

## *Impulsion d'embarquement et embarcation fatale: L'exemple du Vaisseau des morts de B. Traven*

---

Claire Leforestier<sup>1</sup>

### *Abstract en/fr*

The topos of embarkation generally serves as a narrative's beginning. B. Traven, in *The Death Ship* (*Das Totenschiff*, 1926), defers this moment, which becomes central. He makes his pivotal scene, where the narrator meets a shady vessel with which he becomes tied by a fool's bargain, unfold over four chapters. The appearance of a boat, whether dire or auspicious, turns out to be true or false all along the journey: The bet on the boat's fortune belongs to the sea story. But who would back the Devil? The narrator's multiple descriptions of his embarkation are confused. He claims to be free but we doubt he is acting on his own initiative, for he ends up invoking fate. Untangling the opposing forces leads us to examine the process by virtue of which every life will be snapped up by an inexorable mechanism. In *The Death Ship*, the marginalization of a narrator with a 'floating' identity makes him easy prey for recruiting agents. An acute awareness of the organization of the trap on the enunciative plane and the marking of a fateful time frame on the narrative plane characterize Traven's only sea novel, initially presented as the «Story of an American Seaman».

Le topos de l'embarquement vaut généralement amorce narrative. B. Traven, écrivant *Le Vaisseau des morts* (*Das Totenschiff*, 1926), diffère ce moment, qui devient central. Il fait courir sur quatre chapitres la scène-charnière où le narrateur rencontre un navire louche auquel, par un échange de dupes, il se lie. L'apparence d'une embarcation, funeste ou propice, s'avère ou se dément au fil du voyage: le pari sur la fortune du bateau est au programme du récit maritime. Mais qui miserait sur le mauvais? Le discours pluriel du narrateur sur son embarquement est confus: il se dit libre; néanmoins, on doute qu'il agisse *proprio motu*; il finit par invoquer le destin. Démêler les forces en présence conduit à examiner le processus en vertu duquel, selon Traven, toute vie sera happée par un mécanisme inexorable. Dans *Le Vaisseau des morts*, la marginalisation d'un narrateur à l'identité 'flottante' donne prise aux recruteurs. Une conscience aiguë de l'agencement du piège, sur le plan énonciatif, le marquage d'une temporalité fatidique, sur le plan narratif, caractérisent l'unique roman maritime de Traven, initialement présenté comme «Histoire d'un marin américain».

---

<sup>1</sup> Enseignante à la ville de Paris

## 1. Introduction

Un navire et ses marins sont le jouet des éléments: le récit maritime pourrait avoir été tramé par les Fileuses. Le narrateur de *Moby Dick*, au moment où il s'interroge sur les motifs de son embarquement, ressent la présence, écrit Melville, de «[l'] invisible espion des Parques qui [le] surveille [...] et [l'] influence mystérieusement»<sup>2</sup>.

Le navire en partance symbolise facilement le destin. Les manœuvres de trois bateaux malmènent le personnage narrateur du *Vaisseau des morts* (*Das Totenschiff*), publié en 1926 par un auteur dont B. Traven est le nom de plume. Traven écrit d'abord en allemand, puis en anglais et en espagnol, s'évertuant à cacher ses origines et son identité, convaincu qu'un créateur «ne doit pas avoir d'autre biographie que ses œuvres»<sup>3</sup>.

*Le Vaisseau des morts* raconte le périple d'un matelot qui, ayant manqué par un «petit accident de parcours» le départ de son navire, vagabonde sans papiers à travers l'Europe, jusqu'à rencontrer une embarcation dans un tel état qu'il imagine: «si j'avais derrière moi un bourreau prêt à me passer la corde au cou et ne pouvais lui échapper qu'en m'engageant sur la *Yorikke*, je préférerais encore être pendu»<sup>4</sup>. Il s'y engage pourtant. Ironie du sort, c'est sur un bateau autrement attirant, *L'Empress of Madagascar*, qu'il fera naufrage. Qu'est-ce qui détermine le marin à embarquer sur la *Yorikke*, le bateau de mauvais augure? Notre investigation portera d'abord sur l'identité fluctuante d'un narrateur en rupture de ban, ainsi que sur les déterminations les plus évidentes de sa trajectoire. Seront ensuite examinés, afin de définir l'engrenage selon Traven, la temporalité et le dispositif fatidiques.

## 2. Du marin américain au paria

Un métier et une nationalité constituent toute la 'biographie' du personnage narrateur. Un patronyme apparaît tardivement, dans une interrogation du consul des États-Unis, laissée sans réponse: «Comment vous appelez-vous, déjà? Il se tourne vers moi: Ah oui, ça me revient. Gales, c'est ça?»<sup>5</sup>. Le discours du narrateur sur sa propre identité évolue; chaque glissement est

---

<sup>2</sup> Hermann MELVILLE, *Moby Dick*, I, traduction de L. Jacques, J. Smith et J. Giono, Paris, Gallimard, 1980, p. 46.

<sup>3</sup> *Die Büchergilde*, Berlin, 1926, cahier n°3, p. 34. Cité par Rolf RECKNAGEL in *Insaisissable, Les aventures de B. Traven*, traduit par Adèle Zwickler, Montreuil, L'Insomniaque, 2008, p. 24.

<sup>4</sup> B. TRAVEN, *Le Vaisseau des morts*, traduit de l'allemand par Michèle Valencia, Paris, La Découverte, 2010, p. 109. L'abréviation *VM* fera référence à cette édition.

<sup>5</sup> *VM*, p. 63.

déterminé par une rencontre. La vérité satisfaisant rarement autrui, le narrateur opte vite pour divers mensonges. Privé d'existence sociale parce qu'il ne peut prouver sa nationalité, il s'enrôle à bord de la *Yorikke* sous une identité dont il n'use que pour l'occasion: Helmont Rigbay, né en Egypte, apatride. Il troque ce patronyme, forgé à l'évidence par et pour un marin arrivé aux enfers (*rig*: gréement), pour un mot unique qui sera sa seule désignation répétée et qui apparaît d'abord dans un dialogue avec Stanislaw<sup>6</sup>, le soutier l'initiant au métier:

- [...] Dis donc, comment tu t'appelles, le nouveau?  
- Moi? Pippip.  
- C'est un joli nom. Tu es turc?  
- Non, égyptien.  
- Parfait. Justement, il nous manquait un Egyptien<sup>7</sup>.

Puisque le sobriquet est une bonne réponse et augure bien de la relation, il le garde comme nom d'usage.

Le redoublement de la syllabe peut renvoyer à une filiation double. Dans son étude sur les fictions de Traven, Richard E. Mezo trouve chez Dickens le «Pip original»<sup>8</sup> et mentionne tout juste celui de Melville. Le héros de Dickens dans *De grandes Espérances* se rebaptise Pip, enfant, parce qu'il lui est difficile de prononcer son nom (Philip Pirrip). Le Pip de Melville est un garçon candide et joyeux marqué par la fatalité, devenu un vaticinateur illuminé. Dans *Moby Dick*, le chapitre intitulé «L'Abandonné» consacré au mousse Pippin, surnommé Pip<sup>9</sup>, dessine en effet le parcours tragique d'une jeune garçon dont on ne saura presque rien, si ce n'est qu'il se trouve 'lié' malgré lui: au navire, à la noyade, au capitaine Achab. Pip «aimait la vie et toute la paisible sécurité de la vie; de sorte que le travail dans lequel il s'était inexplicablement enrôlé avait bien tristement terni son éclat»<sup>10</sup>.

À la suite d'un accident où il manque se noyer, Pip est mis en garde. «Mais nous sommes tous entre les mains des dieux et Pip sauta de nouveau»<sup>11</sup>. Repêché *in extremis*, Pip perd la

<sup>6</sup> Parfois interpellé *Lawski*, ce qui appuie le clin d'œil à Constantin Stanislavski.

<sup>7</sup> *VM*, p. 153.

<sup>8</sup> Richard E. MEZO, *A Study of B.Traven's fiction, The Journey to Solipaz*, San Francisco, Mellen Research University Press, 1993, p. 21.

<sup>9</sup> La double, voire triple interpellation du mousse joue plusieurs fois du nom, comme d'un coup de sifflet.

<sup>10</sup> H. MELVILLE, *Moby Dick, op. cit.*, II, p. 174.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 176.

raison: «Il voyait le pied de Dieu posé sur la pédale du métier à tisser le monde, et il le disait, et c'est pourquoi ses compagnons le traitaient de fou»<sup>12</sup>.

Le nom d'emprunt sous lequel se présente le narrateur du *Vaisseau des morts* fait écho au surnom du mousse qu'un malheur répété a rendu voyant des destins qui se trament.

Face aux difficultés, qui commencent avec son débarquement fortuit, le narrateur de Traven, réagit avec vigueur: «Me voilà dans de beaux draps! pensai-je. Mais je flanquai aussitôt une bonne beigne à cette vague de découragement, et elle détala. Il suffit de voir le bon côté des choses [...]»<sup>13</sup>. Ce caractère optimiste ne le prédispose guère au tragique; mais sa nature heureuse, comme celle de Pip chez Melville, n'a pour effet que de l'exposer davantage.

Quel rapport établir entre ce narrateur et le bateau d'où on le hèle? Leur identité douteuse les apparente.

Avant de détailler le bariolage qui recouvre la coque, le descripteur indique: «Sur sa proue on avait tracé Yorikke. Mais ce nom était écrit en lettres fines, à demi effacées, comme si le bateau avait honte de le porter [...] son lieu d'origine devait figurer à l'arrière. Mais d'où il venait, ça, ce rafiote ne voulait l'avouer à personne [...] Il tenait aussi sa nationalité secrète [...] le pavillon qui flottait à la poupe était si pâle qu'on aurait pu lui attribuer n'importe quelle couleur»<sup>14</sup>. L'apparition de ce bateau qui porte le nom du bouffon dont Hamlet avise le crâne, fait l'effet d'une farce effrayante<sup>15</sup>.

Apatriote aspirant à l'anonymat, la *Yorikke* embarque des recrues à son image, et le mimétisme va s'accroissant. Le narrateur explique: «Sans doute, avec le temps, le travail exorbitant que nous devons fournir, la situation étrange, désespérée dans laquelle nous nous trouvons tous, notre tension permanente dans l'attente du craquement douloureux que ferait entendre la *Yorrike*, condamnée mais acceptant mal de sombrer, avaient-ils laissé leur marque sur nos visages, et cette marque épouvantait tous ceux qui n'étaient pas de la *Yorikke*»<sup>16</sup>.

Les individus embarqués s'assimilent aussi par le verbe. Une langue d'appoint, le *yorikkais*, sorte de bêche-de-mer, s'est formée à partir de l'anglais: «Le mot *first mate* subit toutes les altérations possibles pour un gosier humain: *foyst mote*, *furst maïte*, *forst mite*, *feusst mête*, [...], autant qu'il y a de gens à bord. Très vite cependant les différentes couleurs s'harmonisent, et on en vient à une prononciation standard qui ne gomme pas, mais affaiblit les

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 177.

<sup>13</sup> *VM*, p. 17.

<sup>14</sup> *VM*, p. 101

<sup>15</sup> Sterne a baptisé Yorick le narrateur de son *Voyage sentimental*, sur qui pèse aussi le défaut de passeport.

<sup>16</sup> *VM*, p. 228.

particularismes»<sup>17</sup>. Comme les mots passés par différentes phases sont métamorphosés, le corps des hommes est transformé par le régime de vie et de travail *yorikkais*; ils ont «les bras nus portant d'innombrables traces de brûlures, les vêtements roussis, calcinés, déchirés, en loques»<sup>18</sup>.

Bateau et équipage, également marginaux et dégradés, connaissent une communauté de destin, scellée à la manière d'un cercle vicieux: le bannissement social de l'individu conditionne son enrôlement, et l'enrôlement entérine la mort sociale. Ce guignon partagé solidarise les marins de la *Yorikke* - par ailleurs guère soudés -:

Le même destin nous guettait, celui du gladiateur sacrifié, et nous le savions sans oser le dire. Les marins ne parlent jamais de naufrage ni de bateau qui coule, ça porte malheur. Mais justement, cette attente de l'inéluctable, ce décompte tremblant des jours, de port en port, notre silence retenu sur le fait que, quel que soit le délai de grâce, nous nous rapprochions du dernier jour où il s'agirait de lutter sauvagement, chacun pour soi, nous unissait d'un étrange lien<sup>19</sup>.

Les trajectoires individuelles sont analogues. Stanislaw, après avoir retracé sa propre histoire, relate celle des deux soutiers précédents qui se sont fait «avalier et digérer par la *Yorikke*»<sup>20</sup>. Les trois récits mettent en abyme le récit-cadre. Principal relais de narration, Stanislaw est un double. Puisque les itinéraires se valent, broder ou être véridique importe peu: «Stanislaw me raconta son histoire et je lui racontai la mienne. Je ne lui racontai pas ma vraie histoire, seulement une histoire. J'ignore si, pour sa part, il me dit la vérité. [...] Mais j'ai de bonnes raisons de penser que l'histoire qu'il me raconta était l'entière vérité, car tous ceux qui naviguent sur des vaisseaux fantômes connaissent les mêmes déboires»<sup>21</sup>.

### 3. Quelle nécessité?

Le premier récit de Traven *Les Cueilleurs de coton*, paru en feuilleton en 1925, ainsi que les romans qui suivront *Le Vaisseau des morts*, sont peuplés de travailleurs pauvres acceptant n'importe quel *job*. Si le sans papiers veut reprendre la mer, ne lui échoira qu'une embarcation

---

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 197.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 229.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 227.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 222.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 200.

versée dans quelque malversation. La cause médiante des deux enrôlements contraints est l'inexistence civile du sujet. Quant à la cause immédiate de l'embarquement sur la *Yorikke*, elle est particulièrement problématique. Les commentaires qui jalonnent la scène, loin de clarifier les causes, les enchevêtrent. Plusieurs mobiles concourent à vaincre l'horreur que le bateau inspire. Au moment où il s'embarque, nulle nécessité ne presse le personnage narrateur. Il pêche et libère de trop petites prises. Quand apparaît l'étrange navire, la curiosité l'aiguillonne: «Il y a bel et bien un mystère là-dessous. Mais que le diable vienne me tirer par les pieds si je n'arrive pas découvrir ce qui cloche avec ce rafiot!»<sup>22</sup>. Cette curiosité mime celle du lecteur, mis en attente par le titre. La question que se pose le matelot à quai: «Comment la *Yorikke* pouvait-elle donc recruter des marins et les garder?»<sup>23</sup> tient en haleine. Toutefois, la principale cause invoquée par le narrateur n'est pas la curiosité mais la superstition, qu'activerait la deuxième question du 'pêcheur d'hommes' qui l'interpelle:

- Hey, ain't ye sailor?

- Yes, mister.

- Wanta dshop?

[...]

Si je veux du boulot? Je suis fait comme un rat. C'est là une question que je redoute plus que la trompette de saint Michel le jour de la résurrection<sup>24</sup>.

Il explique: «Comme tous les marins, je suis sacrément superstitieux. Quant on prend la mer, on s'en remet à la fatalité et aussi aux superstitions. Sinon on ne tiendrait pas le coup, on deviendrait fou. Et une de ces superstitions m'oblige à répondre oui quand on me demande si je veux bosser. Car si je disais non, je perdrais à jamais toute chance de travailler sur un bateau, même si j'en avais cruellement besoin»<sup>25</sup>. Être superstitieux l'affilie à la corporation des marins. Konrad Zucker confirme la disposition dans *Psychologie de la superstition*: «Dans certains métiers, l'attitude superstitieuse se manifeste avec [...] force [...]. C'est généralement

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 108. Le second bateau la piquera encore davantage: la présentation de *L'Empress of Madagascar* prend la forme d'une investigation, matière du dernier chapitre de la 2<sup>e</sup> partie. L'aspect irréprochable de *L'Impératrice* contraste avec l'abattement de l'équipage, paradoxe éveillant la curiosité de Pippip.

<sup>23</sup> *VM*, p. 108.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 112.

le cas du paysan, du marin et du chasseur. [...] Ces professions ont en commun l'expérience quotidienne de la dépendance par rapport aux influences changeantes de la nature»<sup>26</sup>.

Admettons que les marins soient généralement superstitieux - et remarquons que le socrionyme sous lequel se présente le narrateur tourne au sociotype -, admettons que le narrateur se fourvoie par superstition. Lorsqu'il prétend étayer cette première explication, loin de la renforcer, il l'affaiblit, car les précédents invoqués sont 'terriens' et hautement fantaisistes: «Cette superstition m'a déjà joué d'assez mauvais tours et m'a forcé à accepter des boulots dont j'ignorais jusqu'à l'existence. J'ai par exemple fait office d'aide-fossoyeur à Guayaquil»<sup>27</sup>. L'auteur, au temps où il se présentait sous le nom de Ret Marut, a joué au théâtre le second fossoyeur d'Hamlet. La plaisanterie affecte la créance en une force superstitieuse qui ferait consentir le marin à toute embauche.

Du reste, embarquer par superstition sur un mauvais navire revient à se jeter dans un malheur patent pour ne pas attirer sur soi un malheur latent.

Un tel comportement est rapporté dans une des *Métamorphoses* d'Ovide. Le paradoxe régit en effet l'embarquement de Célyx, lequel, en dépit des pressentiments de sa femme Alcyoné, fille d'Eole, prend la mer et périt dans la tempête. Or Célyx embarque parce que, «plein d'angoisse», il veut aller à Claros consulter les oracles «qui apaisent l'inquiétude humaine»<sup>28</sup>. Le 'paradoxe de Célyx' s'engageant par angoisse dans une voie fatale est une fuite en avant qui s'opère moyennant un décalage: l'objet de la crainte diffère du vecteur fatidique.

L'inquiétude de Célyx est relative au «prodige concernant son frère»<sup>29</sup>. Le narrateur de Traven ne s'inquiète que d'un perpétuel chômage. Aucun ne se soucie des dangers maritimes, ce qui facilite leur acte.

Le narrateur énumère enfin trois superstitions puérides, qui suggèrent un *fatum* vengeur: «La *Yorrikke* se moquait parce que je m'étais moqué d'elle»; puis: «C'était bien fait pour moi, je n'aurais pas dû m'installer ici, bien en vue des bateaux en partance!»; enfin, un marin doit se garder de pêcher, car «les poissons, eux ou leur mère, ont déjà grignoté du marin noyé, un marin doit donc s'en méfier»<sup>30</sup>. Via ces plaisanteries s'esquisse une conception du monde où les événements se répètent, où les êtres se guettent, où l'action la plus futile a son écho.

---

<sup>26</sup> Konrad ZUCKER, *Psychologie de la superstition*, traduit par François VAUDOU, Paris, Payot, 1952, p. 142.

<sup>27</sup> *VM*, p. 112.

<sup>28</sup> OVIDE, «Célyx et Alcyoné» in *Les Métamorphoses*, XI, 410-443, traduit par Joseph CHAMONARD, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 287.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *VM*, p. 115.

Le besoin de changement est également invoqué par le narrateur: «Personne ne pouvait bien sûr me forcer à m'engager sur ce bateau, tant que je me trouvais sur la terre ferme, hors de la juridiction du capitaine. Mais c'est toujours la même chose: quand on est bien, qu'on se sent heureux, on voudrait se sentir mieux, ne serait-ce que parce qu'on a envie de changer de décor, et qu'on entretient éternellement l'espoir que chaque changement se révélera bénéfique»<sup>31</sup>. L'envie de partir est présentée comme une loi naturelle qui régirait la psyché... par un mirage: une rupture d'horizon serait un progrès. Antonietta et Gérard Haddad pensent la «pulsion viatorique [...] plus fondamentale que les autres»<sup>32</sup>. Expression vitale de l'homme, elle prévaudrait sur le besoin de sécurité. La finalité humaine n'est peut-être pas le bonheur. Dans *L'Enfer* de Dante, Ulysse, rencontré au huitième cercle, explique à Virgile: «je ne pus vaincre en moi le vague instinct qui me poussait à errer dans le monde»<sup>33</sup> et raconte: «J'oubliai les charmes et l'enfance de Télémaque, et la vieillesse de mon père, et l'amour de Pénélope [...]: je m'engageai dans la haute et pleine mer avec un seul vaisseau et quelques compagnons [...]». Compagnons qu'il exhorte, arrivé aux colonnes d'Hercule, à pousser vers l'ouest: «Vous n'êtes pas nés pour ramper sur la terre [...]». Un tourbillon met fin à leur tentative de transatlantique. «Ainsi nous disparûmes, comme il plut au destin, et l'Océan se ferma sur nos têtes». L'Ulysse de Dante accomplit sa destinée par un ultime 'aller'. Le bien-être auquel on s'arrache en prenant la mer est un état où il ne se passe rien, où il n'y a rien à raconter.

La 'Nécessité' narrative mérite d'être un instant considérée. Dans *Moby Dick*, Ishmaël, lui non plus, ne discerne pas bien la finalité de son embarquement: «je ne peux pas dire précisément pourquoi les Destins Directeurs qui ordonnent la mise en scène m'ont inscrit dans le triste rôle d'un voyage de pêche à la baleine quand ils en ont inscrit d'autres dans les magnifiques rôles des grandes tragédies»<sup>34</sup>. N'est-il pas enrôlé pour revenir raconter? Sa survie au naufrage cautionne l'énonciation, en atteste l'exergue de l'épilogue, empruntée à Job: «Et moi seul j'échappai, pour venir te le dire»<sup>35</sup>. Pour Robert E. Mezo, si le narrateur du *Vaisseau des morts* raconte, c'est qu'il a survécu; car Mezo voit dans l'opus un roman d'apprentissage, doté d'un narrateur rescapé. Or rien n'indique à la fin du roman la survie du personnage

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 114.

<sup>32</sup> Antonietta HADDAD et Gérard HADDAD, *Freud en Italie, Psychanalyse du voyage*, Paris, (Albin Michel, 1995), Hachette, 2005, p. 25.

<sup>33</sup> Dante ALIGHIERI, *L'Enfer*, chant XXVI, traduction de Rivarol, [http://www.iznogood-factory.org/pub/culture/Enfer\\_de\\_Dante.pdf](http://www.iznogood-factory.org/pub/culture/Enfer_de_Dante.pdf), p. 113.

<sup>34</sup> H. MELVILLE, *Moby Dick*, *op. cit.*, I, p. 47.

<sup>35</sup> *Ivi*, II, p. 367.



narrateur. La dernière page laisse Pippip ficelé à une planche, au milieu des flots agités, saluant d'une épitaphe l'engloutissement de son compagnon d'infortune. Nul épilogue n'accrédite la thèse de son salut.

Si le narrateur du *Vaisseau des morts* n'est pas une figure de témoin rescapé, il rend compte, néanmoins, de la condition laborieuse des soutiers. Sur ce point, l'intention testimoniale de l'auteur est incontestable. Cinq chapitres du roman décrivent l'espace infernal de la chambre de chauffe et le travail inhumain de soutier et de chauffeur, dits *gueules noires*<sup>36</sup>. L'écrivain y dénonce la condition faite à ces 'damnés de la mer', peut-être inspiré par le témoignage romancé du norvégien Nordhal Grieg, *Le Navire poursuit sa route* (1924), qui décrivait l'enfer vécu par les gueules noires. D'autres contemporains traitent le sujet<sup>37</sup>. Kafka avait choisi un soutier pour un personnage présentant ses doléances (*Der Heizel*, 1913). Des histoires couraient sur l'héroïsme et le martyre des soutiers et chauffeurs du Titanic<sup>38</sup>. Les trajectoires des personnages travéniens sont indissociables du tissu social<sup>39</sup>. Traven a souvent affirmé sa vocation de conteur, mais son écriture est fortement tributaire d'une intention argumentative et d'une motivation idéologique. Témoin de l'ère industrielle, du triomphe de la mécanisation, frotté lui-même non seulement aux salles des machines, mais aussi aux cultures agricoles ou encore aux champs pétrolifères, Traven imagine le destin tantôt en maître, tantôt en mécanique. Le lot commun est ainsi décrit, dans *Rosa Blanca*: «Tous sont dans la machine qui s'appelle alors l' 'époque moderne', 'notre vie actuelle'. Ils y sont secoués, retournés comme des petits grains et projetés tantôt en haut, tantôt en bas, à droite, à gauche, tantôt au milieu, tantôt dans un coin»<sup>40</sup>. Dans *le Vaisseau des morts*, l'auteur montre le mécanisme de l'intérieur.

---

<sup>36</sup> 2<sup>e</sup> partie, pp. 28-32.

<sup>37</sup> Notamment des écrivains japonais: *Un groupe de matelots* (Maedako Kôichirô, 1923), *Ceux qui vivent sur la mer* (Hayama Yoshiki, 1926), ouvrages non traduits en français, cités par Jean-Jacques Tschudin dans «Kobayashi Takiji et la littérature prolétarienne» [page consultée le 28 février 2011], <http://www.reseau-asie.com>.

<sup>38</sup> La fin de Daniel dans le naufrage de *L'Impératrice* a pu être suggérée à Traven par l'histoire de Jonathan Shepherd.

<sup>39</sup> Il poursuivra son œuvre dans une veine indigéniste inspirée par sa vie laborieuse au Mexique.

<sup>40</sup> B. TRAVEN, *Rosa Blanca* (1929), traduction de Charles Burghard revue et augmentée par Pascal Vandenberghe, Paris, La Découverte, 2005. p. 66. Le marin de Nordhal Grieg voit le bateau comme un «moloche qui broie les destinées entre ses mâchoires de fer» (*Le Navire poursuit sa route* (1924), traduit par H. Hilpert et G. de Mautort, Saint-Sulpice, Les Fondateurs de Briques, 2008, p. 16). Le héros d'Edouard Peisson (*Hans le marin*, 1929) pénétrant dans la salle des machines de son bateau, associe aux mécanismes, l'inexorable: «Halètement des moteurs. Tout est réglé. Monstrueuse machine. Machine à avaler le temps. Machine à tuer». Cette vision décide

Examinons donc l'engrenage selon Traven.

#### 4. Temporalité fatidique

Le fatum se manifeste par l'ombre portée. Présages et pressentiments signalent les discours du destin. Traven choisit un titre prémonitoire. 'Vaisseau des morts' (*Totenschiff*) se distingue, en français et en allemand, de 'vaisseau fantôme' (*Gespenssterschiff* ou *Geisteschiff*), bateau errant sans équipage ou avec un équipage spectral. De fait, Traven ne revisite pas la légende du Hollandais volant. L'expression sibylline de 'vaisseau des morts' se trouve éclaircie dans la seconde partie du roman. C'est une manière usuelle pour les protagonistes de désigner un bateau que son armateur destine au naufrage afin de toucher la prime d'assurance, escroquerie que le droit maritime appelle baraterie. Un 'vaisseau des morts' est donc promis à un naufrage calculé, maquillé en accident. Ceci explicité, l'expression 'vaisseau fantôme' apparaîtra en synonymie, avec d'autres images macabres, qui se multiplient à mesure qu'approche le dénouement: «cercueil», «vieux sabot en sursis», «corbillard»<sup>41</sup> (*Eimer, Leichenwagen, Leichenschiff*)...

La *Yorikke* et l'*Empress* véhiculent ceux qui vont mourir: «*morituri*»<sup>42</sup>, selon la formule scandée par le narrateur. Savoir à l'avance, c'est se voir à l'avance; les embarqués sont donnés comme *déjà morts*. L'équivalence suppose la certitude qu'«il n'y a pas d'échappatoire»<sup>43</sup>. Outre les obsédantes qualifications macabres s'inscrivent d'autres signes avant-coureurs de naufrage. Le nom de la compagnie d'assurance Lloyd's apparaît avant l'enrôlement. Le narrateur évoque plusieurs histoires que des bateaux lui auraient racontées: «Et j'en connais un qui a versé des larmes amères car il savait qu'il allait sombrer au cours du prochain voyage. Il n'est jamais revenu et s'est retrouvé plus tard sur la liste des 'disparus en mer' dressée par la Lloyd's»<sup>44</sup>. A peine signé son rôle d'équipage, il vaticine: «Nous mourons en haillons, muets, au fond de la chaufferie, en heurtant le récif choisi. Nous voyons l'eau monter, nous ne pouvons plus nous tirer de là»<sup>45</sup>. Plus loin, il rapporte la série d'embarquements désastreux de Stanislaw, dont l'un se solde par un naufrage évoqué dans les mêmes termes, mésaventures qui

---

Hans -comme Pippip, initialement abandonné par son navire -à ne pas rembarquer et à changer de nom (Paris, Le livre de poche, 1965, p. 128).

<sup>41</sup> *VM*, p. 185.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 141.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 114.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 141

lui inspirent ce commentaire: «Où finira-t-il? Et moi? Et tous les morts qui sont à bord de ces bateaux? Sur un récif. Tôt ou tard. On n'y coupera pas. On ne peut pas naviguer éternellement sur un vaisseau fantôme. Un jour ou l'autre il faut payer, la chance n'est pas éternelle. On n'a pas d'autre issue quand on navigue là-dessus»<sup>46</sup>.

Comment comprendre les préfigurations récurrentes de la fin?

L'effet de destinée qui s'opère dans un récit ainsi 'hanté' peut être rapporté à une perception de l'écoulement temporel. Pour décrire les représentations du temps, Jacques Bres reprend une proposition du linguiste Gustave Guillaume:

Le temps, en tant que fluence de l'espace, est appréhendé par le sujet comme se déroulant du futur vers le passé. Selon cette direction à laquelle Guillaume donne le nom de *descendance*, le temps 'est senti être la puissance qui emporte toute chose, et la personne humaine, à la destruction'. Cette appréhension *descendante* est contredite par l'action de l'homme sur le monde: l'agir a direction *ascendante*: il est projet par lequel l'homme va au monde, fait du présent une instance dans laquelle le sujet se consolide de son passé pour s'orienter vers l'avenir. Selon cette appréhension, le temps est vu se dérouler du passé vers le futur, direction 'selon laquelle il est senti être le champ ouvert, devant la personne humaine, afin qu'elle y porte et développe sa propre activité' [...]»<sup>47</sup>.

La *descendance* correspond donc, si l'on suit Bres, au sentiment destinal même. Dans l'appréhension descendante, le sujet perçoit l'avenir arrivant vers lui. Un flux descendant peut alors être conçu comme charriant prémonitions, visions, présages. Le sujet, énonçant, rapporte des signes avant-coureurs traversant son champ de conscience, lesquels ne cessent de se présenter, affluant depuis l'horizon. Si l'on postule avec Guillaume et Bres les deux régimes de l'écoulement temporel sur le sujet, une inversion devrait être repérable.

Certains troubles, sensation de perturbation dans l'accommodation, de variation de *tempi*, indiqueraient ainsi le passage en régime de descendance.

Le narrateur fait part de l'oppression qu'il ressent face à la *Yorikke*: «Plus elle approchait, plus sa vue devenait insoutenable»<sup>48</sup>. Les portraits du bateau et de l'équipage sont caricaturaux.

---

<sup>46</sup> *Ivi*, pp. 217-218.

<sup>47</sup> Jacques BRES, «Le temps, outil de cohésion: deux ou trois choses que je sais de lui», Praxiling, Montpellier III, p. 94. in *Langages*, 25<sup>e</sup> année, n°104, décembre 1991. pp. 92-110. Bres cite Gustave GUILLAUME, *Langage et science du langage*, Paris, Nizet, 1964, p. 193 et p. 19.

<sup>48</sup> *VM*, p. 109.

L'hyperbole envahit le champ descriptif, spécialement par emploi du 'jamais vu', qui ouvre par exemple le chapitre dix-neuf: «Dieu sait que j'ai bourlingué sur plus d'un bateau. Et j'en ai vu des milliers, saint Thomas peut me croire sur parole. Mais jamais de semblable»<sup>49</sup>. Sa stupeur est la même devant les hommes. Il confie: «je ne me rappelais pas avoir jamais vu semblable équipage»<sup>50</sup>. La lourde raillerie sur l'âge et l'état de l'embarcation, déguise mal la prédiction: «en la regardant, on doutait qu'elle puisse flotter»<sup>51</sup>; on ne doute pas qu'elle coulera. La façon expressionniste, le registre du grotesque, les outrances traduisent combien le sujet est affecté par la rencontre. Sa réaction est une hilarité outrageante. A la vue du «monstre des mers»<sup>52</sup> peinant à la manœuvre, le marin part d'«un éclat de rire si sonore que le brave bateau en fut épouvanté et recula de la moitié de sa longueur»<sup>53</sup>. À l'embarquement, il subit une accélération: «Dès que je me retrouvai sur le pont, la Yorikke se mit curieusement à avancer à toute allure, et j'eus le sentiment d'avoir franchi la grande porte sur laquelle sont inscrits ces mots fatidiques: *Celui qui entre ici/ Abandonne son nom et sa vie/ Au vent qui les emporte!*»<sup>54</sup>. Quant à son rapt par le second bateau, *L'Impératrice*, il s'annonce par les soudaines divagations du narrateur qui clôt un curieux hymne à l'inférieure mais familière *Yorikke* sur ce diagnostic: «Ça n'allait pas du tout»<sup>55</sup>.

Les ambivalences du narrateur, génératrices d'énoncés contradictoires, semblent des sursauts du sujet tentant sans succès de réamorcer l'ascendance. Lorsqu'il demande un travail sur *L'Empress*, bateau d'aspect 'engageant', faute de papiers, il ne peut signer un contrat, mais, repéré, il est shanghaïé. Ses initiatives aboutissent à un reflux.

La chronologie globalement linéaire du récit comprend des boucles, par un jeu de répétitions et de mises en abyme. La duplication de situations, de scènes, tisse l'ouvrage entier. Deux fois interpellé, arrêté, emprisonné, le marin débarqué ne quitte pas son ornière. Ses deux visites aux consuls comportent des répétitions de phrases, causant une impression de *déjà lu*. Voir dans cette reduplication une représentation littéraire de la répétition à l'œuvre dans les 'névroses de destinée' est tentant, mais explique mal pourquoi tant de séquences se répètent une fois et pas davantage. Avançons une autre hypothèse: la seconde fois a valeur de confirmation. Un

---

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 110.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 103.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 261.

événement a lieu; on ne peut le concevoir comme une simple vicissitude dès lors qu'il se répète. Le message que semble imprimer une force destinale sur le cours des événements affectant le narrateur est alors: 'Il en sera de même malgré tout ce que tu entreprendras pour t'engager autrement dans le réel'. Cette valeur confirmative de la 'seconde fois' en fait l'exact inverse d'une 'seconde chance': une marque fatidique. L'événement est irrévocable.

Excepté quand s'annonce la fin ou que le méchef se confirme, le récit progresse telle une dégringolade où tout va de mal en pis. Edgar Poe, déjà, avait enchaîné les séquences en degrés menant au palier infernal inférieur dans les *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, où, selon Jacques Cabau, «[l]es traumatismes se succèdent selon un suspense gradué», où «[c]haque désastre forme ainsi un creux de vague»<sup>56</sup>. De même, Traven adopte pour son roman maritime la poésie du pire. Il a confié une prédilection de jeune lecteur: «L'un des plus beaux contes que je connaisse est l'histoire du jeune homme qui partit pour apprendre la peur...»<sup>57</sup>. Le héros de ce conte, dans la version des frères Grimm, vit trois nuits de confrontations à des apparitions, chacune plus terrible que la précédente. Dans *Le Vaisseau des morts*, la comptine en exergue de la dernière partie annonce la dégradation suivante: «Plus d'un petit bateau/ Navigue sur les eaux/Mais aucun n'est si mal famé/Qu'on ne puisse en trouver/Un bien pire encore»<sup>58</sup>. Cabau voit à l'œuvre dans cette forme de progression dramatique une pulsion morbide, tout en l'associant à une mécanique intentionnelle de suspense: «Le ressort du voyage poésque [...] est une curiosité morbide, suicidaire, qu'on a pu comparer à l' 'instinct de mort' ('death-wish'). [...] L'essentiel est qu'elle déclenche la rupture et tend le suspense»<sup>59</sup>. La narration de Traven procède d'une telle dynamique. A la déclaration de Stanislaw: «C'est pas parce qu'on est tous déjà morts qu'il faut se laisser abattre. Ça pourra jamais être pire.» fait immédiatement écho la loi du narrateur: «Pourtant le pire était encore à venir»<sup>60</sup>. Chaque fois prévenu, le lecteur sait que le pire est sûr, mais sans savoir d'où il viendra. L'auteur se comporte aussi cruellement que les Parques mises en scène par Lesage:

---

<sup>56</sup> Jacques CABAU, Préface aux *Aventures d'Arthur Gordon Pym* d'Edgar Allan POE, traduction de Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, 1975, p. 14.

<sup>57</sup> Rolf RECKNAGEL, dans *Insaisissable* (op. cit., p. 137) cite *Land des Frühlings*, Büchergilde Gutenberg, Berlin, 1928, p. 205.

<sup>58</sup> *VM*, p. 259.

<sup>59</sup> J. CABAU, Préface aux *Aventures d'Arthur Gordon Pym* d'Edgar Allan POE, op. cit., p. 15.

<sup>60</sup> *VM*, p. 160.

CLOTHO. - Tranchez cet écheveau, vous ferez périr d'un seul coup cent cinquante tant Matelots que Soldats et Passagers, qui sont dans un Vaisseau Vénitien sur la Mer Adriatique. [...]

ATROPOS. - Qu'il s'abîme, qu'il s'abîme. Aussi bien les hommes qu'il porte ne sont bon qu'à noyer.

LACHESIS. - Je demande grâce pour un jeune Bel esprit Français qui se trouve parmi les passagers; qu'il se sauve sur une planche, et qu'il gagne les côtes d'Albanie.

CLOTHO. - Soit.

ATROPOS. - Hé bien, il se sauvera, puisque vous le souhaitez; il ira se faire circoncire à Constantinople, où six mois après il sera empalé pour avoir parlé avec irrévérence du grand prophète des Musulmans.

LACHESIS. - Je n'ai voulu le sauver du naufrage que pour le faire traiter ainsi par les Turcs<sup>61</sup>.

L'empirement est chez Traven une des modalités d'un récit de la cruauté. Les particularités de la destinée individuelle comptent comme péripéties utiles au suspense mais servent une ligne directrice irrésistible. Pippip échappe de justesse à un accident du travail, interprété comme un avertissement. Il importe peu que le marin finisse brûlé ou noyé. La mésaventure est un maillon de la chaîne narrative. Et le lecteur suit l'auteur, comme l'équipage d'Achab subjugué au point d'accepter une direction mortifère.

## 5. Le traquenard

Charnière du récit, le dispositif fatidique n'est qu'un dialogue fruste. Une simple apostrophe au rieur sert de hameçon. Qui répond, s'enferme. Ce qui lie le locuteur est sa conformation, sa fidélité à un principe, à une culture - même réduite à une parcelle d'identité collective - sans laquelle le sujet ne se conçoit plus. Si le narrateur niait être marin, il perdrait sa face sociale mais aussi, sa propre trace; sa trajectoire deviendrait illisible. Dans *Rosa blanca*, Hacinto est dupé par Frigillo, un rabatteur qui sait tirer parti de sa connaissance de la politesse indienne et qui manœuvre de manière que Hacinto se trouve dans l'impossibilité morale de refuser une invitation. Même le plus vil embaucheur peut l'emporter: «Frigillo connaissait l'endroit où un Mexicain, et surtout un don Hacinto, est vulnérable. Ce n'est pas seulement l'épieu d'un

---

<sup>61</sup> Alain-René LESAGE, *Une journée des Parques divisée en deux séances*, cité par Sylvie BALLESTRA-PUECH, *Les Parques*, Toulouse, Ed. Universitaires du Sud, 1999, p. 158.

Hagen, mais aussi une mouche venimeuse née et élevée dans un tas de fumier qui peut tuer un Siegfried quand elle connaît son point vulnérable»<sup>62</sup>. Plutôt qu'au talon d'Achille, Traven pense au dos de Siegfried. Le héros wagnérien, à l'instar du naïf dans le conte des Grimm, part apprendre la peur. L'écrivain renvoie à la mort du héros dans *Le Crépuscule des dieux*, mais au début de *Siegfried* se tisse précisément un rapport de forces dominé par le plus ample informé. Wotan le *Wanderer*, voyageur courant le monde, joue avec Mime au jeu des trois questions où chacun met sa tête en gage<sup>63</sup>. Nulle énigme, chez Traven, nul dieu déchu, ni sphinx. Sa croisée de chemins, plus prosaïque, met aux prises le sujet avec un imposteur avide. «Voleur à la tire», «maquignon», désignent le recruteur de la *Yorikke*<sup>64</sup>.

Une anecdote biographique appartenant à la légende de la ruée vers l'or a également pu inspirer au futur auteur du *Trésor de la Sierra Madre* (1927) le piège verbal dont la relation bribe par bribe est au centre du *Vaisseau des morts*. Ce traquenard ressemble fort, en effet, à celui dans lequel tomba le suédois Erik Olaf Lindblom, devenu célèbre pour sa fortune de chercheur d'or, d'abord shanghaïé. Bill Picklehaupt rapporte que le Suédois, tailleur de profession,

en 1886 s'embarqua pour l'Amérique et fit route vers San Francisco. Un jour de 1898, alors qu'il se trouvait sur les quais, il fut abordé par deux hommes qui lui demandèrent s'il était marin (sailor). Pensant qu'on lui demandait s'il était 'tailleur' (tailor), Lindblom répondit 'Ouais, c'est bien sûr', et les deux hommes d'enchaîner, 'Venez avec nous, on a du boulot pour vous'. Ils emmenèrent Lindblom dans un saloon, le droguèrent, et le shanghaïèrent sur un baleinier, l'*Alaska*<sup>65</sup>.

Deux réponses honnêtes, dans un échange truqué, suffisent à embarquer le narrateur du *Vaisseau des morts*. Lui qui d'ordinaire pèse ses mots en fonction de ses intérêts, se perd-il donc par spontanéité? Il le laisse entendre: «Tout naturellement, donc, quand on me demanda si je voulais du boulot, je répondis oui»<sup>66</sup>. L'automatisme verbal n'enclenche pas seul la parole engageante; le narrateur ajoute: «Une force intérieure à laquelle je ne pouvais me soustraire

---

<sup>62</sup> B. TRAVEN, *Rosa blanca*, op. cit., p. 219.

<sup>63</sup> Richard WAGNER, *Siegfried*, Acte I, scène 2.

<sup>64</sup> *VM*, p. 139.

<sup>65</sup> Bill PICKLEHAUPT, *Voleurs d'hommes, Les Shanghaïés de San Francisco*, traduit par Olivier Danino, Louviers, L'Ancre de marine, 2004, p. 27.

<sup>66</sup> *VM*, p. 113.

m'y poussait»<sup>67</sup>. Sans la définir davantage, il reconnaît une pulsion incoercible qui ressemble fort au 'démon de la perversité', ce «principe primitif et inné de l'action humaine»<sup>68</sup> qu'a identifié et baptisé Edgar Poe, selon qui «la certitude du péché ou de l'erreur inclus dans un acte quelconque est souvent l'unique force invincible qui nous pousse, et seule nous pousse à son accomplissement»<sup>69</sup>. Sous l'influence de ce mobile primordial de l'âme humaine, pense Poe, «nous agissons par la raison que nous ne le devrions pas»<sup>70</sup>.

Le narrateur de Traven semble le lieu d'une force résultante. Mieux que la composante 'démonique', il reconnaît la pression langagière. Interrogé par les autorités au cours de son vagabondage, il constate l'impossibilité de se taire: «Il est en effet insupportable de laisser une question en suspens sans rétablir l'équilibre en y apportant une réponse. Une question sans réponse ne vous laisse pas en repos [...]»<sup>71</sup>. L'homme ne peut se dérober à l'échange social, lequel est réglé. Dans la fiction où Poe expose son idée *via* la voix d'un meurtrier qui raconte comment il s'est dénoncé lui-même, pulsion et verbe sont indissociables: «Je sentis alors la consommation de ma destinée. Si j'avais pu m'arracher la langue, je l'eusse fait»<sup>72</sup>. Ayant répondu, notre matelot est lié: «Mais c'était le destin. J'avais dit oui, et maintenant, en bon marin qui n'a qu'une parole, je devais m'engager sur ce rafiote, dût-il me conduire tout droit au fond de la mer»<sup>73</sup>. Par la contiguïté phrastique, le destin se laisse entendre au sens étymologique de *fatum*: le dit. Non pas profération divine, mais parole *malencontreuse* du sujet, qui contracte alors une manière de dette. La supériorité du recruteur repose sur le fait que l'âme l'intéresse, force s'exerçant en mille ruses, faisant proie de quiconque adhère à des valeurs. «Moralement, je n'avais plus la moindre excuse pour me rétracter»<sup>74</sup>. Le piègeur agit par nécessité. Rolf Recknagel évoque le «darwinisme social»<sup>75</sup> de Traven. La *Yorikke* et l'*Empress* ont besoin d'un soutier pour déplacer leur charbon, nourrir leurs feux, naviguer. Les capitaines usent de travestissement et d'imposture, tant pour sceller le marché de dupes que pour déguiser leurs trafics. Témoin de la manière dont le *Skipper* de la *Yorikke* déjoue un

---

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> Edgar Allan POE, *Le Démon de la perversité* (1850), traduit par Charles Baudelaire, § 3, <http://www.saltana.org/1/navg/101.htm>.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> *VM*, p. 68.

<sup>72</sup> Edgar Allan POE, *Le Démon de la perversité*, *op. cit.*, § 13.

<sup>73</sup> *VM*, pp. 114-115.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> Rolf RECKNAGEL, *Insaisissable*, *op. cit.*, p. 172.



contrôle, Pippip ne cache pas son admiration pour celui qui fait passer des munitions pour du cacao: «Il était vraiment passé maître dans l'art de la magie noire»<sup>76</sup>.

Le récit fatidique semble régi par des fonctions spécifiques. Autour du protagoniste central, point d'ancrage empathique, deux actants hiérarchiquement ordonnés tissent l'intrigue de fourvoiement: le recruteur et le maître. Une dernière fonction constamment à l'œuvre dans *Le Vaisseau des morts*, est celle de détrompeur, terme que propose Georges Zaragoza pour l'espagnol *desengaño*<sup>77</sup>. Le dévoilement d'une réalité occultée ne fait pas recouvrer le pouvoir de peser sur les événements qui nous touchent. La voix détrompant Pippip quand il s'illusionne est celle de Stanislaw: «Tu ne peux plus débarquer. Et si tu y arrives, ils te pincet et te collent sur un corbillard encore pire»<sup>78</sup>. Cependant la fonction est alternativement endossée par l'un ou l'autre. Les interventions du détrompeur sont confirmatives de malheur.

C'est pour le gain d'un prédateur en surplomb que s'accomplit, par imposture(s), l'usure sociale des parias et autres sans-papiers soumis au *fatum pecuniarium*. Marcel Conche, dans *Temps et destin*<sup>79</sup>, souligne que, si chacun est assujéti à l'écoulement de l'être et à la mortalité, il est une fondamentale inégalité de destin: les favorisés ont le pouvoir de contraindre les autres, ces 'mal lotis', soumis à la fatalité du travail. On a reconnu en Zola un «narrateur des destins implacables»<sup>80</sup>, en Maupassant, un dramaturge du piège<sup>81</sup>. Les deux formules siéent à Traven. L'existence se présente dans ses récits comme un tissu à deux pans: l'individu est libre jusqu'à l'instant *f* où il tombe dans son piège. La part libre de la vie est interrompue par un décrochement fatal. Traven suppose, dans *Rosa blanca*: «Peut-être le maître de la vie était-il le papillon [...] qui voltigeait [...] insoucieux, jouissant pleinement de la vie jusqu'à ce qu'il se laissât prendre dans la toile d'une araignée qui était plus forte que lui»<sup>82</sup>. La rencontre du sujet avec l'objet assujéttissant marque le début de sa fin. Le temps du récit est un délai. La conception que Traven prêtera par exemple à l'Indien mexicain est la sienne: «s'il s'oppose au Destin, ce n'est que pour en retarder l'action»<sup>83</sup>. La partition de la vie en deux versants reflète

---

<sup>76</sup> *JM*, p. 234.

<sup>77</sup> Georges ZARAGOZA, *Héroïsme et marginalité. Le crépuscule du héros*, Nantes, éditions du Temps, 2002, p. 141.

<sup>78</sup> *JM*, p. 237.

<sup>79</sup> Paris, PUF, 1992.

<sup>80</sup> Maurizio Balsamo, *Freud et le destin*, Paris, PUF, 2000, p. 37.

<sup>81</sup> Micheline BESNARD-COURSODON, *Le Piège, Etude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant*, Paris, Nizet, 1973.

<sup>82</sup> B. TRAVEN, *Rosa blanca*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>83</sup> B. TRAVEN, *La Révolte des pendus* (1936) traduit de l'anglais par A. Lehman, Paris, La Découverte, 2004, p.9.

sans doute le passage de la prime jeunesse à la maturité; la maturité se caractérisant par l'ombre portée de la fin<sup>84</sup>. Traven semble avoir suivi Diderot dans sa méditation: «Celui qui réfléchira profondément à l'enchaînement des événements, verra avec une sorte d'effroi combien la vie est *fortuite*, et il se familiarisera avec l'idée de la mort, le seul événement qui puisse nous soustraire à la servitude générale des êtres»<sup>85</sup>. *Le Vaisseau des morts* accomplit cet apprivoisement.

---

<sup>84</sup> *La ligne d'ombre* de Joseph Conrad restituée spectaculairement, avec son premier embarquement comme capitaine, les présages funestes qui baignent ce basculement.

<sup>85</sup> Denis DIDEROT, Article «Fortuit», *Encyclopédie* (XV, 249), cité par Robert FAVRE, «L'ombre de la mort sur *Jacques le fataliste*», pp. 83-93, in *La Mort en toutes lettres*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1983, p. 89.