



La représentation dans *Moby-Dick* : la lettre et la fin de l'origine

Pernelle Beatrix

Pour citer cet article

Pernelle Beatrix, « La représentation dans *Moby-Dick* : la lettre et la fin de l'origine », *Cycnos*, vol. 17.2 (Herman Melville : espaces d'écriture), 2000, mis en ligne en juillet 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/353>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/353>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/353.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 représentation dans *Moby-Dick* : la lettre et la fin de l'origine

Beatrix Pernelle

Université de Nice - Sophia-Antipolis.
Beatrix Pernelle est maître de conférences à l'université de Nice - Sophia-Antipolis, où elle enseigne la langue et la littérature anglaises et américaines. Elle a soutenu une thèse de doctorat portant sur "La Représentation dans *Moby-Dick*" sous la direction de M. Couturier, auteur sur lequel elle a par ailleurs publié plusieurs articles.

The notion of representation is unquestionably a major aspect of *Moby-Dick*. Of course this issue is related to the many pictures present in the text, but this question also involves a study of the letter as a main structure in Melville's novel, an aspect of the book which he article will develop. Following Derrida's theory about "différance", the letter in *Moby-Dick* points to a place in the text which has to remain forever empty since the writing of the fiction constantly defers its outset. Therefore the text itself can only occur afterwards, and is always preceded by a meaning already constructed in and by the *logos*. This very notion seems to be equated with the White Whale in the book but it can only be a living object, by definition impossible to catch. The traditional conception of meaning and representation must then be reconsidered in a universe devoid of any transcendental center of significance and where the concept of truth is also challenged.

Dans *Moby-Dick*, texte à la mesure du monstre auquel il s'attaque, Ismaël le narrateur énonce on ne peut plus clairement au chapitre 55 l'un des objectifs qu'il se fixe : "I shall here paint to you as well as one can without canvas, something like the true form of the whale"¹. Sans nul doute, la question de la représentation constitue l'un des principaux aspects du roman de Melville, en relation directe avec une vision de l'art envisagé comme imitation. Ismaël ne se prive d'ailleurs pas de dénoncer l'échec des tentatives de représentations picturales du cachalot en déclinant la longue liste des illustrations qui s'y rapportent pour mieux les rejeter : ce ne sont que des images trompeuses incapables de rendre la Vérité du Léviathan. Mais la notion de représentation concerne également le domaine de l'écriture : lettres et signes occupent en effet une place de toute première importance dans le cadre de cette étude. Les nombreux signes qui prolifèrent dans la fiction de Melville constituent bien un système symbolique, au sein duquel la lettre intervient logiquement en tant que trace et marque visible d'une absence. Pour J. Derrida, la représentation de l'écriture comme système organisé de signes et le processus par lequel celle-ci prétend dévoiler une vérité est à prendre dans le sens d'une *aletheia*, c'est-à-dire d'un mouvement qui révèle en même temps qu'il dissimule et révèle à l'infini. Un tel déplacement, proprement structural ou symbolique, est à l'œuvre dans *Moby-Dick*. Les orphelins sans père du roman contribuent à fixer une structure fondatrice du texte en poursuivant une origine qui se dérobe à mesure qu'elle se dévoile. Elle désigne ainsi une place vide, qui circule en permanence et constitue ce qui manque à sa propre origine, "place du mort" pour Lacan² ou "place du Roi" pour Foucault³. Point toujours mobile, cette place vide constitue néanmoins l'éternel glissement à partir duquel l'écriture devient possible. Cette vision de l'origine comme en perpétuel déplacement permettra de reconsidérer la conception onto-théologique traditionnelle de l'écriture et d'appréhender un monstre dont les

¹ *Moby-Dick*, New York and London, W. W. Norton, 1967, p. 224. Les références ultérieures au texte de *Moby-Dick* renvoient à cette édition.

² J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 25.

³ *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, chap. 1.

manifestations toujours violentes s'apparentent à de brusques épiphanies, préfigurant l'instant toujours différé d'une révélation à l'éclat éblouissant.

L'extériorité du signifiant, notion indispensable à l'idée même de signe linguistique, implique qu'elle est également celle de l'écriture en général. Il en découle que le texte, en tant que tissu de signes, semble définitivement voué à la secondarité, précédé d'un sens déjà constitué par et dans le *logos*⁴. Ainsi s'affirme le privilège du *logos*, fondateur du sens "propre" de l'écriture qui ne saurait en être séparée. Mais contrairement à l'écriture qui entretient un rapport immédiat avec le *logos*, J. Derrida souligne que "l'écriture sensible, finie, etc, est désignée comme écriture au sens propre ; elle est alors pensée du côté de la culture, de la technique et de l'artifice"⁵. Conception à l'opposé de la vision d'un système organisé autour du centre du *logos* divin, combinant le sens puritain du symbolisme, du mystère et de l'immédiateté divine que les transcendentalistes appliquèrent à leur perception de la nature. Or il semble que le texte de Melville décrive un monde privé d'un tel centre et où le sens ne dépend plus d'un signifié transcendantal ; dans le roman, le langage ne représente plus un miroir fidèle qui reflète le rapport entre les mots et les choses sans aucune distorsion. Les mots ne signifient rien en eux-mêmes mais constituent plutôt des signes verbaux qui, dans et par leur répétition, produisent cette signification. Celle-ci se voit alors située dans le langage, remettant du coup en question le concept de vérité puisqu'il permet une connaissance de la réalité suivant une rhétorique de l'ambiguïté, mode d'expression approprié à un univers sans centre d'autorité sémantique ou linguistique.

La question du *Logos*

Les doubles de l'écriture qui conduisent à l'évocation des cryptes, des tombes vides et des copies sans vie posent d'emblée le problème de l'opposition entre la parole vive et la rigidité de l'écriture, selon la vision platonicienne du *logos* comme un étant, être vivant et animé. A ce propos, J. Derrida écrit d'ailleurs que "le *logos* est un *zôon*. Cet animal naît, croît, appartient à la *physis*. La linguistique, la logique, la dialectique et la zoologie ont partie liée"⁶. De la zoologie à la cétologie, puis du chapitre "Cetology" à la linguistique et aux livres des baleines, il existe bien un tel lien dans *Moby-Dick*. *Logos* vivant qui perce sous l'image de croissance organique exprimée par la métaphore du chapitre 63, "The Crotch" : "Out of the trunk, the branches grow ; out of them, the twigs. So, in productive subjects, grow the chapters" (p. 246). Tel est donc le but qu'avoue ce chapitre : faire croître un discours, retransmettre le corps vif d'un sujet appartenant au domaine de la *physis*. Le moyen que Melville se propose d'utiliser est donc cette fourche dont il a déjà été question auparavant et sur laquelle sont fixés deux harpons. Or ce dispositif, destiné à contenir la baleine dans le piège de ses deux fers, s'avère avant tout un engin de mort ; la puissance d'engendrement de la fourche de l'arbre de vie se transforme en une machine tueuse d'hommes comme de cachalots :

But this critical act is not always unattended with the saddest and most fatal casualties. [...] when the second iron is thrown overboard, it thenceforth becomes a dangling, sharp-edged terror skittishly curvetting about both boat and whale. [...] Nor, in general, is it possible to secure it again until the whale is fairly captured and a corpse. (p. 247)

La capture du vivant échoue donc puisque la manœuvre ne peut que produire du cadavre. De nouveau la baleine fuit vers l'avant, son corps/ puissance de vie échappant sans arrêt au fer

⁴ Derrida écrit ainsi que : "Même quand la chose, « le référent », n'est pas immédiatement en rapport avec le *logos* d'un dieu créateur où elle a commencé par être sens parlé-pensé, le signifié a en tout cas un rapport immédiat avec le *logos* en général [...], médiat avec le signifiant, c'est-à-dire avec l'extériorité de l'écriture". *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 26.

⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶ J. Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 89.

du signifiant des harpons : “But it very often happens that owing to the instantaneous, violent, convulsive running of the whale upon receiving the first iron, it becomes impossible for the harpooneer, however lightning-like in his movement, to pitch the second iron into him” (p. 247). Échec de la chasse, mais c’est bel et bien d’un échec du langage et de l’écriture dont il s’agit ici, qui de surcroît révèle également une absence de *logos* vivant, absence qui, selon J. Derrida, doit être mise en relation avec une absence de l’origine, de père, “car seul le discours « vivant », seule une parole [...] peut avoir un père”⁷. Le *logos* occupe donc la place d’un fils dont l’existence dépend de la présence de son père, de son assistance, ce sans quoi il ne serait plus qu’une écriture⁸. Aussi le statut du graphe rejoint-il celui de l’orphelin : “Le statut de cet orphelin que personne ne peut prendre en charge recouvre celui d’un *graphein* qui, n’étant fils de personne au moment même où il vient à inscription, reste à peine un fils et ne *reconnaît* plus ses origines”⁹. Le père comme origine de toutes choses est la source cachée, car aveuglante, du *logos* ; il est ce qui permet la parole, mais ce dont on ne peut pas parler, et interdit qu’on parle de lui ou qu’on lui parle de face : attitude de Moïse se voilant la face pour parler avec Dieu, un Dieu ayant d’ailleurs interdit qu’on le représente. Il s’agit d’un père semblable à un soleil, une source de lumière insoutenable qui risque de brûler les yeux de qui ose les fixer sur elle, et qu’il faut délaissier pour se tourner plutôt vers le *logos*.

Dans *Moby-Dick*, le chapitre 118 décrit le capitaine Achab en pleine observation du soleil, toutefois filtré par des verres colorés : “Well that Ahab’s quadrant was furnished with colored glasses, through which to take sight of that solar fire” (p. 411). Notons d’ailleurs qu’Achab se livre presque simultanément à un exercice d’écriture, se servant de sa jambe d’ivoire comme d’un parchemin : “At length the desired observation was taken ; and with his pencil upon his ivory leg, Ahab soon calculated what his latitude must be at that precise instant” (p. 411). Tâche certes routinière pour un marin, Achab prend donc ses repères par rapport au soleil, mais il les prend aussi par rapport à un père dont il devrait se détourner de crainte d’être brûlé. Mais au mépris d’un tel danger, le capitaine du Pequod rejette en un mouvement de révolte l’instrument qui s’interposait entre son regard et l’astre incandescent, comme si le sextant empêchait l’accès direct à la source transcendante qui semble détenir tous les pouvoirs. L’obsession du capitaine pour ce dieu-soleil doit être reliée à l’obsession des pères que contient le texte de Melville. Or la question du père rejoint celle de l’origine qui, comme on l’a vu, tend à se perdre dans les redoublements de la fiction. Le problème de l’origine, perçue comme inaccessible par Achab, se voit ainsi évoqué dans *Moby-Dick* par la métaphore de l’Hôtel de Cluny, situé au-dessus d’une série de couches superposées enfermant un centre à l’origine d’une lignée de jeunes rois, et qui détient un secret :

[...] far beneath the fantastic towers of man’s upper earth, his root of grandeur, his whole awful essence sits in bearded state ; an antique buried beneath antiquities, and throned on torsoes ! [...] aye, he did beget ye, ye young exiled royalties ; and from your grim sire only will the old State-secret come. (p. 161)

Il semble ainsi que le secret en question, celui des origines, se tienne dans un endroit comparable à une crypte, de nature à abriter un père mort¹⁰. Absence de père qui se retrouve dans *Moby-Dick* au niveau des deux principaux protagonistes dont on sait qu’ils sont tous deux orphelins. Achab qui, du fait de sa recherche, se trouve dans la position d’un fils, indique clairement sa filiation au feu en invoquant les feux Saint-Elme au chapitre 119. Mais

⁷ *Ibid.*, p. 88.

⁸ “La spécificité de l’écriture se rapporte donc à l’absence de père”, *ibid.*, p. 87.

⁹ J. Derrida, *La Dissémination*.

¹⁰ C’est également un père mort, divinisé et gardé dans un sanctuaire qui se trouve au début de *Pierre* : “[...] this shrine was of marble — a niched pillar, deemed solid and eternal, and from whose top radiated all those innumerable sculptured scrolls and branches, which supported the entire one-pillared temple of his moral life. [...] In this shrine, in this niche of this pillar, stood the perfect marble of his departed father ; without blemish, unclouded, snow-white, and serene” (IV, 1).

ce père lui-même sans commencement devient un fils dès lors que le capitaine lui découvre une mystérieuse origine : “There is some unsuffusing thing beyond thee, thou clear spirit, to whom all thy eternity is but time, all thy creativeness mechanical. [...] Oh, thou foundling fire, thou hermit immemorial, thou too hast thy incommunicable riddle, thy unparticipated grief here [...]. I read my sire” (p. 417). Au-delà de ce père incréé (“unbegotten”), Achab dévoile un secret, à savoir que ce père n’est lui-même qu’un fils, un enfant trouvé (“foundling fire”). Ainsi s’esquisse une question qui se retrouve dans le texte de Melville, celle de l’obsession des origines, où les positions filiale et paternelle perdent toute stabilité et finissent par s’interchanger¹¹, ce qui mène finalement à une dissolution de cette origine. Le père et la source disparus, il ne reste que des fils égarés, des *logoi* privés du soutien paternel, des messages qui n’ont plus de parole à transmettre : l’archange fou du Jéroboam, Gabriel-l’homme de Dieu, délire devant la perte de ce qui motivait sa fonction.

Aussi l’écriture se trouve-t-elle prise, en l’absence d’origine, dans une logique du redoublement, “comme cet *entraînement* fatal du redoublement : supplément de supplément, signifiant d’un signifiant, représentant d’un représentant”, selon la formule de J. Derrida¹². Cette quête d’un commencement, d’un point de départ absolu ouvre la problématique de l’écriture et du signe comme différance : “La différance est l’« origine » non pleine, non simple, l’origine structurée et différante des différences. Le nom d’« origine » ne lui convient donc plus”¹³. Le mouvement qui déplace sans cesse le commencement de l’écriture même du roman, semblable au perpétuel glissement des baleines, recouvre à divers égards cette notion de différance.

La différance

La stratégie de la différance, qui s’applique au texte de Melville, dérive en premier lieu de la structure du signe écrit, telle que la décrit J. Derrida : “La signification comme différance de temporisation, c’est la structure classiquement déterminée du signe : elle présuppose que le signe, différant la présence, n’est pensable qu’à partir de la présence en vue de la présence différée qu’on cherche à se réapproprier”¹⁴. Un tel raisonnement, qui réaffirme la secondarité du signe écrit à partir d’une présence originelle et manquante dont il dériverait, s’applique parfaitement à la fiction de Melville. Tissé de ces mêmes signes, le texte subit également ce mouvement de différence, notamment en retardant sans cesse son vrai commencement. C’est ainsi qu’Ismaël débute le chapitre 32, censé constituer un début d’approche, une première entrée en matière de cétologie : “at the outset it is but well to attend to a matter almost indispensable to a thorough appreciative understanding of the more special leviathanic revelations and allusions of all sorts which are to follow” (p. 116). Ainsi ce chapitre se présente-t-il comme un commencement (“at the outset”) bien que le narrateur soit “déjà lancé hardiment sur la mer profonde” (“already we are boldly launched upon the deep”). Or ce début n’en est pas véritablement un puisqu’il survient après que la narration a déjà été bien entamée, ce qui lui confère un statut fictionnel car de ce fait, il fait partie de la narration qu’il est censé faire commencer. L’ambiguïté de ce chapitre, début qui n’est pas un commencement, est bien celle d’une narration qui semble différer son départ jusqu’à ce que celui-ci devienne indispensable à la compréhension de la suite, lorsque le *Pequod* abordera flanc contre flanc le Léviathan. Ambigu, le chapitre l’est encore puisque la cétologie dont il est question recouvre deux aspects : discours scientifique et non fictionnel, il constitue aussi

¹¹ Voir Régis Durand, pour qui “le père est un fils ; le fils est sans père ou sans mère, « enfant des ténèbres originelles », fils trouvé, fils de rien”, *Melville, Signes et Métaphores*, L’Âge d’Homme, 1980, p. 154.

¹² *La Dissémination*, p. 125.

¹³ J. Derrida, “La Différance”, dans *Tel Quel : Théorie d’ensemble (choix)*, Paris : Seuil “Points, sciences humaines”, 1968, p. 52.

¹⁴ J. Derrida, “La différance”, p. 50.

une partie intégrante de l'écriture de *Moby-Dick* ; d'abord extérieure à la narration, cette cétologie en fait pourtant partie et s'y trouve ainsi incluse et inscrite à l'intérieur¹⁵.

La présentation du système de la cétologie, ébauche d'une ébauche, simple "vestibule" ("the very vestibule"), adopte un mouvement semblable à celui du cachalot qui roule sans arrêt : roulis, ou déroulement du volume (à la fois masse et texte) de la baleine, fuyant une définition et retardant son expression finale. Ce volume de la baleine est donc un déplacement, un inlassable roulement dont le discours scientifique ne parvient pas à rendre compte. L'approche taxinomique semble d'emblée vouée à l'échec si l'on se réfère à ce que déclare Ismaël au début du chapitre, car elle est fondée sur une nomenclature elle-même inefficace : "[...] yet it is in vain to attempt a clear classification of the Leviathan, founded upon either his baleen, or hump, or fin, or fin, or teeth ; [...] these are things whose peculiarities are indiscriminately dispersed among all sorts of whales" (p. 122). La baleine représente ici une force de dispersion et de dissémination rendant impossible toute classification, ruinant tout espoir d'atteindre un système susceptible d'ordonner les éléments dispersés des profondeurs sur la surface plane des pages du traité cétologique. Il n'est donc pas surprenant que le narrateur diffère quant à lui toute idée de complétude quant à l'architecture de sa classification : "But I now leave my cetlogical System standing thus unfinished, even as the great cathedral of Cologne was left, with the crane still standing upon the top of the uncompleted tower . For small erections may be finished by their first architects ; grand ones, true ones, ever leave their copestone to posterity" (p. 127). Il ne fait aucun doute que la baleine blanche ne constitue pas le couronnement de ce système, mais bien au contraire ce qui l'ébranle. En effet, bien qu'appartenant à la famille des cachalots, *Moby-Dick* contourne pourtant ce groupe en ce qu'elle apparaît comme pur mouvement de déviation : sa tête surpasse toutes les autres par la singularité de ses traits remarquables, la blancheur de sa peau la distingue des cachalots habituels, de même que sa taille imposante... de sorte que toute tentative de systématisation échoue et se perd dans les immensités sans ports dominées par le Léviathan. Ainsi un seul chapitre peut détruire l'ensemble du livre qui s'efforce d'atteindre la complétude.

D'autre part, le discours logique de la cétologie se heurte au problème de la définition de la baleine : est-ce un poisson ou un mammifère ? "The uncertain, unsettled condition of this science of Cetology is in the very vestibule attested by the fact, that in some quarters it still remains a moot point whether a whale be a fish" (p. 118). Or la classification de Linné qui fait de la baleine un mammifère implique, selon le narrateur, son exclusion du domaine marin et de l'eau, qui est l'élément naturel du cachalot. Cela tend à prouver qu'il s'agit donc bien d'un poisson. Se détournant des arguments pseudo-scientifiques qui sont erronés car ils présupposent un statut du monstre comme extérieur à toute approche scientifique ou poétique, Ismaël en appelle alors à Jonas : "Be it known that, waiving all argument, I take the good old fashioned ground that the whale is a fish, and call upon holy Jonah to back me" (p. 119). La Bible apparaît ici comme une source pour la cétologie, faisant écho à l'accord ("covenant") avec le Léviathan, mentionné auparavant et reproduisant le verset biblique : "will he make a covenant with thee ?" Cet accord écrit et passé entre le narrateur et le Léviathan rappelle d'abord que le monstre est lui aussi un exilé dans les Saintes Ecritures, puis lie son sort à celui d'Ismaël puisque tous deux sont voués à l'errance dans un même texte, faisant d'eux des lettres dans ce réseau écrit. Ismaël conclut donc un accord avec le Léviathan, monstre mouvant qui hante les textes de la Bible : le texte de la classification des baleines entreprise par Ismaël se situe donc après une origine avouée, celle du livre initial des Ecritures.

¹⁵ Voir à ce sujet R. Gasché, pour qui la narration retarde son commencement et remet surtout en question un type spécifique de langage, celui de la science traitant des baleines. In "The Scene of Writing : a Deferred Outset", *Glyph*, 1, 1977, pp. 150–171. Voir également E. Renker, *Strike through the Mask. H. Melville and the Scene of Writing*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.

L'ordre adopté par le narrateur pour ordonner ses volumes céto-logiques se fait à partir de trois livres premiers ("primary books"), l'in-folio, l'in-octavo et l'in-douze. Remarquons que les baleines in-octavo et in-douze ne sont que des réductions de la baleine in-folio, suivant le pliage correspondant du feuillet original, feuillet plié une seule fois qui représente le premier et le plus grand des volumes en question mais aussi celui qui contient le pli original. Mais le mot "folio" signifie également la page d'un manuscrit ancien qui pourrait bien être dans le cas présent et, suivant ce qui vient d'être dit, une page de la Bible. Il s'agira de préférence d'une de celles où il est question du Léviathan, feuillet arraché du Livre Saint puis plié et replié de manière à donner naissance à tous les livres mentionnés dans le chapitre "Cetology". Le Léviathan devient alors le grand pli originaire engendrant tous les autres volumes, qui restent pourtant à déplier.

L'origine sans cesse différée dans ces plis et replis souligne le mouvement, l'après-coup propre à l'écriture. Cette circulation est évoquée dans *Moby-Dick* par les rumeurs auxquelles le narrateur fait allusion. Rumeurs qui, pour reprendre R. Durand¹⁶, sont pure circulation et absence d'origine : la mer, domaine naturel des baleines, est également un espace particulièrement propice aux rumeurs les plus insensées qui transforment l'étendue océane en une surface d'écriture : "But in maritime life, far more than in that of terra firma, wild rumors abound, wherever there is any inadequate reality for them to cling to" (p. 156). Ces rumeurs prennent la forme de noms de baleines disséminés dans les chapitres des volumes de la classification d'Ismaël. Ce sont des rumeurs qui, déchirant une surface vierge, se constituent en signes arbitraires parfois sans aucun rapport avec un référent et qui ne font que représenter ces mêmes rumeurs, au point de n'être que des noms. C'est le cas du rorqual, ou baleine à dos de rasoir : "Of this whale little is known but his name" (p. 123), explique Ismaël. La céto-logie semble donc bien liée à ces mots léviathanesques "mais qui ne signifient rien", évoqués précédemment par le narrateur. Ces noms attendent d'être gravés dans le volume livresque ("in their entire liberal volume") de la baleine. Marques à la dérive, signifiants qui ne signifient rien, ils expriment l'opération léviathanesque primitive, celle qui consiste à déchirer la surface, geste ne pouvant lui-même être pris entièrement dans le réseau textuel. De tous les noms qui traversent le chapitre 32, seuls quelques uns y sont finalement insérés, intégrés dans les multiples failles ainsi ouvertes où ils fonctionnent comme les semences qui engendreront d'autres histoires¹⁷.

L'activité primitive qui consiste à graver ou inscrire sur une surface, est à rapprocher du processus même de l'écriture, scène originaire qui se trouve indirectement évoquée, ou du moins fortement suggérée, dans le chapitre "Cetology" : ce rapprochement apparaît au chapitre III du premier livre consacré au "dos-en-rasoir" ("Fin-Back") lorsque l'attribut caractéristique de ce cétacé est décrit au lecteur. Il s'agit en effet d'un aileron bien particulier, reconnaissable entre tous par sa taille et par son aspect :

His grand distinguishing figure, the fin, from which he derives his name, is often a conspicuous object. This fin is some three or four feet long, growing vertically from the hinder part of the back, of an angular shape, and with a very sharp pointed end. Even if not the slightest other part of the creature be visible, this isolated fin will, at times be plainly seen projecting from the surface. (p. 121)

L'extrémité acérée de la nageoire émergeant de l'eau fait office d'instrument d'écriture et joue le rôle d'un stylet dont la pointe aiguisée déchire la surface marine. Lorsqu'elle se dresse en crevant la surface, la lame coupante de la nageoire fend les flots et provoque en même

¹⁶ La rumeur est "ce qui circule, ce qui ne se saisit pas dans son corps propre, ce qui n'a pas de corps, pas d'origine. Comme l'écriture : ce qui ne peut que se répéter, se déplacer", Régis Durand, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷ La métaphore des semences, circulant sous plis cachetés, réapparaît dans *The Tartarus of Maids* : "It need hardly be hinted how paper comes into use with seedsmen, as envelopes. These are mostly made of yellowish paper, folded square ; and when filled, are all but flat, and being stamped, and superinscribed with the nature of the seeds contained, assume not a little the appearance of business letters".

temps la formation de fines rides organisées en cercles concentriques, soit autant de marques inscrites sur cette étendue auparavant vierge sous l'effet d'une opération comparable à celle d'une écriture

Mais le stylet du cétacé ne se contente pas de graver des caractères sur l'eau, il implique un mouvement de division et d'intervalles, qui est aussi propre à la temporalité : l'aileron lie ainsi la lettre et le temps dans le processus primaire de l'écriture¹⁸. Cependant, lorsqu'il replonge vers les profondeurs, les marques occasionnées par la nageoire disparaissent en même temps que celle-ci s'enfonce. La pointe acérée de l'aileron produit ainsi temps et lettres pour les effacer immédiatement au rythme des respirations de la baleine, qui pourraient elles aussi servir à mesurer le temps : "Besides, if you regard him very closely, and time with your watch, you will find that when unmolested, there is an undeviating rhyme between the periods of his jets and the ordinary periods of respiration" (p. 312). Puisqu'elles sont en relation avec le temps, ces lettres le sont également avec la mort. L'aileron dressé sur la surface est d'ailleurs clairement assimilé à un cadran solaire dessiné par les cercles concentriques, capable de réfléchir les rayons du soleil ou de l'éteindre au gré des heures mouvantes et liquides évoquées par le narrateur¹⁹. De lumière, le soleil se change en une ombre mouvante qui met ainsi à mort la semence de l'astre puis la fragmente et la dissémine sur les flots. L'importance du cadran solaire se précise ensuite si l'on tient compte de l'allusion biblique de l'ombre se déplaçant à rebours sur le cadran d'Achaz : le roi de Judée y introduisit le cadran solaire, puis son fils Ézéchiass ayant accédé au trône, celui-ci tomba malade et se trouva sur le point de mourir. Dieu, entendant sa prière, promit de le guérir, et chargea le prophète Ésaïe de transmettre le signe prouvant qu'il allait sauver Ézéchiass : il ferait reculer l'ombre sur le cadran²⁰. Cet épisode expose le pouvoir de Dieu qui défait ce qu'il a fait, inverse la course du temps, efface les signes pour finalement différer la mort. Les traces porteuses de mort sont alors retardées et entraînées dans un mouvement de supplémentation tel que le conçoit J. Derrida²¹. Supplémentation, différence de l'origine semble être suggérées par l'allusion à la marque de Caïn à laquelle l'aileron est comparé. Le signe divin imprimé sur le front de Caïn, en premier lieu destiné à protéger celui qui le porte, prend une dimension ambiguë dans le cas de la baleine, car celle-ci est présentée comme une équivalence de la nageoire acérée : "This Leviathan seems the banished and unconquerable Cain of his race, bearing for his mark that style upon his back" (p. 122). Instrument de l'écriture, le stylet acéré ne peut que mettre à mort le verbe divin en l'éteignant comme les rayons du soleil, en l'inscrivant dans le mouvement ondulant des vagues déchirées par sa pointe. Ainsi la marque devient un outil scripturaire ; détruisant son origine céleste, elle entre dans le système de la supplémentation en gravant cette origine dans les traces qu'elle engendre et qui doivent être effacées. Ce mouvement s'apparente à celui de l'écriture, qui annule son origine et la diffère en l'inscrivant comme figure dans son propre texte, retardant par là même son commencement. Sans origine, si ce n'est celle qu'elle s'attribue en un incessant mouvement de supplémentation, l'écriture grave avec ses lettres les marques du temps et ouvre une

¹⁸ Cette relation est également exprimée de façon métaphorique au chapitre 47, "The Mat-Maker", à travers l'évocation du métier à tisser du Temps dans lequel Ismaël enchevêtre ses fils.

¹⁹ "When [...] this gnomon-like fin stands up and casts shadows upon the wrinkled surface, it may well be supposed that the watery circle surrounding it somewhat a dial, with its style and wavy hour-lines graved on it. On that Ahaz-dial the shadow often goes back", (pp. 121-122).

²⁰ "And Isaiah the prophet cried unto the Lord : and he brought the shadow ten degrees backward, by by which it had gone down in the dial of Ahaz", 2 Kings, 20:11.

²¹ "Tout commence par la reproduction. Toujours-déjà, c'est-à-dire dépôts d'un sens qui n'a jamais été présent, dont le présent signifié est toujours signifié à retardement, *nachträglich*, après-coup, *supplémentairement*". *L'Écriture et la différence*, p. 314.

dimension temporelle dans la trame de la textualité : sur le cadran où l'ombre recule, l'archi-écriture engendre le temps pour pouvoir le mettre à mort²².

Le Pharmakon

L'écriture au sens courant, de nature grammatologique, reste cependant lettre morte, éloignée du souffle de la voix de la parole vive. C'est pourtant bien un caractère de nature pneumatologique qui se révèle lorsque le cachalot souffle par son évent un jet reconnaissable entre tous et qui le signale ainsi aux vigies. Le chapitre 85 est d'ailleurs entièrement consacré à ce phénomène ; or le jet de la baleine présente un caractère mystérieux lié, selon P. Jaworski²³, à la racine phonique /mist/ de ses différentes déterminations ("myst/ic", "/myst/ifying"...). La nature indéfinie de ce jet se précise à la lecture du titre de ce chapitre, "The Fountain". Dans ce contexte d'écriture, la fontaine n'est pas sans évoquer le mythe de Pharmacée évoqué par Platon au début du *Phèdre*, et à qui une fontaine était consacrée. À ce propos, nous citerons J. Derrida lorsqu'il souligne l'ambivalence de ce nom : "Pharmacée (*Pharmakeia*) est aussi un nom commun qui signifie l'administration du *pharmakon*, de la drogue : du remède et /ou du poison."²⁴ Passant des vertus curatives de la fontaine au poison, le *pharmakon* est ensuite associé à l'écriture dans le texte de Platon, introduisant son ambivalence dans le corps du discours. Or la baleine de Melville opère un parcours similaire : les propriétés médicinales du spermaceti évoquées au chapitre 32 se transforment au chapitre 85 en un poison violent, capable au moindre contact d'ôter la vue aux marins. À la fois remède et poison, le *pharmakon* représente une indétermination qui exerce un pouvoir de fascination, une puissance d'envoûtement, mais refuse son ambivalence à l'analyse. Tel se présente en effet le mystérieux jet du cachalot :

you have seen him spout; then declare what the spout is; can you not tell water from air? My dear sir, in this world it is not so easy to settle these plain things. I have ever found your plain things the knottiest of all. And as for this whale spout, you might almost stand in it, and yet be undecided as what it is precisely. (pp. 312–313)

Cette instabilité, cette résistance qu'offre le jet à l'analyse souligne l'impossibilité de définir son essence. Il s'agit là encore d'une des caractéristiques du *pharmakon* qui, par définition, ne possède ni d'essence stable, ni de caractère propre²⁵. La baleine constitue alors un lieu privilégié où s'effectuent des échanges, des transformations. Le cachalot est ainsi doté d'un réseau impressionnant de fins vaisseaux, "a remarkable involved Cretan labyrinth of vermicelli-like vessels, which vessels, when he quits the surface, are completely distended with blood" (p. 311). Le monstre de Melville devient ici un milieu où peuvent se produire la différenciation puis s'opérer les oppositions et le jeu qui les rapporte l'une à l'autre ; il représente alors un véritable *pharmakon*, tel que J. Derrida le définit : "Le *pharmakon* est le mouvement, le lieu et le jeu (la production) de la différence . Il est la différence de la différence"²⁶.

Le *pharmakon* apparaît comme le jeu qui renverse les opposés et les fait passer l'un dans l'autre . Cette ambivalence est aussi celle de l'écriture telle qu'elle est présentée dans le *Phèdre*, par le biais de la racine grecque du terme *Pharmakon* : le mythe de Pharmacée n'est-il pas d'abord l'histoire d'une course vers la mort ? Le jeu de l'étymologie nous conduit à évoquer deux autres significations du terme *pharmakon* : en grec, ce mot désigne d'une part la

²² Cf. J. Derrida : "L'archi-écriture comme espacement ne peut pas se donner *comme telle*, dans l'expérience phénoménologique d'une *présence*. Elle marque le *temps mort* dans la présence du présent vivant, dans la forme générale de toute présence." *De La Grammatologie*, p. 99.

²³ Philippe Jaworski, *Melville, le Désert et l'Empire*, Paris, Presses de l'E.N.S. 1986, pp. 239–240.

²⁴ J. Derrida, *La Dissémination*, p. 78.

²⁵ Voir J. Derrida, *La Dissémination*, p. 144.

²⁶ *Ibid.*, p. 146.

peinture et ses couleurs, d'autre part le parfum²⁷. Cette acception particulière du mot se trouve évoquée dans le texte de Melville, liant le jet de la baleine à la mention des odeurs pour la première fois au chapitre 85. Mais, paradoxalement, le cachalot est dépourvu d'organes olfactifs et se trouve de ce fait privé d'odorat : "Sure it is, nevertheless, that the Sperm Whale has no proper olfactories. But what does he want of them? No roses, no Cologne-water in the sea" (p. 312). Or si les profondeurs marines ne possèdent pas ces fragrances, la surface quant à elle abrite le déplacement de ces éléments qui réapparaissent lors de la rencontre avec le navire français *Bouton de Rose*. Le vaisseau, placé sous les ordres d'un capitaine autrefois fabricant d'eau de Cologne, annonce la mention du parfum figurant dans le chapitre 92, "Ambergris" : "Also forget not the strange fact that of all things of ill-savor, Cologne-water, in its rudimental manufacturing stages, is the worst" (p. 343).

L'ambre gris, cette mystérieuse et précieuse substance, éminemment ambiguë, semble partager les propriétés du *pharmakon*, pestilence condamnée par le chirurgien de bord du *Bouton de Rose* mais aussi matière hautement aromatique utilisée en parfumerie, notamment pour en faire un onguent précieux. Ainsi l'ambre gris, à la fois puanteur et parfum subtil, constitue bien un objet possédant l'ambivalence et l'absence d'essence du *pharmakon*. Il se présente comme un lieu où jouent les oppositions entre poison et remède, entre odeur pestilentielle et fragrance légère²⁸. Jeu des différences et des oppositions qui ne fusionnent pas, l'ambre gris engendre des effets portant directement sur le discours. Comme le *pharmakon*, lié à l'origine de la pluralité des langues par le dieu Thot²⁹, le jeu provoqué par l'ambre gris s'inscrit et peut s'effectuer grâce à la différence linguistique entre le français et l'anglais, dans l'écart creusé entre les paroles de Stubb et celles du marin de Guernesey. La puissance d'ambiguïté de ce qui est à la fois une chose et son contraire a pour effet de pervertir le dialogue entre les deux protagonistes, pôles opposés d'un même discours qui se trouve alors inversé sous cette influence :

— Why, let me see ; yes, you may as well tell him now that — that — in fact, tell him I've diddled him, and (aside to himself) perhaps somebody else.
— He says, Monsieur, that he's very happy to have been of any service to us.
(p. 340)

Les effets de cet ambre gris-*pharmakon*, à la fois cause et effet de la maladie du corps du cachalot, en même temps pourriture et pureté, sont ensuite associés à saint Paul et à ses *Épîtres aux Corinthiens*, c'est-à-dire à la lettre, pli et écriture qui relie la vie et la mort au travers du thème de la résurrection, objet du discours paullinien d'où s'inspire le passage de Melville : "Bethink thee of that saying of Saint Paul in Corinthians, about corruption and incorruption ; how that we are sown in dishonour, but raised in glory" (p. 343)³⁰. La notion de mort présente dans la lettre pose à nouveau le problème de la puissance occulte de l'écriture qui n'est qu'une répétition annulatrice, une répétition de mort, ce en quoi elle s'apparente à la peinture³¹.

Il faut ici noter qu'en grec le mot *pharmakon* désigne aussi la peinture, "non pas couleur mais teinte artificielle, teinture chimique qui imite la chromatique donnée dans les choses"³². Peinture et écriture sont à appréhender ici comme techniques de la *mimesis*, toutes deux

²⁷ "Le *pharmakon* désigne aussi le parfum. Parfum sans essence, comme nous disions plus haut drogue sans substance." J. Derrida, *op. cit.*, p. 163.

²⁸ "[...] suddenly from out of the very heart of this plague, there stole a faint stream of perfume, which flowed through the tide of bad smells without at all blending with it for a time" (p. 342).

²⁹ Cf. J. Derrida, *La Dissémination*, p. 100.

³⁰ Cf. 1 Cor. 15, 42:3 : "So is all resurrection of the dead. It is sown in corruption; it is raised in incorruption; it is sown in dishonour; it is raised in glory."

³¹ "Répétition pure, répétition absolue de soi, mais de soi comme renvoi déjà et répétition, répétition du signifiant, répétition nulle ou annulatrice, répétition de mort, c'est tout un. L'écriture n'est pas la répétition vivante du vivant. Ce qui l'apparente à la peinture", J. Derrida, *La Dissémination*, p. 156.

³² *Ibid.*, p. 148.

impliquées dans la question de la ressemblance. La représentation inscrite qu'est la peinture est avant tout dessin du vivant ; selon le même principe, l'écriture devrait alors dépeindre un modèle vivant. Mais on se souvient de l'échec des représentations picturales du monstre dénoncées par Ismaël et de sa tentative de le peindre avec des mots. Malheureusement, pour y parvenir ce dernier ne dispose que d'une écriture qui, dans la perspective platonicienne ici évoquée, semble condamnée à échouer. Car si ces techniques imitatives se trouvent toutes deux par essence éloignées de la vérité, c'est toutefois l'écriture qui dénature le plus gravement ce qu'elle prétend imiter puisque, silencieuse, elle ne peut fournir aucune image de la parole. Or l'imitation ne peut qu'être mauvaise, "en défaut" pour reprendre la formule de Derrida, et porte la faillite inscrite dans son essence³³. L'illusion des teintes factices du peintre, comme la représentation de l'écriture, ne sont alors qu'un fard qui masque la mort en lui donnant l'apparence du vif.

Signe aux couleurs éclatantes, la figure de proue sculptée en forme de bouton de rose du vaisseau français que croise le *Pequod* cache selon le récit du narrateur une tromperie : dénoncée par l'ironie flagrante du nom "Bouton de rose", l'appellation se voit démentie par l'odeur pestilentielle de la mort qui se dégage de la dépouille de la baleine. Prises dans les effets du *pharmakon*, il n'est donc pas étonnant que les lettres gravées sur l'emblème en bois ne se rapportent qu'à l'imitation, à une simple apparence :

Drawing across her bow, he perceived that in accordance with the fanciful French taste, the upper part of her sternpiece was carved in the likeness of a huge drooping stalk, was painted green [...] the whole terminating in a symmetrical folded bulb of a bright red color. Upon her head boards, in large gilt letters, he read 'Bouton-de-Rose' — Rose-button, or Rose-bud ; and this was the romantic name of this aromatic ship. (p. 338)

Dans ce passage, où fusionnent les couleurs vives de la peinture et les lettres du nom du navire, les caractères inscrits sur le pavois n'ont que l'apparence de l'or, la proue elle-même n'est qu'une imitation outrée de la fleur naturelle. Mais les artifices de ces *pharmaka*, pour brillants qu'ils soient, ne peuvent se détacher de la mort, d'un redoublement qui met en jeu la différence des langues : de "Bouton-de-Rose" à "Rose-button", double se dédoublant encore en "Rose-bud", qui vient s'ajouter aux deux premiers noms selon le mouvement de suppléance de l'écriture.

Mais en même temps, notons que c'est précisément dans cette différence que s'origine la possibilité du discours, dans l'impossibilité d'une présence pleine et absolue de l'étant, dans cette disparition du bien ou du soleil qu'on ne peut regarder en face . Selon J. Derrida, c'est cette invisibilité absolue de l'origine du visible qui donne lieu à une structure de suppléance, faisant de "toutes les présences des suppléments substitués à l'origine absente"³⁴. Mouvement d'une écriture parricide ou, tout du moins, qui relègue dans l'ombre la face du père et permet de ce fait le mouvement de la différence. C'est d'ailleurs bien une disparition de la face d'un cachalot qu'Ismaël rapporte au chapitre 86, reprenant un passage de l'*Exode*³⁵ : "[...] how comprehend his face, when face he has none? Thou shalt see my back parts, my tail, he seems to say, but my face shall not be seen. [...] and hint what he will about his face, I say again he has no face" (p. 318).

La disparition de la face et du père entraîne celle de la vérité comme présence, le dérobement de l'origine, le mouvement qui introduit la différence en Dieu. Cette négativité s'exprime également dans la Bible lorsque par deux fois, dans l'*Exode*, celui-ci se repentit avant les nouvelles Tables³⁶. Il s'agit d'une répétition de l'Écriture divine que Melville ne pouvait

³³ "Ambivalente, jouant avec soi, échappant à elle-même, ne s'accomplissant qu'en se creusant, bien et mal à la fois, indécidablement la *mimesis* s'apparente au *pharmakon*".

³⁴ *La Dissémination*, p. 193.

³⁵ *Exodus*, 33, 21:3.

³⁶ *Exodus*, 32, 14 ; 33, 17.

ignorer si l'on se réfère à son allusion au "Deacon Deuteronomy Coleman's meeting-house", le livre du Deutéronome évoquant également les Tables de la Loi. Mais celles-ci seront brisées, suggérant par leur cassure celle de la lettre gravée qui peut être alors considérée comme séparation et borne, césure permettant au sens de se libérer.

La médiation de l'écriture se pose comme la médiation entre le tout et le rien, entre l'absence et la présence totales, supplément dont le jeu de la substitution comble et marque un manque. Or le mouvement de la représentation supplémentaire, selon J. Derrida, "se rapproche de l'origine en s'en éloignant. [...] En perdant un peu plus la présence, elle la restitue un peu mieux"³⁷. D'où il découle que la représentation sans réserve soit aussi une aliénation sans réserve. Mais en considérant l'écriture dans son aspect de dépossession, en critiquant la lettre comme perte de présence on ne fait que s'installer dans l'effet de scission entre présentation et représentation : "On critique le signe en s'installant dans l'évidence et l'effet de la différence entre signifié et signifiant"³⁸, c'est-à-dire sans penser au mouvement qui produit l'effet de différence, cet "étrange graphique de la différence". Aussi la nécessité d'une extériorité par rapport à la totalité de l'époque logocentrique se dessine-t-elle en ce qu'elle permet une déconstruction de cette notion de totalité, sortie et déconstruction qui procèdent sur le mode de l'errance, dans un domaine où aucune trace n'est disponible. Le procès indéfini de la supplémentarité qui entame la présence y inscrit l'espace du redoublement et de la répétition en soi, aboutissant à une représentation en abyme de la présence. On assiste ainsi à une disparition de l'origine, du centre tout-puissant censé détenir un sens de nature transcendante et autour duquel s'organisait la signification. Un tel mouvement de déconstruction participe de ce qu'il est désormais convenu d'appeler la modernité de l'œuvre d'art : selon G. Deleuze, que nous suivons ici³⁹, le refus d'un tel monocentrage autour de ce qui se constitue comme un centre de conscience conduit l'œuvre d'art moderne, notamment la littérature, à utiliser des procédés permettant de raconter plusieurs histoires à la fois. Caractère que *Moby-Dick* présente en un certain sens puisque le cachalot d'Achab n'est pas le même que celui d'Ismaël, et que l'aventure des deux protagonistes diffère radicalement. Mais il serait erroné de croire qu'il s'agit de points de vue différents sur une même histoire. "Il s'agit au contraire d'histoires différentes et divergentes", écrit G. Deleuze, "comme si un paysage absolument distinct correspondait à chaque point de vue"⁴⁰. C'est bien une particularité susceptible de s'appliquer à la baleine, qui voit effectivement deux paysages distincts de chaque côté de sa tête. Une divergence des séries ainsi qu'un décentrage s'instaurent alors pour constituer le chaos qui les comprend : par exemple, celui auquel Ismaël est confronté et qu'il tente désespérément d'informer, auquel il s'efforce de donner une structure. C'est que ce chaos est avant tout, selon le même philosophe, "puissance d'affirmation, puissance d'affirmer tous les séries hétérogènes", entre lesquelles se produit une sorte de "résonance interne". Ces caractères, qui sont ceux du simulacre et que l'on retrouve dans le texte de Melville, permettent d'inverser la perspective platonicienne en réhabilitant cette notion de simulacre, en affirmant la puissance du *Pseudos* qui a pour effet de faire échouer toute idée de fondement. En engloutissant celui-ci, selon la formule de G. Deleuze, il assure un universel effondrement qui est finalement un "effondement", événement crucial sur lequel se termine *Moby-Dick* et lui permet de se déployer dans un espace désormais sans origine : "Now small fowls flew screaming over the yet yawning gulf. [...] then all collapsed, and the great shroud of the sea rolled on as it rolled five thousand years ago" (p. 469).

Deleuze, Gilles. *Logique du Sens*. Paris : Minuit, 1969.

Derrida, Jacques. *De la Grammatologie*. Paris : Minuit, 1967.

³⁷ *De la Grammatologie*, p. 417.

³⁸ *Ibid.*, p. 418.

³⁹ Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 300.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 301.

- , L'écriture et la Différence. Paris : Seuil, 1967.
- , La Dissémination. Paris : Seuil, 1972.
- , "La Différance", dans *Tel Quel : Théorie d'ensemble (choix)*. Paris : Seuil "Points, sciences humaines", 1968, pp. 43–68.
- Durand, Régis. *Melville, Signes et Métaphores*. L'Âge d'Homme, 1980.
- Foucault, Michel. *Les Mots et les Choses*. Paris : Gallimard, 1966.
- Gasche, Rodolphe. "The Scene of writing : a deferred Outset", *Glyph*, 1977, (1), PP. 150–171.
- Jaworski, Philippe. *Melville, le Désert et l'Empire*. Paris : Presses de l'E.N.S., 1986.
- Lacan, Jacques. *Ecrits*. Paris : Seuil, 1966
- Renker, Elizabeth. *Strike through the Mask : Herman Melville and the Scene of Writing*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1996.