tenant droit, raide, il chevauche "à la tête" de ses hommes qu'il ramène sur la terre promise de leur sol natal ; il a les traits intemporels et solitaires de l'Indien ("An Indian aloofness lones his brow") ; il "guide" son destrier d'une main ferme et semble avoir "vécu mille ans". Sa "vérité" unifie les épreuves énumérées et réunit les espaces décrits en un seul lieu[29]**.** Dans le poème "The Coming Storm", une telle vérité "finale" ("man's final lore"), se découvre pareillement dans la compréhension inquiète de l'altérité qui gît au cœur de l'identité. Le sujet du poème n'est pas le tableau qui lui donne son titre (un orage présageant la guerre), mais son propriétaire, Edwin Booth, acteur shakespearien renommé, rendu célèbre le jour où son frère, John Wilkes Booth, assassina Abraham Lincoln. Edwin, ardent partisan de l'Union, devient dès lors le témoin archétypique de la division fratricide de la nation[30]. La guerre, qui a fait de son frère un destructeur de sa cause, a inscrit en son sein même ce que Melville décrit dans "Apathy and Enthusiasm" comme la "fissure du foyer".

---

[27] Stanton Garner, *The Civil War of Herman Melville*, p. 268.

[28] L'alternance de morts et de renaissances dans les souvenirs du "College Colonel" définit une structure du temps récurrente dans les œuvres de Melville. Ainsi dans l'un de ses derniers poèmes, "Pontoosuce" : Dies, all dies!

The grass it dies, but in vernal rain
Up it springs and it lives again;
Over and over, again and again
It lives, it dies and it lives again.

On retrouve cette conception chez Emmanuel Lévinas, qui souligne : "La résurrection constitue l'événement principal du temps […]. Un instant ne sort pas de l'autre sans interruption, par une extase. L'instant dans sa continuation — trouve une mort et ressuscite. Mort et résurrection constituent le temps". *Totalité et infini*, p. 180.

[29] Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, pp. 110 et 118.

[30] La ressemblance d'Edwin avec son frère a semble-t-il mené la police à utiliser un portrait d'Edwin dans la recherche de John Wilkes. Thomas R. Turner, *Beware the People Weeping : Public Opinion and the Assassination of Abraham Lincoln*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1982, p. 186.

Le face-à-face de la trêve

Walt Whitman cherchait à situer ses poèmes de guerre dans le temps de l'action : "[*Drum-Taps*] delivers my ambition of the task that has haunted me, namely, to express in a poem […] the pending action of this *Time and Land we swim in*, with all their large conflicting fluctuations of despair and hope […]"[31]. Dans *Battle-Pieces*, le chronotope essentiel du poème est l'espace de la trêve : la pause entre les combats, le répit entre deux actions, le moment suspendu où s'entrelacent instant passé et instant à venir. Le poème "Ball's Bluff" met en scène cette temporalité privilégiée par l'écrivain. Cette "rêverie" — tel est son sous-titre — propose une structure ternaire. La première et la troisième strophe présentent deux apparitions successives du poète à sa fenêtre, à quelques semaines d'intervalle, avant et après le départ de jeunes soldats pour le front. Dans la première strophe, il évoque au passé sa vision de leur marche fiévreuse vers le front : "I saw a sight — saddest that eyes can see — / Young soldiers marching lustily / Unto the wars… with fifes, and flags". Il les décrit animés d'un faux espoir d'éternité, d'une croyance en un temps continu : "Youth feels immortal". Le poète au contraire apparaît en retrait à sa fenêtre, de façon discontinue dans le temps. C'est toutefois lui, dans sa réflexion sur les soldats, qui parvient à enregistrer le passage du temps. L'espace entre la vie et la mort, franchi par les soldats, devient l'espace où se tient le poète dans son témoignage.

Le double mouvement de la pensée vers le passé des soldats encadre la strophe centrale où l'idée de battement régulier du sang ("life throbbed so strong"), s'oppose à la région tendre de la mort ("Death in a rosy clime"). Le regard du narrateur se glisse entre ces deux vers, dans l'intervalle entre l'instant de vie et celui de la mort. Le regard de l'observateur (le poète à sa fenêtre) vient rejoindre le sujet du poème (les *boys*) avant de s'en écarter à nouveau. Dans la troisième strophe, il se tourne avec angoisse vers leur mort. Sa méditation presque immobile dans la nuit paisible répond à la "pause" qui attendait les soldats aux pieds des falaises du Potomac[32].

Weeks passed; and at my window, leaving bed,
By night I mused, of easeful sleep bereft,
On those brave boys (Ah War! thy theft);
Some marching feet
Found pause at last by cliffs Potomac cleft;
Wakeful I mused, while in the street
Far footfalls died away till none were left.

C'est la mort des soldats qui prive le poète de sommeil ("of easeful sleep bereft"), et qui le tient dès lors éveillé ("Wakeful"). Alors que les jeunes recrues ne parvenaient pas à "rêver" leur avenir, la rêverie du poète parvient à évoquer leur mort, comme quelque chose qui soustrait, et s'échappe : une voleuse ("Ah War! thy theft"). Dans les pas lointains des soldats, qui résonnent de nouveau dans son souvenir, les questions "Que va-t-il leur arriver ?" et "Que leur est-t-il arrivé ?" sont posées simultanément — "Far footsteps died away till none were left".

La pause dans laquelle s'inscrit ici la pensée poétique reflète l'inconnu de la mort. On a l'impression que rien ne se passe, alors que tout se passe là ; on croit être hors du temps, alors que c'est justement le moment où s'entremêlent de différentes temporalités. La trêve qui s'inscrit "au cœur de la bataille" donne sa force à l'un des poèmes les plus poignants du recueil, "Shiloh". Des hirondelles, images de printemps et de renaissance, survolent le champ

[31] *The Collected Writings of Walt Whitman*, ed. by G. W. Allen and Sculley Bradley, New York, 1963, Tome I, pp. 246–247. Cité par Daniel Aaron, *The Unwritten War*, p. 66.

[32] En octobre 1861, les troupes de l'Union ont connu la déroute à Ball's Bluff quand des soldats trop jeunes et inexpérimentés ont été piégés dans une embuscade et poursuivis jusqu'au bas de falaises, puis dans la rivière Shenandoah, où beaucoup se noyèrent.

au début et à la fin de cette ballade tragique, créant une circulation entre vie et mort. Ce mouvement s'inscrit dans la "pause de la nuit", entre les deux jours de combat de la bataille d'avril 1862, qui marqua le début de la guerre totale et des hécatombes humaines.

Shiloh. A Requiem. (April, 1862.)
Skimming lightly, wheeling still,
The swallows fly low
Over the field in clouded days,
The forest-field of Shiloh —
Over the field where April rain
Solaced the parched ones stretched in pain
Through the pause of night
That followed the Sunday fight
Around the church of Shiloh —
The church so lone, the log-built one,
That echoed to many a parting groan
And natural prayer
Of dying foemen mingled there —
Foemen at morn, but friends at eve —
Fame or country least their care:
(What like a bullet can undeceive!)
But now they lie low,
While over them the swallows skim,
And all is hushed at Shiloh.

La répétition du mot champ ("field") dans trois vers successifs joue sur le double sens de champ de bataille et de champ de vision de l'observateur : "Over the field in clouded days, / The forest-field of Shiloh — / Over the field where April rain". La quête du cadre lui permet d'affiner sa vision de façon répétée, comme pour échapper à la fascination provoquée par une image d'avance tissée de tragédie, et atteindre une compréhension délivrée du désespoir. Dans ce tableau, au pied d'une église au nom biblique, les éléments, symboles de fatalité, se retournent subitement vers les hommes pour leur proposer une forme de compassion. C'est ainsi que la pluie d'avril vient soulager la soif des blessés, abandonnés sur le champ de bataille. Les dernières plaintes ("parting groan") des soldats deviennent une "prière naturelle", s'inscrivant dans le monde physique. La nuit noire empêche de distinguer les uniformes, et rassemble ainsi les hommes des deux camps. Pour l'observateur, qui entend leurs voix sans pouvoir les identifier, c'est une prière unique qui semble s'élever de l'écorce terrestre. Le destin ainsi partagé conduit à l'effacement des oppositions idéologiques, du romantisme héroïque, de l'attachement patriotique, dans un désillusionnement définitif ("Of dying foemen mingled there — / Foemen at morn, but friends at eve — / Fame or country least they care: / (What like a bullet can undeceive) […]"). Le temps nuageux ("clouded days") cache les étoiles et empêche les soldats de projeter leur destin dans une lumière isolée. Présenté comme un "requiem", le poème n'est pas une prière pour les morts, mais la prière prophétique de ceux qui savent qu'ils vont mourir. La trêve crée un lien entre les soldats, incarné dans le mouvement de compassion de l'espace naturel, contraire à celui, meurtrier, de la guerre. Le répit entre les deux jours de bataille rassemble en une même image la temporalité fatidique de la nuit et de la pluie ; celle, intérieure et prophétique des mourants recueillis dans leur prières ; et le temps discontinu des hirondelles qui réapparaissent et disparaissent sans cesse au-dessus du champ.

Le temps de la trêve imprègne encore le dernier poème du recueil, "A Meditation". Les dix strophes du poème dessinent une série de cessez-le-feu qui sont autant de face-à-face, entre nordistes et sudistes, pendant les bref répits entre les assauts :

How often in the years that close,
When truce had stilled the sieging gun,
The soldiers, mounting on their works,
With mutual curious glance have run

From face to face along the fronting show,
And kinsman spied, or friend — even in a foe.

Le poème est regard rétrospectif, clôture et synthèse voulant embrasser l'ensemble des années de guerre, et non un seul de ses épisodes. Les soldats, pendant la trêve, montent sur les tranchées fortifiées ("works"), qui sont aussi leurs propres "œuvres". Ils se portent ainsi symboliquement au dessus d'eux-mêmes, fiers dans cette position élevée, mais déjà fiévreux : leur regard "court", "curieux", exprimant un manque. C'est quelque chose d'autre qu'ils semblent vouloir trouver de façon urgente. Leur regard passe à travers la ligne de front pour explorer la série des visages de l'autre côté. La mutualité de ces regards inquisiteurs dessine un entrecroisement qui semble briser la ligne de front dans les deux sens.

Les soldats cherchent parmi ces visages un parent ou un ami, mais l'amplitude du mot "kinsman" — étymologiquement, homme de même origine — montre qu'ils cherchent aussi quelqu'un qui va les ramener à eux-mêmes et, par là, leur permettre d'échapper à leur illusoire identité de guerrier. La troisième strophe désigne la trêve comme un enlèvement ("that rapt pause"), qui projette de force ("perforce") le soldat *hors de lui-même* par la compassion ("welled from the heart"), et lui fait explorer dans la relation avec l'autre sa propre subjectivité. Le même est précisément ce qui se forme dans le contact avec l'autre : "And kinsman spied […] even in a foe". Par ailleurs, l'échange que crée le face-à-face est, comme le montre Lévinas, "l'accomplissement même du temps ; l'empiétement du présent sur l'avenir n'est pas le fait d'un sujet seul, mais la relation intersubjective"[33].

Battle-Pieces nous rappelle que le temps de la trêve n'est pas nécessaire au déroulement de la guerre ; les "doutes" et les déchirements que cet arrêt fait naître chez les soldats, signes de l'émergence de leur identité, sont vains pour le combat en cours : "Yet doubts, as pangs, were vain the strife to stay, / And hands that fain had clasped again could slay". Mais sa présence, dérobée au cœur d'une temporalité marquée par la nécessité, permet néanmoins de mettre les combattants au contact du mystère de l'autre. Le poème déroule ainsi une série de quatre scènes illustrant l'échange des soldats des deux camps lors des cessez-le-feu : un messager sudiste fume le calumet de la paix avec les nordistes, en leur rappelant d'anciens combats partagés ; des soldats se proposent des biscuits au-dessus des tranchées ; un jeune unioniste blessé, abandonné dans la mitraille sur la pente d'une colline, est secouru par un ennemi compatissant ; des officiers se souviennent de leurs études militaires communes à West Point. Les ennemis cherchent dans la rencontre ce qu'ils ont en commun : le lien que crée le même passé, la même souffrance, la même approche de la mort. Ce sont eux-mêmes qu'ils recherchent, et la nécessité de la quête du sujet est ce qui leur permet de sortir d'eux-mêmes au milieu de la fureur des temps : "And out there came 'mid howling shot and shell / A daring foe who him befriended well". La longue chaîne d'événements rapportés ici s'épanouit dans le retournement de la subjectivité du poète, qui, alors que les combats se sont tus, veut acquérir la "vision du soldat" : "O, now that brave men yield the sword, / Mine be the manful soldier-view; / By how much more they boldly warred, / By so much more is mercy due". Le poète inverse ainsi doublement la figure meurtrière et illusoire du soldat, en s'attribuant à lui-même son masque, puis en le vidant de sa violence identitaire pour le mettre en relation de face-à-face avec l'autre.

Le temps du poème : "The Portent"

The Portent (1859)
Hanging from the beam,
Slowly swaying (such the law),
Gaunt the shadow on your green,
Shenandoah!

[33] *Le temps et l'autre.* p. 68.

The cut is on the crown
(Lo, John Brown),
And the stabs shall heal no more.
Hidden in the cap
Is the anguish none can draw;
So your future veils its face,
Shenandoah!
But the streaming beard is shown
(Weird John Brown),
The meteor of the war.

Imprimé en italiques, omis du sommaire, le poème “The Portent” apparaît comme un texte placé en exergue du recueil, telle une épigraphe. Mais dès ce premier poème, les thèmes développés dans l’ensemble du recueil sont introduits. La mort y est omniprésente dès l’abord, constituant à la fois le cadre et le sujet. Le thème identitaire y prend un tour obsédant, faisant de Brown une figure aux multiples significations symboliques. En attaquant avec une poignée d’homme un entrepôt d’armes, dans l’espoir fou de déclencher un mouvement insurrectionnel parmi les esclaves de Virginie, Brown a suscité une vague de réactions sans précédent parmi les écrivains et hommes politiques du Nord comme du Sud. Les abolitionnistes sont enthousiastes, comme Thoreau, qui appelle Brown un “ange de lumière”, et le compare à Jésus, tandis qu’Emerson renchérit en écrivant que sa pendaison rendra le “Gibet aussi célèbre que la Croix”[34]. Mais cette dernière expression fait frémir Hawthorne qui critique la bêtise de l’insurrection et note avec ironie que, dans une déclaration ultérieure, Emerson place “John Brown à un niveau inférieur à celui du Christ”[35]. Les écrivains du Sud réagissent avec violence contre le “vautour” Brown, au sujet duquel leur jugement le plus clément est qu’il a été “bien pendu”[36]. Lincoln, lui, qualifie le plan de Brown d’“absurde”. Melville est énigmatique dans sa propre analyse, rédigée six ans après les événements. Par-delà la force de neutralité du titre qui fait de la figure de Brown un présage (“portent”), il fait jouer deux visions opposées, conditionnant différentes interprétations dans l’espace elliptique de son poème.

Dans les premiers vers de “The Portent” surgit le mouvement d’un corps pendu, défini par défaut par la potence de bois et par son ombre portée sur la vallée de la rivière Shenandoah. Le corps de l’individu lui-même semble absent de sa pendaison, laissant des courants extérieurs remplir la scène de son balancement. Son mouvement est pendulaire, “Slowly swaying (such the law)” et rappelle celui du balancier d’une horloge, symbole d’une temporalité ininterrompue, “loi” de continuité nécessaire du temps. Mais la loi évoquée ici est aussi celle de l’Union américaine en vertu de laquelle Brown, agresseur d’un entrepôt fédéral à Harper’s Ferry, a été condamné à la pendaison. La fin ambiguë du vers (“such the law”) nous permet de lire que cette loi, symbole de l’Union, a aussi été pendue, et oscille avec John Brown. Le recueil commence ainsi avec l’acte de décès d’une loi ; il s’achèvera avec l’avènement d’une nouvelle règle, celle de la nation renaissant des affres de la guerre, dans le poème “America”.

Décharné comme le prisonnier du poème “In the Prison Pen”, Brown a le crâne (“crown”) entaillé de blessures inguérissables, évoquant l’image du corps crucifié du Christ[37]. L’ombre de son corps s’étend au-dessus de la vallée de la Shenandoah, nom indien symbolique du caractère vierge du territoire américain, mais aussi nom de rivière rappelant le flot continu, inéluctable du temps. L’ombre dans ce sens *est* la guerre, rappelant la remarque de Lévinas : “L’état de guerre projette d’avance son ombre sur les actes des hommes”[38]. Mais l’ombre “en

[34] James L. Abrahamson, *The Men of Secession and Civil War*, Washington, Scholarly Ressources, 2000, p. 8.
[35] Daniel Aaron, *The Unwritten War*, p. 53.
[36] Daniel Aaron, *op. cit.*, pp. 17–22.
[37] John Brown avait été blessé à la tête lors de l’assaut contre Harper’s Ferry.
[38] Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, p. 5.

maigreur" sur le "pré vert" évoque aussi le corps des esclaves travaillant sur le sol américain, image redoublée par le nom "Brown", suggérant la couleur de leur peau. Le balancement du corps de John Brown semble dessiner alternativement deux ombres, celle du passé coupable de l'Amérique — l'esclavage, cause de la Sécession — et celle de ses centaines de milliers de morts au bout du compte. L'action de Brown annonce la division fratricide de l'Union, sa "couronne entaillée" (d'après le premier sens de "crown"). L'ombre du corps, s'étendant de façon à la fois prémonitoire et rétrospective, dessine un état continu et définitif de non guérison : "And the stabs shall heal no more". Cette première strophe est ainsi marquée par l'énonciation répétée d'une temporalité fatidique, dont la linéarité est tracée par l'ombre mince, par la potence rectiligne, par la "coupure" sur le crâne, et par le flux de la rivière. Cette temporalité est marquée par un enchaînement fatal de causes et de conséquences, d'un péché (l'esclavage) au péché suivant (la guerre civile). Elle ne donne une identité à l'homme américain que dans la désignation de son décès civil — le prénom et le nom du pendu sont exhibés sèchement : "Lo! John Brown".

À ce temps de la nécessité, Melville oppose dans la deuxième strophe du poème un temps discontinu et humain. Il ne s'agit plus du décor extérieur au corps de Brown ("Hanging from the beam"), mais d'un mystère demeurant à l'intérieur ("Hidden in the cap / Is the anguish none can draw"). Il n'y a plus de division apparente ("the cut") mais une unité dérobée. Ce n'est plus le temps de l'ombre portée, aux conséquences éprouvées, mais celui de l'"angoisse" qu'on ne peut définir, ni dessiner ("none can draw") — émotion informe née de l'impossibilité de se projeter dans l'avenir : "So your future veils its face, / Shenandoah!" La rivière n'est plus ici une image d'un temps inéluctable, mais au contraire son flot est interrompu, indéterminé. L'avenir n'est plus matérialisé par l'ombre mais intériorisé par l'image du visage voilé. Le corps mort de John Brown donne cette fois naissance à un élément organique : "the streaming beard is shown" — faisant allusion à la capacité des cheveux à continuer à pousser après la mort. "L'angoisse" présuppose de l'inattendu, comme l'était en fin de compte l'action du "Weird John Brown", à l'identité "bizarre" à cause de l'excentricité de son action anti-esclavagiste. L'altérité de Brown devient dès lors impossible à confondre avec une identité d'état civil. L'origine étymologique du mot *weird* (wyrd) qui signifie destin, fatalité, met John Brown à égalité avec son propre destin[39]. Le lien entre les différentes connotations de "weird" (l'étrange, l'altérité, la destinée) se rapporte à l'espace étroit du libre-arbitre que John Brown a mis en valeur au cœur même de la nécessité du temps historique. Brown, qui savait pouvoir échouer — étant même prévenu qu'il n'en "sortirait jamais vivant" par son ami Frederick Douglass[40] — décida de servir par son exécution la cause de l'anti-esclavagisme. À la différence du "Lo!", qui créait une distance à l'identité impersonnelle du condamné, l'adjectif utilisé ici rend plus proche et humaine une identité inconnaissable. Déterminé à "tirer le meilleur parti possible de la défaite", Brown semble avoir choisi le moment et la signification de sa mort[41]. Son acte est devenu "météore", événement unique, rare, imprévisible, capable de se projeter non plus en ombre, mais en lumière, définissant la guerre, en lui rappelant son origine, comme un événement et non plus comme fatalité.

Comme pour l'archétype du personnage d'"original" défini dans *The Confidence-Man* ("everything is lit by it, everything starts up to it […]")[42], l'avenir *commence* avec l'altérité de

---

[39] "By calling Brown 'weird' Melville makes his hanged body a prophecy, the man a prophet, and the future foreseen the country's fate: the word, derived from Old English wyrd, may mean either fate, prophecy, or seer". Joyce S. Adler. *War in Melville's Imagination*, New York / London, New York University Press, 1981, p. 137.

[40] James M. McPherson, *La Guerre de Sécession*, p. 225.

[41] Brown rend cet opportunisme patent dans une lettre à son épouse: "I can recover all the lost capital occasioned by the disaster, by only hanging a few moments by the neck; and I feel quite determined to make the utmost possible out of a defeat". Voir James L. Abrahamson, *The Men of Secession and Civil War*, p. 9.

[42] Voir *Pierre; or the Ambiguities, Israel Potter, The Piazza Tales, The Confidence-Man, Uncollected Prose, Billy Budd*. New York, The Library of America, 1984, p. 1098.

John Brown dans *Battle-Pieces*. Son crâne fendu symbolisant la division de la nation se transforme dans la deuxième strophe en reconstitution d'un visage, dessiné de haut en bas, par les vers du poème : le bonnet ("cap"), le front/la pensée ("anguish"), les yeux/la cécité ("veils"), la bouche/le cri ("Shenandoah!"), la barbe ("the beard"), recomposant l'identité de l'autre auparavant caché : "Weird John Brown". Par des métaphores divergentes, celle, définie, matérielle, de "l'ombre" dans la première strophe et celle, indéfinie, humaine, de "l'angoisse" dans la seconde, "The Portent" maintient un équilibre entre deux conceptions opposées du temps, le temps de la nécessité et celui de l'action humaine ; et entre différentes identités pour son personnage : celle du jouet du destin, présage de la guerre, et celle de l'homme dont la capacité limitée de liberté peut se confronter aux contraintes du réel. "The Portent", sans nul doute l'un des poèmes les plus achevés de Melville, est construit comme ce "métier à tisser du temps" ("Loom of Time") évoqué dans le chapitre de *Moby-Dick* intitulé "The Mat-Maker", où se tissent ensemble les différents fils qui composent une temporalité humaine — nécessité, chance, et libre-arbitre [43].

La guerre de Sécession définit un nouveau tournant dans la carrière littéraire de Melville. Elle l'incite à émerger d'un retrait prolongé — neuf ans de silence depuis la publication de *The Confidence-Man* en 1857 — avec une vigueur et une volonté d'expérimenter renouvelées pour un auteur démoralisé par l'incompréhension du public à l'égard de son œuvre. *Battle-Pieces* est à la fois son premier recueil de poésie, une intervention dans la vie politique, une analyse de blessures encore à vif chez ses lecteurs potentiels, et une mise à l'épreuve des concepts élaborés dans son œuvre antérieure. L'insuccès public du recueil l'atteint sans doute de façon proportionnelle à l'ampleur des ambitions de son écriture. Le volume, qui paraît "trop tard" pour le public, est pourtant publié au moment précis où Melville le voulait : celui de la trêve politique, quand Démocrates et Républicains débattaient de l'action à suivre à l'égard du Sud vaincu, et qu'il était encore temps d'influencer le cours des événements. Le durcissement à l'égard des sécessionnistes, contraire aux propositions de Melville, provoqua un violent retour de bâton quand les politiciens du Nord abandonnèrent finalement le Sud à lui-même, favorisant indirectement la politique de ségrégation dans les décennies suivantes.

L'ombre de la guerre civile s'étend encore sur les dernières œuvres de Melville, notamment dans l'incident qui inspira *Billy Budd*, l'exécution sommaire d'un jeune déserteur nordiste, Ormsby. La sévère loi contre les mutineries qui permet la condamnation à mort de Billy Budd par la cour martiale, est décrite comme l' "enfant de la guerre" ("War's child") [44], liant de nouveau la loi d'airain de l'État aux lois de la nécessité historique. L'attitude plus que réservée de Melville à l'égard du durcissement de l'Union apparaît dans le poème "America", où la jeune mère de la nation surgit des affres du conflit avec une fermeté reconquise, "law on her brows and empire in her eyes". Déjà dans "The Conflict of Convictions", cette méfiance s'exprime dans la description symbolique du dôme de fer du Capitole, venu remplacer l'ancienne structure en bois, au détriment de l'idéal démocratique ("But the Founders' dream shall flee"). Latente tout au long du recueil, l'angoisse melvillienne trouve pourtant un lieu d'apaisement dans le répit entre les combats, où des univers de possibles émergent, et où le poète, affrontant l'abîme qui "sépare le présent et la mort", peut tisser, fil à fil, sa toile de temps.

Ouvrages cités

Aaron, Daniel. The Unwritten War : American Writers and the Civil War. New York : Alfred A. Knopf, 1973.

---

[43] *Moby-Dick, or the Whale*, ed. by H. Hayford and H. Parker, New York / London, Norton Critical Editions, 1967, ch. 47 : "The Mat-Maker", p. 185.

[44] *Billy Budd*, p. 1416.

Abrahamson, James L. The Men of Secession and Civil War. Washington : Scholarly Ressources, 2000
Adler, Joyce S. War in Melville's Imagination. New York, London : New York University Press, 1981.
Blanchot, Maurice. Le Livre à Venir. Paris : Gallimard, 1998 (1ère éd. 1959).
Garner, Stanton. The Civil War of Herman Melville. Lawrence (Ka) : University Press of Kansas, 1993.
Faulkner, William. Selected Short Stories of William Faulkner. New York : The Modern Library, 1993 (1st ed. 1962).
Jaworski, Philippe. "Introduction", dans Herman Melville, Œuvres I : Taïpi, Omou, Mardi, éd. par Philippe Jaworski. Paris, Gallimard "Bibliothèque de la Pléiade", 1997.
Karcher, Caroline. "Shadow over the Promised Land: Slavery, Race and Violence" in Melville's America. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1980.
Lévinas, Emmanuel. Totalité et infini. Paris, Le Livre de poche, 1996 (1ère éd. 1961).
McPherson, James M. La Guerre de Sécession (Battle Cry of Freedom), trad. par Béatrice Vierne. Paris : Laffont, 1991.
Marius, Richard. Introduction à The Columbia Book of Civil War Poetry. New York : Columbia University Press, 1994.
Melville, Herman. Battle-Pieces and Aspects of the War (1866), Intr. by Lee Rust Brown. New York : Da Capo Press, 1995.
--------. Moby-Dick, or the Whale, ed. by Hayford and H. Parker. New York, London : Norton Critical Editions, 1967.
--------. Moby-Dick, trad. par Lucien Jacques, Joan Smith et Jean Giono. Paris : Gallimard, 1941.
--------. Pierre ; or the Ambiguities, Israel Potter, The Piazza Tales, The Confidence-Man, Uncollected Prose, Billy Budd, Salor. New York : The Library of America, 1984.
--------. Poèmes de guerre [traduits … par Pierre Leyris] suivis d'un Supplément [traduit … par Philippe Jaworski]. Paris : N.R.F. Gallimard "Poésie", 1981.
Reid, Mitchell. The Vacant Chair : The Northern Soldier Leaves Home. New York : Oxford University Press, 1993.
Royster, Charles. The Destructive War : William Tecumseh Sherman, Stonewall Jackson, and the Americans. New York : Knopf, 1991.
Turner, Thomas R. Beware the People Weeping : Public Opinion and the Assassination of Abraham Lincoln. Baton Rouge, London : Louisiana State University Press, 1982.