

L'harmonie de forme : Melville, Tchekhov, Jünger

MICHEL AROUIMI

PLAN

Introduction

- A. L'archétype melvillien
 - B. Ses équivalents chez Tchekhov et Jünger
 - C. Valeur métaphorique de la beauté
 - I. La beauté du personnage et du décor
 - A. La question de la dualité
 - B. Fonction de l'harmonie
 - C. Interprétations divergentes de l'harmonie : visages et décors
 - D. Le piège de la beauté
 - II. L'harmonie des formes
 - A. Forme littéraire et symétrie
 - B. Universalité du phénomène
 - C. Une auto-accusation de l'art
 - D. La beauté ou l'horreur ?
 - III. La beauté sacralisée
 - A. Les traditions religieuses
 - B. Le recul du sacré
- Conclusion : Le génie du hasard

Introduction

A. L'archétype melvillien

L'idée de la beauté est liée à celle de l'harmonie : il n'y aurait de beauté que dans l'équilibre des formes, du moins dans le domaine des réalités visibles. Cette idée de la beauté, jugée aujourd'hui révolue, préoccupait le grand écrivain américain Herman Melville, dont le récit *Billy Budd*, son testament spirituel, met en scène un jeune marin dont la beauté inouïe revêt une valeur archétypale, qui dépasse les contours du personnage. À l'idée du type humain se superposent celle de la beauté de l'architecture navale et celle du cadre naturel, qui coïncide d'ailleurs avec une autre sorte de beauté : celle de l'attitude du jeune condamné qui accepte la sentence qui le frappe, puisqu'il a rompu l'harmonie qui régnait à bord en abattant son lieutenant, vil calomniateur.

B. Ses équivalents chez Tchekhov et Jünger

La réflexion de Melville sur le mystère de la beauté touche aux fondements de la culture, y compris ses racines sacrées. On peut souligner les germes d'une réflexion analogue dans *La Steppe* de l'écrivain russe Anton Tchekhov (1888), achevée à peu près au même moment où Melville commence la rédaction de *Billy Budd*, interrompue par sa mort en 1891. Or, en 1973, l'écrivain allemand Ernst Jünger, qui partageait avec Melville un même intérêt pour les mythes premiers, semble avoir repris de nombreux éléments de *Billy Budd* pour écrire *Le Lance-pierres*, un roman où les doubles probables de Billy n'ont pourtant pas la beauté de leur modèle. Le thème marin, filé dans *Le Lance-pierres*, serait l'indice de ces réminiscences, dominées par les figures du Père et du Fils dont le rapport ambigu, dans *Billy Budd*, est l'objet d'une interprétation symbolique, étendue à des détails qui trouvent des équivalents sous la plume de Jünger. Le lien principal des deux récits est la pendaison : celle de Billy, et celle du camarade du héros du *Lances-pierres* dont le suicide, causé par l'abus sexuel dont il a été victime, questionnerait sous la plume de Jünger le sens de l'autosacrifice de Billy.

C. Valeur métaphorique de la beauté

Dans *Le Lance-pierres*, les visions du décor ou des objets impliqués dans l'action du récit peuvent évoquer certains passages descriptifs de *Billy Budd*. Mais, quelle que soit la nature des formes plastiques de la beauté, leur présence dans ces récits révèle le souci, si évident dans *Le Lance-pierres*, de la forme textuelle, que Melville associe par métaphore au superbe corps du marin sacrifié. Et dans *La Steppe*, les manifestations sonores, lyriques, de la steppe, sont tout aussi expressives que la métaphore chorégraphique, appliquée par Tchekhov lui-même au bâti de ce récit.

I. La beauté du personnage et celle du décor

A. La question de la dualité

Le mystère de la beauté est dû à l'idéal quasi religieux qu'elle manifeste, si le Pouvoir divin est celui de l'Équilibre suprême. Melville, dans *Billy Budd*, oriente la question de la beauté sur un autre mystère : les raisons les moins apparentes de son effet parmi les hommes. Le teint de Billy, qui est sa perfection la plus ineffable, doit son attrait à la pâleur native que l'on devine sous les roses de son hâle. Cette énigme chromatique en résume d'autres : le regrettable bégaiement qui nuance la perfection de Billy, mais encore et surtout la complémentarité de Billy et du pâle Claggart, le lieutenant calomniateur dont les avantages physiques, tempérés par un léger défaut, contrastent avec ceux de Billy. Le rapport, pas seulement esthétique, des deux personnages, est souligné par de nombreux détails qui suggèrent l'équivalence paradoxale de ces doubles antagoniques.

B. Fonction de l'harmonie

Le mystère du teint de Billy, ce mariage de valeurs contraires où interfèrent deux modes de vie, implique en fait la valeur curative de l'harmonie (accord ou contraste de valeurs) à l'égard

du tourment humain le plus répandu : la dualité meurtrière dont Billy et Claggart incarnent les œuvres. Ce questionnement rejaillit sur notre vision du sacré, auquel réfèrent de nombreux détails relatifs à ces deux personnages. Et la question du sacré n'est pas moins impliquée par celle de la « forme » littéraire, associée par le narrateur-auteur au rapport des personnages de son récit. Billy en lui-même, et jusque lors de sa pendaison : « forme suspendue », incarne la perfection formelle du récit, autre aspect de la beauté, qui aurait pour le lecteur la valeur curative dont nous parlions. Cette énigme se réfléchit dans les évocations descriptives du décor. Il en va de même dans *La Steppe* de Tchekhov. Le contraste du visage des plus beaux personnages de *La Steppe*, joint à l'identification de la beauté sauvage de la steppe au pouvoir du poète, pourrait suffire à ce rapprochement.

C. Interprétations divergentes de l'harmonie : visages et paysages

Disposés en parfaite symétrie dans ce récit de huit chapitres, le visage merveilleux d'une comtesse, au chapitre III, et celui d'un vigoureux fils de serf, au chapitre VI, forment un contraste non moins parlant que celui des visages de Billy et de Claggart. Il s'agit de deux interprétations, inconciliables, de la beauté : la perle irradiante, avec le portrait de la comtesse dont les couleurs satinées s'accordent sans se heurter, et les jeux de lignes parallèles, produits par la lumière du feu sur le visage du serf. Le rapprochement des deux passages est d'ailleurs suggéré par le souvenir, au chapitre VI, du visage de la comtesse.

Le sens de cette énigme se retrouve dans les très nombreuses évocations du paysage où s'entrelacent ces deux formes de beauté. Dès le premier chapitre, l'évocation d'un cimetière, égayé par le rouge sang des fleurs des cerisiers, s'inscrit dans un passage inauguré par la vision des grilles d'une prison, suivie par celle des forges noires, enfumées : un signe morbide de l'activité humaine, aussitôt relayée par la vision heureuse du cimetière verdoyant. Et cette énigme chromatique se renouvelle aussitôt, avec le ciel bistre où rampe la fumée des fabriques, avant l'évocation du lointain couleur de lilas, sur lequel se répandent les bandes jaunes du soleil qui se lève.

On peut voir dans ces détails autant d'illustrations chromatiques de la tension des doubles antagoniques, impliquant tous les personnages du récit. Cette interprétation s'impose mieux pour les deux évocations de l'aube du dernier jour de Billy, qui balisent le chapitre XXV du récit de Melville, réservé à la pendaison : la blanche vapeur creusée de sillons pourrait nous séduire, n'était le souvenir des sillons que, bien plus tôt dans le récit, au chapitre IX, le fouet du châtiment laisse sur le dos d'un matelot coupable, dont la situation préfigure le destin de Billy. La comparaison de cette vapeur à la robe transmise à Élisée (par le prophète Élie) donne un contenu mythique au symbolisme dualiste des sillons célestes où se traduit le dilemme dont résulte le trépas de Billy. À l'autre extrémité du chapitre, une évocation similaire de la même vapeur est suivie par celle du roulis de la coque où s'illustre l'harmonie première, aussitôt rabaissée dans l'allusion au vaisseau lourdement armé qui referme le chapitre. Cette ambiguïté se renouvelle à la fin du chapitre XXVII, où la même vapeur disparaît dans l'atmosphère, comparée au marbre lisse : une allusion probable à la beauté de Billy, dont le sens cosmique est nuancé par l'allusion implicite à la taille du marbre.

L'image de cette vapeur contraste elle-même avec celle des dispositions internes de l'architecture du navire. Au chapitre XXIV, le jeu des lignes parallèles des canons se complète par

une cascade d'oxymores chromatiques, dominée par la lumière (jaune sale !) que projettent deux fanaux de combat, suspendus à deux grosses poutres.

Ernst Jünger, sans imiter Melville, renouvelle avec une certaine malice ces visions énigmatiques où s'illustre le désir, d'ailleurs conscient chez l'un des personnages de son récit, de « faire coïncider les contraires » (traduction Henri Plard). Un paysage aquatique, vers la fin de son récit, est animé par le vol d'une libellule dont les ailes, marquées en leur milieu par un ruban, peuvent évoquer le passage, bien plus tôt dans le récit, de la bande qui divise un terrain de jeu fort belliqueux. Le plaisir visuel du contemplateur des libellules est lui-même nuancé par la métaphore guerrière qui referme ce passage où se lit cette phrase : « La beauté conjurait le danger. » Cette mise en danger de la beauté est plus radicale chez Tchekhov, avec la « doublure rose » des ailes de la sauterelle qui, dans la steppe dont elle est l'image concentrée, reprend son « air de crincrin » après avoir dévoré le ventre d'une mouche que l'on voit s'envoler, « sans ventre » vers des chevaux (traduction Vladimir Volkoff).

D. Le piège de la beauté

Les extases visuelles de Clamor les plus remarquables impliquent la figure du père. Le prophète Élie, mentionné par Melville, est aussi évoqué dans *Le Lance-pierres* ; mais le mystère reste entier du sens de la fascination de Clamor pour les cheveux annelés de son professeur de langues. Leur coloris irrégulier traduit le mystère qui, à l'autre extrémité du récit, se précise plus durement dans le détail chromatique de la pipe et de la bague du commandant qui questionne Clamor, soupçonné à tort, comme Billy Budd, d'avoir brisé une vitre avec un lance-pierres. Le bleu de la pierre de la bague marque le départ d'une suite serrée de détails bleus qui converge sur la langue « bleue » du jeune pendu dont le nom, Paulot Maibohm, partage — comme celui de son alter ego Willy Breuer — le sens du nom de Billy Budd (le bourgeon), Billy ou « William Budd » dont la langue est liée par l'horreur lors de sa confrontation avec Claggart.

Clamor compare lui-même à une statue de Persée son camarade Théo, doué des mêmes facultés intellectuelles que Claggart. L'absence de tout détail descriptif concernant le physique de Clamor est-elle une imitation de l'absence de toute précision concernant les traits de Budd ? Ce renoncement de Jünger à la beauté physique du héros est peut-être une confirmation des intuitions de Melville sur le piège de la beauté, qui n'est telle à nos yeux et pour notre subjectivité qu'en raison des tensions qui se dépassent dans l'union exquise ou dans le contraste appuyé des valeurs que présente l'objet contemplé.

II. L'harmonie des formes

A. Forme littéraire et symétrie

En multipliant les emplois du mot « form », pas seulement à propos de la splendeur physique de Billy pendu, Melville nous découvre les enjeux de son récit : la beauté de Billy, comme celle du matelot Noir qui en est la préfiguration contrastive, au tout début du récit, ne sont que les incarnations de la perfection littéraire à laquelle s'efforce l'auteur du récit : « The symmetry of form... » (début du chapitre XXVIII). Ce mot « symmetry » déjà employé à propos du matelot Noir et du navire, domine toutes les énigmes chromatiques déjà soulignées. L'architecture de

son récit pose un problème au narrateur-auteur, mais les aspects formels de ce problème en recouvrent un autre : celui du sens éthique de l'harmonie de l'œuvre, en l'occurrence littéraire, où le narrateur est près de reconnaître un effet d'harmonie imitative de grande ampleur, intéressant le rapport conflictuel de Billy et de Claggart, dont il questionne la « vérité ». La perfection formelle du récit, tendu par des effets de symétrie sans nombre, aurait sur le lecteur la même fonction pacificatrice que la pendaison de Billy (« forme suspendue ») sur l'équipage. La seule beauté du condamné a déjà cet effet ; et Melville s'est attaché à la duplicité du sens éthique de la beauté, de l'harmonie, jamais pure des tensions dont l'équilibre laisse imaginer la possibilité d'un heurt.

On touche là à la raison majeure de l'intérêt plus que probable de Jünger pour ce récit de Melville. L'aversion nuancée du jeune Clamor pour la symétrie, notamment lors des cours de dessin, s'entend comme une réponse aux problèmes relatifs à l'harmonie de forme chez Melville. *Le lance-pierres* se compose de trois parties qui rassemblent 12 + 27 + 12 chapitres. Dans les parties I et III, deux chapitres qui portent le même titre : « Filatures » suggèrent la symétrie de l'ensemble, effectivement tendu par des doublets variés, chargés de symbolisme. L'idée même de la filature implique celle du rapport du prédateur et de la victime. Mais surtout, exactement au milieu de la partie médiane, le chapitre « Le lance-pierres » est consacré à la description de cet objet de violence (die Zwillie) dont les deux branches, en même temps qu'elles éclairent l'architecture en diptyque de ce chapitre, livrent la clef de l'architecture du récit. Cette vision de l'art, à laquelle réfèrent les écrits philosophiques de Jünger, n'est pas imitée de Melville. Mais Jünger a sans doute reconnu dans ce dernier un devancier, dont il aurait repris le flambeau.

B. Universalité du phénomène

Le thème chinois, qui engage des motifs singuliers (les mathématiques et... les obscénités !) occupe des positions symétriques dans *Le Lance-pierres*. On ne peut affirmer que Jünger imite ainsi l'énigme offerte par Melville au chapitre qui marque le milieu du récit des événements vécus par Billy : l'évocation du couple, alors fameux, des frères siamois Chang et Eng. L'horreur de ce couple jette une ombre étrange sur celui, d'ailleurs bien moins heureux, que forment Billy et Claggart, tous deux si attirants. Ajoutons qu'à la suite de ce passage de Melville, l'évocation de la jalousie de Saul pour le beau David semble avoir généré sous la plume de Jünger, en plusieurs passages de son récit, des allusions à d'autres figures séduisantes des Livres de Samuel (Samuel lui-même, Jonathan, Absalon). Jünger, comme Melville, a sans doute reconnu dans ces livres bibliques, mais encore dans la culture chinoise, l'anticipation d'un questionnement de l'harmonie qui, sous les plumes des trois auteurs choisis pour cette dissertation, peut sembler si moderne.

C. Une auto-accusation de l'art

Une remise en cause de l'harmonie est suggérée par ces détails. On peut parler d'une auto-accusation de l'art. Les principes de ce dernier seraient fondés sur une violence très humaine, une violence duelle dont l'harmonie des formes, quel que soit le domaine impliqué, serait l'expression transcendée. Cette « leçon » est aussi celle de Tchekhov dans *La Steppe*, dont les quatre paires de chapitres furent comparées par Tchekhov lui-même à la performance d'un

quadrille. Tchekhov ne songeait-il qu'aux éléments réemployés, avec de subtiles variations, dans les chapitres contigus ? Quoi qu'il en soit, les portraits déjà soulignés de la comtesse et du jeune serf suggèrent un autre sens de ce « quadrille » : les effets de symétrie bilatérale, qui s'apparentent à la performance poétique de Melville.

D. La beauté ou l'horreur ?

Il serait vain d'insister sur les ressources esthétiques du contraste de la beauté et de l'horreur ; il est plus opportun de voir dans la première un exorcisme de la dualité, dont les formes violentes se voient symbolisées par maints détails de ces deux passages de *La Steppe*. Au début du chapitre III, la vision des tournesols dont le sommeil végétal est nuancé par leur aspect érigé, est bientôt suivie par celles des énormes punaises florales qui décorent le gilet d'un aubergiste en pantalon blanc. Cette irruption du monstrueux, bientôt corrigée par le sourire irradiant de la comtesse, n'a rien d'exceptionnel dans ce récit. Ces détails parmi bien d'autres ont moins de relief que la position des évocations descriptives de la comtesse et du serf qui, aux chapitres III et VI, semblent encadrer un autre portrait, partagé entre les chapitres IV et V : celui d'un étrange personnage, défiguré par un cancer à la mâchoire, qui jette sur le jeune héros du récit un regard perçant. Son regard expert détecte dans la steppe les petits animaux qu'il convoite et qu'il interpelle : « Ma colombe, [...] ma beauté »... Au milieu précis du récit, ce regard prédateur et ce cancer non moins vorace, circonscrivent les enjeux cathartiques de la beauté, tenue à distance dans cette évocation.

III. La beauté sacralisée

A. Les traditions religieuses

Il manque à ce passage les indices d'une transposition mythique, qui permettraient d'identifier ce cancer comme une expression négative de l'expansion de l'Un. Or, le sens vaguement mystique du parfum que déploie l'apparition de la comtesse, au chapitre III, n'est pas le seul détail qui remédie à ce manque. Juste avant cette apparition, le comportement de l'aubergiste juif et de son frère nous vaut des détails singuliers : corps brisé en trois morceaux, bras croisés, dont le sens christique trouve un écho en VI, juste avant le portrait du superbe serf : la ou plutôt les deux croix tordues, aperçues par le jeune héros sur les deux côtés de la grand-route. L'harmonie des traits du serf comme ceux de la comtesse, mais encore le contraste même de leur beauté, se rehausse par le sens métaphysique du symbolisme cosmologique de la croix, ou de ses équivalents dans les traditions les plus opposées.

L'harmonie de la forme, si sensible dans le bâti du récit, se portraiture dans le face-à-face des deux traditions juive et chrétienne. Et si Tchekhov, comme Melville, respecte l'aura de l'Androgyne mythique, détenteur suprême des mystères de la beauté, Jung est plus malicieux, malgré ses orientations philosophiques, lorsqu'il désigne comme les principales victimes du lance-pierres les ivrognes qui s'amusent avec des filles à bas prix, et un professeur aux mœurs douteuses, dont Paulot Maibohm est la victime déclarée. Ce nouveau Billy Budd, aux prises avec ce reflet avili de Claggart, joue ainsi, certes avec moins d'éclat que Billy, un rôle douloureux dans cette interprétation négative de l'Androgyne.

Ce rapprochement ne vaut que par la deuxième évocation de la vapeur céleste, à la fin du chapitre consacré à la pendaison de Billy. Melville a raturé la « shekhina de l'aube », surchargée par « le rose de l'aube », où se perpétue certes le rose des joues du défunt Billy. Cette allusion raturée au Principe de la sagesse hébraïque est d'autant plus problématique que les grands traits du mythe de la shekhina revivent dans l'aspect et dans le destin même de Billy (une croyance juive mentionne le lien du sort des pendus et du pouvoir sacré de la shekhina, plus communément définie comme l'entrelacement de la Douceur et de la Rigueur divines).

Jünger, malgré son intérêt pour les traditions religieuses, a maintenu l'action de son *Lance-pierres* sur un terrain moins élevé, même si la question du Verbe y est placée dans l'esprit du pasteur, père adoptif de Clamor, et père charnel du cruel Théo. Le désengagement du sacré qui se prononce dans quelques passages de *Billy Budd* est l'objet d'une surenchère dans *Le Lance-pierres* où il trouve une sorte de compensation, plus affirmée que chez Melville, avec les extases esthétiques de Clamor, fasciné par tout ce qui semble illustrer le rapport de l'Un et du multiple, et d'abord celui de l'Un et du Deux, entendus comme principes sacrés de l'ordre du monde.

B. Le recul du sacré

Les reflets parfois désopilants de ce principe (parmi bien des exemples, la fourchette à deux dents de la charcutière et le couteau de son époux) semblent prolonger les énigmes de Melville, centrées sur la beauté de Billy, dont on comprend ainsi pourquoi elle n'a pas été platement imitée par Jünger.

L'indifférence de Billy aux secours de la religion est d'ailleurs anticipée par celle du jeune héros de Tchekhov qui, dans une église, se désintéresse des icônes et du culte, pour se laisser fasciner par les deux oreilles rouges et décollées d'un personnage dont les cheveux roux, coupés au bol, peuvent se voir, dans un tel lieu, comme une atroce incarnation de la scission du Verbe ou de l'Un. Le motif de la rousseur se retrouve, avec un symbolisme analogue, dans le portrait du vil émissaire de Claggart. Ce personnage louche a des taches de rousseur qui, au chapitre XV, évoquent celles qui ornent le vieux visage du meilleur ami de Billy, visage scarifié auquel est appliquée au chapitre IX la métaphore de la lumière de l'aube, qui trouve un écho bien réel, et pourtant plus spirituel ! à la fin du chapitre XXV.

Conclusion : Le génie du hasard

On pourrait indéfiniment gloser ces valeurs sacrificielles. La peur légendaire qui accompagne la vision de la beauté trouverait une justification dans les schémas sacrificiels qui, dans les trois œuvres citées, accompagnent le destin des protagonistes, à commencer par celui de Billy, surnommé « Beauté ». Même quand elle reçoit la lumière céleste, la beauté reste maudite, chargée qu'elle est des effets thérapeutiques qui, peut-être par un défaut de vision qui la prive de son vrai sens, toujours à chercher, répondent avec une efficacité douteuse aux contradictions qui nous pétrissent. Et l'ambiguïté la plus préoccupante de *Billy Budd* est la beauté du teint de Billy, où des valeurs antagoniques s'unissent sans s'annuler, donnant ainsi, un peu comme son bégaiement, l'impression d'un partage social, même si ce teint s'offre comme le reflet d'un idéal où l'antagonisme n'a plus de sens.

Le destin peu prometteur du jeune héros de *La Steppe*, assimilé à quelque lièvre ou quelque outarde, est comparable à celui de l'outarde tuée autour de laquelle se réunissent les hommes du convoi qui traverse la steppe. Cette outarde blanche n'est pas jugée comestible. Comme chez Melville, le questionnement de la beauté accompagne un constat sur l'usure des schémas sacrificiels. L'imagination de Jünger, pourtant si rétive à l'égard des charmes physiques du héros, occultés au profit des apparences qui fascinent Clamor, surmonte le pessimisme de ses prédécesseurs, en raison sans doute de son credo affirmé de poète métaphysicien.

Ce credo manifeste une résistance au déclin de la beauté dans notre monde, à la dégradation des formes ou de la forme, pronostiquée dans *Billy Budd*. Avec toutes les nuances qui s'y attachent, le culte de la forme textuelle aura été pour Jünger le moyen concret de cette résistance. Encore ce culte, rendu en pleine conscience par l'écrivain, implique-t-il la collaboration du hasard : un thème filé du *Lance-pierres* où il participe aux visées allégoriques impliquant la perfection de la forme littéraire. Le hasard qui, dans *La Steppe*, gouverne les variations climatiques et les rencontres sans suite du jeune héros, n'est qu'une force hostile, mal déguisée par les évocations de Dieu. Mais chez Jünger le hasard, au-delà de son rôle dans la désignation de la victime émissaire, revendique ses droits dans l'élaboration ou plus précisément dans les harmonies quasi mathématiques de l'œuvre (c'est la leçon du chapitre « hasard et vraisemblance », où se dessine le lien mystérieux du travail poétique et de l'expérience intime du jeune héros...). Même si les hasards du tir du lance-pierres sont la métaphore la plus négative du projet poétique, il semble que de Tchekhov à Jünger, si lié à Melville, une possibilité de la transcendance se confirme ; et elle prend les couleurs du destin prometteur de Clamor, sans doute sauvé par la loi dont il pressent l'existence dans la cohérence — la beauté — des débris chatoyants qu'il ramasse au hasard de son errance.