HAL
open science

Le désert et le vide chez Flaubert et Melville : héritages romantiques et construction narrative

Xueqing Geng

To cite this version:

Xueqing Geng. Le désert et le vide chez Flaubert et Melville : héritages romantiques et construction narrative. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2022. Français. NNT : 2022MON30002 . tel-03663007

HAL Id: tel-03663007

https://theses.hal.science/tel-03663007v1

Submitted on 9 May 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE
Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par **Université Paul-Valéry – Montpellier 3**

Préparée au sein de l'école doctorale 58
Et de l'unité de recherche CRISES E.A.4424

Spécialité : **Littérature comparée**

Présentée par **Xueqing GENG**

Le désert et le vide chez Flaubert et Melville : héritages romantiques et construction narrative

Soutenue le 7 février 2022 devant le jury composé de

Mme Marie BLAISE, Maîtresse de conférences, Université Paul-Valéry – Montpellier 3	Directrice de thèse
M. Mathieu DUPLAY, Professeur, Université Paris Diderot	Examinateur
M. Ronan LUDOT-VLASAK, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle	Rapporteur
Mme Nathalie SOLOMON, Professeure, Université de Perpignan – Via Domitia	Présidente du jury
Mme Sylvie TRIAIRE, Maîtresse de conférences, Université Paul-Valéry – Montpellier 3	Examinatrice

Remerciements

À Madame Marie BLAISE, sans l'accompagnement de qui ce travail ne sera pas achevé et présenté.

À China Scholarship Council pour avoir financé ce travail.

À Mesdames Sylvie TRIAIRE et Suzanne LAFONT, pour leur aide tout au long de ces années d'études.

À mon père Yong GENG et ma mère Qing WANG, pour leur encouragement, leur amour et leur soutien inconditionnel qui m'ont permis d'achever ces années d'études.

À mon époux Mingyuan FANG pour ses soutiens, ses accompagnements et son amour infini.

À Mme. Anne-Marie SIRVENT, Mme. Françoise MOLENAT pour leur soutien psychique qui m'a permis de persister pendant les moments pénibles.

À Mme. Michèle BOUSQUET, M. André Bellatorre. pour leurs relectures et leurs conseils.

À Mme. Adèle CARASSO pour ses aides chaleureuses qui m'ont permis d'affiner ce travail.

À la famille DUFFAUD, spécifiquement Claude et Jean-Marc pour leur accueil chaleureux.

À Mona SEMSARILAR, Vincent LADMIRAL et Aryenis pour leur amitié et amour pour moi.

À tous mes amis pour leur accompagnement et leur encouragement tout au long de ces années.

Résumé

La présente étude se propose d'établir une comparaison entre Gustave Flaubert et Herman Melville qui, dans le sillage du mouvement romantique, mettent au centre de leur préoccupation littéraire la question de la condition humaine. Notre étude s'intéresse à la manière distincte dont la France et l'Amérique du Nord reçoivent l'influence du romantisme, tout en examinant son développement dans ces deux pays. À travers la thématique « désert et vide », nous abordons les représentations fictives du monde, de l'Histoire et de l'individu parmi ses semblables. En prenant comme pivot la représentation littéraire de la « quête » des personnages fictifs, nous nous interrogeons sur la manière dont l'homme peut exister dans un monde sans Dieu. Tout au long de leur carrière d'écrivain, Flaubert et Melville, en adoptant l'« écriture » comme « morale de la forme », dialoguent avec le temps, le monde dans lequel ils vivent, l'Histoire et eux-mêmes en tant qu'êtres humains. Ils établissent une autorité nouvelle en tant qu'« auteur », tout en manifestant leur originalité respective au niveau de la narration et de l'élaboration littéraire. Ils fondent ainsi un rapport nouveau à Dieu et à leur époque. Au travers de l'évolution de leurs œuvres — depuis les œuvres précoces jusqu'à celles de la maturité, au cours du XIXe siècle — nous remarquons également la poétique, l'esthétique et l'éthique élaborées par ces deux auteurs, originaires de deux continents différents : l'Europe et l'Amérique du Nord. En laissant respectivement une œuvre posthume publiée au XXe siècle, Flaubert et Melville nous transmettent des messages visionnaires, qui résonnent dans le monde contemporain. Le monde, « concret » et « imaginaire » ; la société moderne et l'être humain ; l'Histoire et l'histoire ; la position de l'auteur, son autorité auctoriale et le renouveau de la littérature comme « absolu »... telles sont les réflexions présentées tout au long de cette étude.

Mots-clés : désert ; vide ; Gustave Flaubert ; Herman Melville ; héritages romantiques ; construction narrative ; autorité ; absolu littéraire ; individu.

Abstract

The present study proposes to make a comparison between Gustave Flaubert and Herman Melville who, in the tracks of the Romantic movement, put the question of the human condition in the center of their literary preoccupation. Our work studies the distinct ways in which France and North America receive the influence of Romanticism, while examining its development in these two countries. Through the thematic "desert and emptiness", we address fictitious representations of the world, the history and the situation of the individual in the midst of his fellows. Taking the axe of literary representation of the "quest" in fictional characters, we interrogate ourselves on how can mankind exist in a world where God has deserted. Throughout their writing career, Flaubert and Melville, taking "writing" as "the moral of the form", dialogue with time, the world in which they live, History and themselves as human beings. They establish, while showing each its own originality in the process of narration and literary elaboration, their new authorities as "author", and a new relationship to God and their times. Through the evolution of their work — from early works to those of maturity, along the nineteenth century — we also notice the poetics, aesthetics and ethics developed by these two authors, coming from two continents abroad, Europe and North America. By leaving both a posthumous work published in the twentieth century, Flaubert and Melville leave us visionary messages which echo in contemporary times. The world, "real" and "imaginary"; modern society and human being; history and story; the position of the author, his "authoritative authorship" and the renewal of literature as its "absolute"... these are the reasonings presented throughout this study.

Keywords : desert ; emptiness ; Gustave Flaubert; Herman Melville; romantic heritages; narrative construction; authority; literature absolute; individuals.

À Qing WANG et Yong GENG
mes parents

Table des matières

INTRODUCTION **7**

PARTIE I. LE DÉSERT, LE VIDE ET L'APPRENTI-ÉCRIVAIN **28**

CHAPITRE 1. DESERT : LA QUETE D'ABSOLU ET LE PAYSAGE ROMANTIQUE 30

1.1. *Taïpi, Omou* : la quête d'autorité d'un individu 30

1.2. Le monde et ses fragments : les écritures viatiques 46

CHAPITRE 2. LE LIEU D'EPREUVES 62

2.1. *Mémoires d'un fou* et *Novembre* : l'insuffisance du discours subjectif 62

2.2. *Redburn* et *Vareuse-Blanche* : l'individu entre dans le monde 73

CHAPITRE 3. LE VIDE : L'INSAISISSABLE ET LA LIMITE DE REPRESENTATION 96

3.1. L'espace de doute, d'instabilité et d'incertitude : les « introuvables » dans *Mardi* et *Clarel* 96

3.2. La limite de la représentation : *Madame Bovary* 109

CHAPITRE 4. L'APPRENTI-ECRIVAIN : *MOBY DICK* 121

4.1. Décomposition et reconstruction du monde par un apprenti écrivain 122

4.2. « Call me Ishmael » : la confrontation d'autorités et le sujet-rescapé 130

PARTIE II. DEVENIR DE L'ECRIVAIN ET MUTATION DE L'AUTORITE **141**

CHAPITRE 5. LES PORTRAITS D'ECRIVAINS 143

5.1. *L'Éducation sentimentale* de 1845 : représentation d'un écrivain juvénile 144

5.2. *Pierre* : l'écrivain et ses ambiguïtés 154

CHAPITRE 6. BARTLEBY ET SES COLLEGUES : L'ECRIVAIN EN DEVENIR 168

6.1. Le triomphe de Bartleby 168

6.2. L'éternel travail d'écriture des copistes 176

CHAPITRE 7. FRAGMENTATION ET RELEVE DE L'AUTORITE : UNE RECONFIGURATION DE L'AUTORITE NARRATIVE 186

7.1. Le « metteur en scène » virtuel 187

7.2. L'escroc de la narration et sa mascarade : fragmentation et absence de l'autorité narrative 195

PARTIE III. LE DÉSERT REPRÉSENTÉ, LE MONDE ROMANTISÉ 207

CHAPITRE 8. L'EFFET KALEIDOSCOPE : RECOMPOSITION DE L'HISTOIRE 209

8.1. « Suivez votre chef » : pièges de narration et autorité masquée dans *Benito Cereno* 210

8.2. *Salammbô* : assemblage des artifices historiques et autorité impersonnelle 217

CHAPITRE 9. LE « PATCHWORK » DU MONDE ET DE L'HISTOIRE : LA RECOMPOSITION 226

9.1. *Trois contes* : la réécriture de la culture européenne 226

9.2. Les nouvelles de Melville : l'Histoire recomposée par différents aspects de l'espèce humaine 244

CHAPITRE 10. L'ANAMORPHOSE : LE MONDE ET L'HISTOIRE DANS LA PERSPECTIVE DE L'INDIVIDU 269

10.1. *L'Éducation sentimentale* de 1869 : le désarroi d'une époque dans l'histoire d'un jeune homme ... 269

10.2. *Israël Potter* : l'exilé en marge de l'Histoire 281

CHAPITRE 11. LES ŒUVRES POSTHUMES : L'INFINI DES ŒUVRES IN-FINIES 297

11.1. *Billy Budd* et l'impossible révélation de la vérité 297

11.2. *Le Dictionnaire des idées reçues* : toujours inachevé 313

CONCLUSION GÉNÉRALE 320

BIBLIOGRAPHIE 332

Introduction

« Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache »[1]. Telle est la célèbre phrase de Flaubert, écrite en l'année 1852. Ce « livre sur rien », c'est *Madame Bovary* qui, aujourd'hui encore, continue de susciter l'intérêt de la critique et de fasciner ses lecteurs.

Presque au même moment, en 1850, Melville écrit : « Il faut avoir un grand espace marin pour énoncer la Vérité ; surtout quand elle semble avoir un air de nouveauté »[2]. L'année qui suit la parution de cet article le voit publier son roman *Moby Dick*, dans lequel le Capitaine Achab lance un baleinier, le *Pequod*, à la poursuite d'un cachalot blanc hors du commun. Cette quête n'a cessé de résonner depuis dans l'imaginaire des lecteurs de Melville.

Il est difficile, aujourd'hui encore, de mentionner Gustave Flaubert sans évoquer *Madame Bovary* et lorsque nous pensons à Herman Melville, *Moby Dick* surgit immédiatement à l'esprit. Pour tout lecteur, dilettante ou spécialiste, ces deux auteurs sont désormais liés à leurs romans les plus célèbres. Les deux histoires continuent à frapper les esprits et à inspirer des interprétations. La popularité pluriséculaire de ces deux ouvrages fait surgir des questions pour nous, lecteurs : d'où vient la beauté de l'histoire d'une petite bourgeoise provinciale ? D'où vient le sentiment d'infini produit par la lecture d'un roman d'aventure maritime ?

Dans *Madame Bovary*, ce qui nous frappe, c'est la quête sans fin de l'héroïne — d'argent, de toilettes, d'amours idéalisés —, qui demeurera vaine. Quant à *Moby Dick*, même si Achab finit par disparaître au fond de la mer, il parviendra néanmoins à affronter l'objet de sa vengeance. Au niveau de l'intrigue et du dénouement, les deux ouvrages ne sont pas liés l'un à l'autre, mais si notre réflexion germe et s'enracine dans une expérience commune — celle de l'être humain — au-delà des histoires d'Emma Bovary et d'Achab, surgit la question de la « condition humaine »[3] : la représentation littéraire d'une situation dans laquelle se trouvent

---

[1] Lettre à Louise Colet le 16 janvier 1852. Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. II, édition établie par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 31.

[2] « *You must have plenty of searoom to tell the Truth in; especially, when it seems to have an aspect of newness* […] ». *Cf.* Herman Melville, « *Hawthorne and His Mosses: By a Virginian Spending July in Vermont* » (1850), texte paraît originellement dans *The Literary World* le 17 et 24 août 1850, choisi et présenté par Hershel Parker dans *Moby Dick; or, The Whale* (1851), troisième édition de Hershel Parker, New York, London, W.W. Norton & Company, Inc., « A Norton Critical Edition », 2018, p. 552.
Herman Melville, « Hawthorne et ses mousses : par un Virginien qui passe le mois de juillet en Vermont » (1850), dans *D'où viens-tu, Hawthorne ?*, *Lettres à Nathaniel Hawthorne et à d'autres correspondants. Suivi de* Hawthorne et ses mousses, choix, traduction et introduction de Pierre Leyris, notes pour une vie de Herman Melville par Philippe Jaworski, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1986, p. 236.

[3] La définition du mot « condition » prend son « sens plus général » comme « situation, état » lorsque ce mot désigne « des humaines ». Voir Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française en trois volumes*, t. I, Paris, Le Robert, 2012, p. 800.

Emma et Achab, illustre différentes *quêtes* de l'être humain.

Ce que l'héroïne de *Madame Bovary* veut atteindre, c'est une ascension sociale, parce qu'elle se considère comme la seule personne inadéquate dans une société petite bourgeoise où tout le monde semble se préoccuper de sa fonction. Elle aspire à une vie idéale, mais se confronte à une réalité toute autre qu'elle ne peut supporter. L'impossibilité d'atteindre cette vie idéale engendre le *vide* intérieur qu'éprouve Emma, qui ne peut être comblé par ce qu'elle poursuit. Ce *vide* qui la mène à un but vain, la précipite dans une *quête* qui lui fait perdre au fur et à mesure le lien avec tout ce qui l'entoure. Ainsi naît la solitude que ressent Emma. Yonville, pourtant peuplé, devient pour elle le « grand désert d'hommes »[4].

Quant au Capitaine du *Pequod* dans *Moby Dick*, son but ne se réduit pas à tuer le cachalot blanc : il réside au-delà de cette *quête*. Derrière ce but — la vengeance — émerge la volonté d'Achab de dépasser sa limite comme être humain, en affrontant une créature qui lui a montré une puissance supérieure. Car pour Achab, Moby Dick lui a dévoré une jambe, sans être ni attrapé ni être puni. Il parcourt les océans pour le retrouver et le tuer ; mais son véritable but est de prouver sa propre puissance. Pendant toute la campagne de chasse, Moby Dick, rôdant au fond de la mer, occupe ainsi une fonction d'absence, qui rappelle à Achab sa limite humaine — sa vulnérabilité et sa fragilité. L'espace illimité des océans, ce *deserti maris*[5] — « désert maritime » — illustre ainsi un lieu du questionnement métaphysique où l'homme fait face à l'absence, et se mesure à lui-même.

C'est la raison pour laquelle nous avons choisi d'ouvrir cette étude en comparant ces deux personnages romanesques dont les *quêtes* représentées nous paraissent encore plus saisissantes lorsque nous pensons à leurs buts respectifs. Les notions de *désert* et de *vide* surgissent ainsi dans ces deux représentations romanesques pour symboliser le parcours et le but de la *quête* humaine.

Les histoires racontées dans *Madame Bovary* et *Moby Dick* ne sont pas les seuls récits dans lesquels est abordée la condition humaine au travers de la thématique du désert et du vide. Ces deux notions existent depuis longtemps. Nous constatons que dans la Bible (Exode), déjà, la rhétorique religieuse du *désert* est employée pour désigner à la fois le lieu du refuge de Moïse et le lieu d'épreuves pour les Hébreux. C'est au sein du désert — cet « endroit inculte » — que l'homme éprouve la « solitude »[6]. Cependant, toujours dans la Bible, le désert est aussi le lieu

---

[4] « Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? À coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. » *Cf.* Charles Baudelaire, « La Modernité » (1863), *Le peintre de la vie moderne* (première parution dans *Le Figaro* en 1863), dans *Curiosités esthétiques : l'Art romantique (publication posthume en 1868)*, textes établis par Henri Lemaitre, Paris, « Classiques Garnier », 1999, p. 466.

[5] L'expression se trouve dans la Bible, lorsque Dieu conduit les Israélites sur un chemin vers la Mer Rouge : le *deserti maris Rubri*.

[6] « Le mot [« désert » en tant qu'adjectif] qualifie d'abord un endroit inculte, vidé de ses habitants. En ancien français, il se

où les Hébreux accomplissent leur traversée, rencontrent Dieu et reçoivent Sa Parole. Au terme de cette traversée, ils deviendront « le peuple » d'Israël.

C'est donc grâce à cette *traversée du désert* que l'homme rencontre Dieu et parvient à former une unité. Après avoir éprouvé la solitude et le sentiment d'abandon, l'homme trouve un chemin pour y pallier. L'hostilité et l'aridité du désert confèrent à l'homme les caractéristiques nécessaires pour atteindre la transcendance. Le parcours qu'accomplit l'homme dans le désert devient un cheminement initiatique pour rencontrer le divin et l'accomplissement de soi. Ainsi, nous constatons que la transcendance exige une certaine vacuité. La vacuité favorise un dépassement.

Si nous revenons à *La Genèse*, pensant au vide primordial d'avant la Création, nous voyons que la Création se présente alors comme une réponse divine au vide primordial. Le fait d'« être vide » crée la possibilité d'un espace qui tend à être rempli.

La substantivation de l'adjectif *vide* justifie cette virtualité. Elle renvoie à « une solution de continuité », désignant alors « un espace qui n'est pas occupé par ce qu'il doit contenir » ou « un espace dépourvu de construction »[7]. Cette acception de la fonction du *vide* — employée dans le récit biblique —, rejoint celle de Roland Barthes. Pour lui, le « vide » ne doit plus être conçu « sous la forme d'une absence » ; il faut l'entendre dans le sens de « nouveau » et de « retour du nouveau »[8].

Ainsi, nous découvrons une dynamique impliquée dans la fonction d'un espace vide ou d'une forme de récit faisant la représentation du manque ou de l'absence. Cette dynamique appelle un renouvellement et favorise alors un devenir. C'est au sein de ce renouvellement que ce qui est d'abord vide sera désormais rempli. La notion de vide devient ainsi une cause qui promeut le processus du devenir.

L'évocation du *désert* et du *vide* dans le récit biblique dépeint ainsi les différentes fonctions que les deux notions occupent respectivement. En premier lieu, le « désert » est employé pour désigner un espace aride et inoccupé dans lequel l'homme s'accomplit, réalise une unité et rencontre finalement la révélation divine, l'absolu. En second lieu, la vacuité de l'espace désert implique l'absence de Dieu et rappelle à l'homme sa propre limite, qu'il doit dépasser dans

---

disait également d'une personne ruinée, dépouillée ou abandonnée et, dans la langue juridique, d'un acte vain, sans effet.» « Souvent employé au moyen âge dans le contexte religieux de la retraite des ermites et cénobites, il [« désert » en tant que substance] acquiert bientôt des sens métaphoriques (v. 1278, *ce mondain désert*), fréquent dans la rhétorique religieuse où le *désert* s'oppose au *monde*. Sans connotation religieuse, il [« désert » en tant que substance] se dit d'un endroit vide, où l'on ne rencontre personne de façon temporaire ou occasionnelle (1618 avec l'idée de « retraite, solidaire ».) ». *Cf.* Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française en trois volumes*, *op. cit.*, t. I, p. 1002.

[7] *Cf.* Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, t. III, p. 3892.

[8] Roland Barthes, « Vide » (1971), dans *Digressions* (À partir d'un questionnaire de Guy Scarpetta, *Promesses*), texte repris dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, « Essais », 1984, p. 89.

l'épreuve s'il veut tenter de rejoindre l'Absolu. Le manque, la limite, l'absence, telles sont les différentes variations du *vide* présentes dans le récit biblique. Elles constituent une condition pour convoquer une création et pour engendrer un processus de devenir. C'est le niveau métaphysique de la notion que nous découvrons.

Déjà évoqués dans le récit biblique, les notions de désert et de vide qu'un récit romanesque évoque occuperont alors des fonctions plus complexes. Lorsque nous revenons aux deux romans déjà nommés, bien qu'Emma et Achab ne soient que deux personnages fictifs et leurs histoires deux récits fictifs, ce qui nous saisit véritablement est l'universalité exprimée à travers la représentation littéraire de leur quête respective, qui dévoile une facette de la condition humaine.

Donc la thématique du désert et du vide se manifeste comme la présence textuelle d'un motif à travers lequel l'homme questionne sa propre condition. Les fictions qui s'articulent autour de cette thématique nous mènent, nous lecteurs, à réfléchir à notre propre condition. Du récit biblique au récit romanesque, la condition humaine demeure un thème universel et omniprésent. La quête humaine — son parcours, sa cause et son but —, représentée dans les récits suscite la réflexion du lecteur sur sa propre condition. Lors de nos lectures, nous confrontons nos propres expériences vécues avec celle des protagonistes décrite dans les fictions. Nous nous interrogeons, dans le dialogue avec le destin des protagonistes fictifs, sur nos propres conditions réelles. Car le lecteur représente le destinataire de tout discours littéraire ou critique et exerce une fonction d'interprétation pendant et à l'issue de sa lecture.

C'est donc l'expérience commune de la lecture qui révèle l'universalité manifestée dans les deux romans : la condition humaine représentée et mise en question dans l'œuvre littéraire. La portée heuristique obtenue à la lecture, vient de notre interrogation sur la situation au sein de laquelle nous nous trouvons, où sont ancrés nos attentes, nos partis pris et nos interprétations. Cette interrogation sur notre propre condition, suscitée par notre lecture, a toujours lieu, mais revêt une importance particulière dans les périodes où le contexte socio-historique connaît des bouleversements, voire des crises. Les crises sociales suscitent nos réflexions sur notre propre condition ici et maintenant. En parcourant l'*histoire*, nous communiquons également avec notre propre passé, afin d'y trouver une possible solution pour résoudre notre situation actuelle. C'est au cours de cette rétrospection que nous établissons un rapport avec notre passé. L'*histoire* contient donc plusieurs acceptions.

Lorsque nous examinons l'étymologie du mot « histoire », nous voyons que ce mot renvoie à la notion de « récit »[9]. L'*histoire* se présente d'abord comme un « récit ». C'est donc une

[9] Le mot « histoire » est un emprunt au latin *historia*, qui désigne d'abord « récit d'événements historiques », « objet de récit historique », ou « récit fabuleux, sornettes ». *Cf.* Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française en trois*

lecture de l'*histoire* — dans son acception étymologique — en particulier dans les moments où le monde est traversé de crises, qui constitue une mémoire collective humaine. Dans cette mémoire collective se trouve celles des individus ; les histoires individuelles constituent l'histoire collective d'une époque, d'un groupe humain, de l'humanité. C'est ainsi dans l'histoire collective que se dégage le rôle de l'individu et celui de son récit ; le récit de ces individus constitue le récit collectif — l'Histoire au sens large du mot.

Certes, si nous examinons l'évolution de l'Histoire, nous la trouverons toujours accompagnée par des crises, parmi lesquelles certaines sont particulièrement importantes. Pour le monde occidental, la période qui suit la Révolution française est déterminante[10]. Le siècle qui suit la Révolution, le XIXe siècle, nous paraît ainsi un de ceux dans lesquels la question de la condition humaine prend une importance significative et mérite d'être étudiée à travers notre thématique du désert et du vide.

D'une part, les répercussions de la Révolution française laissent un *vide* dans la société occidentale, dont les individus, privés de leurs anciennes structures, se retrouvent ainsi atomisés dans un *paysage* historique[11] bouleversé dont ils doivent redéfinir les fondements. L'incertitude provoquée par ces bouleversements oblige ces individus à repenser leur condition dans un axe plus préoccupé des prérogatives individuelles et du devenir commun que celui des structures anciennes : il s'agit d'une quête renouvelée de l'appartenance à une communauté, de ce qui fondera l'unité constituée par ces individus. Nous pouvons y déceler une résonnance avec les épreuves de la *traversée du désert* où, confrontés au doute et au vide laissés par l'absence d'instance supérieure, les individus se confrontent à leurs aspirations et leurs limites.

D'autre part, c'est le siècle où l'Occident connaît la prospérité de l'industrialisation. Le plein essor de la généralisation des machines mène les gens à repenser leur rôle et leur positionnement face au changement des méthodes de travail et du mode de vie. La prospérité de la société bourgeoise ne peut pas combler le sentiment de malaise qu'éprouvent les individus face aux changements. À l'inverse, l'abondance matérielle au détriment de l'appartenance spirituelle favorise un sentiment de *vide*. Afin de s'adapter à leur situation nouvelle, les individus tentent de se réintégrer dans la société : telle est la nouvelle quête de l'individu moderne. Le désir de réussir et l'ambition individuelle, la volonté d'ascension sociale,

---

volumes, *op. cit.*, t. I, p. 1627-1628.

[10] C'est là que sont décrétés l'abolition de la monarchie et des privilèges, l'instauration d'une République, la création de la Déclaration des Droits de l'Homme, l'abolition des Droits Divins…

[11] Nous empruntons la définition du mot « paysage » dans sa valeur figurée de « situation générale ». *Cf.* Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française en trois volumes*, *op. cit.*, t. II, p. 2489. Cette définition du « paysage » est développée par Michel Collot pour désigner « une manifestation exemplaire de la multidimensionnalité des phénomènes humains et sociaux, de l'interdépendance du temps et de l'espace, et de l'interaction de la nature et de la culture, de l'économique et du symbolique, de l'individu et de la société. » D'après Collot, le regain d'intérêt pour le paysage dans la société moderne « n'est pas seulement une mode, mais un véritable fait de civilisation, qui correspond à une mutation profonde des mentalités. » *Cf.* Michel Collot, *La pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles, ACTES SUD/ENSP, 2011, p. 11.

deviennent le but de cette quête. Mais leur quête se heurte à la réalité sociale dont les fondements tacites demeurent inchangés. Le but recherché devient donc vain.

En somme, nous voyons que le changement de régime social et les bouleversements politiques sous l'influence de la Révolution, la mutation du mode de vie, sont les raisons pour lesquelles la condition humaine, surtout celle de l'individu, est particulièrement remise en question durant ce siècle.

De surcroît, c'est aussi le siècle où la définition du mot *histoire* se modifie[12]. Ce changement provient du mouvement romantique, dont l'influence, comme celle de la Révolution, se répand non seulement en Europe mais aussi de l'autre côté de l'Atlantique — sur le continent nord-américain. Avec ce changement de définition de l'« histoire », la manière dont nous traitons les « événements historiques » se modifie elle aussi. Notre rapport au passé est redéfini en même par toutes ces mutations politiques, sociales, historiques et culturelles. Au cours du mouvement romantique, la conception de l'homme, ainsi que sa condition, connaissent aussi des conversions. Prenant ces évolutions en compte, il nous paraît donc nécessaire de présenter les origines, les influences et les réceptions d'un tel mouvement, afin d'analyser sa portée non seulement dans les domaines intellectuels et artistiques mais aussi sur l'affirmation de l'individu dans la société, face à l'histoire.

L'adjectif « romantique » existe avant l'apparition du mot « romantisme » qu'il sert à désigner. Emprunté à l'anglais *romantic*, cet adjectif qualifie d'abord « ce qui est caractéristique du genre littéraire appelé roman », puis les œuvres « qui touchent à la sensibilité à la manière des descriptions de *roman* »[13]. Au début du XIXe siècle, par une seconde vague d'emprunt à l'allemand (*romantisch*, *romantik*), le mot « romantique » en français obtient une valeur littéraire spécifique : « propre aux œuvres littéraires inspirées de la chevalerie et du christianisme médiéval »[14]. Prise dans ce sens, l'évolution du mot « romantique » montre une réinscription de la tradition médiévale dans le temps « présent » du XIXe siècle ; c'est alors inscrire le « passé » dans le « présent » et accorder au « passé » son sens nouveau. Se situant au milieu de l'influence de ce mouvement, l'individu établit un rapport avec le récit de son propre passé — l'Histoire.

La double origine du mouvement romantique ne le restreint pas uniquement à l'Angleterre

---

[12] « Les recherches archéologiques ou numismatiques, nées à la Renaissance, relèvent de la curiosité d'amateurs et de la sensibilité esthétique ou morale sans être encore exploitées comme documents. Avec le romantisme, l'histoire explicative trouve d'autres motifs ; Michelet ouvre son *Histoire de France* par un tableau géographique, interprétant les faits passés par le milieu et la race ; l'histoire positiviste (A. Comte) présente le passé en un récit de cause et de conséquence. Enfin, après 1850, la méthode critique d'analyse des documents est établie, elle aboutit à un effacement de l'historien, qui se veut comme un naturaliste devant l'archive. C'est aussi dans la seconde moitié du XIXe s. que se construit une histoire spécialisée (*histoire de l'art, de la littérature, etc.*) *Cf.* Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, t. I, p. 1628.

[13] Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française en trois volumes*, t. III, *op. cit*., p. 3134.

[14] C'est « d'après le sens donné par Schlegel à *romantisch* ». *Cf.* Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française en trois volumes*, *op. cit*., t. III, p. 3135.

ou à l'Allemagne. Son acceptation contemporaine ou rétrospective peut être étudiée dans le monde entier. Georges Gusdorf, en essayant de faire une interprétation globale du romantisme, affirme qu'il ne suffit pas de le traiter partiellement. Il faut plutôt s'intéresser à la *co-naissance* du savoir romantique dans tous les pays, européens ou plus largement, mondiaux, car la « culture de chaque pays accède au romantisme selon la voie d'approche de sa tradition propre »[15]. C'est donc un mouvement qui entraîne la littérature dans une réflexion sur son propre passé tout en ouvrant sur des cultures étrangères[16]. De cette manière, il amène aussi l'individu appartenant à une culture donnée à se confronter aux autres cultures qui lui sont étrangères. De ce fait, l'étude des réceptions du romantisme peut s'appliquer à une comparaison transnationale de différentes cultures. Cette caractéristique « transnationale » de l'influence du romantisme favorise l'étude comparative dans laquelle ce travail s'enracine.

Parmi tous les pays qui reçoivent l'influence du mouvement romantique, nous en remarquons deux qui se laissent pénétrer tardivement[17] et qui, depuis le XIXe siècle, cherchent une littérature qui leur est *propre*, intégrant pour se réapproprier l'héritage des traditions anciennes : la France et l'Amérique du Nord. En étudiant l'influence et la réception du romantisme dans ces deux pays occidentaux, qui se situent en dehors de ses contrées d'origine — l'Angleterre et l'Allemagne —, nous verrons de quelle manière leurs *littératures* se détachent de leurs passés respectifs et s'adaptent chacune selon leur contexte socio-historique. Nous verrons aussi comment elles se développent, une fois intégrées, et deviennent indépendantes, émancipées de leurs traditions originelles. Nous pourrons aussi constater la vie menée par des individus dans ces deux pays, se confrontant à leur propre passé et à l'intrusion de cultures étrangères, et comment cette vie est représentée dans une littérature singulière.

Il existe différents stades du romantisme en France[18]. Introduit et développé par Germaine de Staël (*De l'Allemagne* et *De la Littérature*), Chateaubriand (*René*, *Atala*, *Génie du christianisme*), Senancour (*Oberman*), Alfred de Musset (*La Confession d'un enfant du siècle*),

---

[15] Georges Gusdorf, *Le romantisme I. Le savoir romantique* (1983), Paris, Éditions Payot & Rivages, 1993, p. 28.

[16] « L'essence du romantisme est formée au cours d'un dialogue avec l'Antiquité et le Moyen Âge, où les écrivains et les théoriciens ont cherché les éléments de leur conscience de soi, dans le style de la continuité ou dans le style de la rupture. » Gusdorf montre que l'effet de la Révolution française engendre une « conscience romantique » qui tente de combler la perte du fondement ontologique induite par ce bouleversement socio-culturel ; et cette « conscience romantique » révèle l'essence même du romantisme. *Cf.* Georges Gusdorf, *Le romantisme I. Le savoir romantique* (1983), *op. cit.*, p. 11.

[17] Dans la préface de son ouvrage, Gusdorf montre que « le Romantisme français est un romantisme postérieur et importé », en raison de la période bouleversante après la Révolution. C'est le même cas pour l'Amérique du Nord qui devient les États-Unis à la fin du XVIIIe siècle, après une longue période de colonisation européenne. *Cf.* Georges Gusdorf, *Le romantisme I. Le savoir romantique* (1983), *op. cit*., p. 7.

[18] « […] il n'y a moins en France un romantisme que des romantismes successifs. On peut en effet grosso modo distinguer un romantisme du Consulat et de l'Empire, un romantisme de la Restauration, puis de la monarchie de Juillet, et enfin de l'après-1848-1851, chacun ayant sa couleur propre. » Ainsi, le romantisme français montre une processus, au cours duquel il se développe et évolue au fil du temps. *Cf.* Claude Millet, *Le romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Paris, Librairie Générale Française, « Inédit. Littérature », 2007, p. 15.

Victor Hugo (*Odes et Ballades*, *Cromwell*) et bien d'autres encore, le romantisme français et son évolution accompagnent l'évolution de l'histoire du XIXe siècle en France. Le romantisme « n'est pas mort avec l'apparition de nouveaux mouvements »[19], et son influence se poursuit jusqu'à la seconde moitié du XIXe siècle et jusqu'à nos jours. Dans ce sens, le romantisme français est lui-même un héritage qui, malgré des ruptures, se poursuit et mute au rythme de l'évolution historique, tout en se modifiant sous le coup de sa propre évolution.

Du côté de l'Amérique du Nord, nous découvrons une caractéristique similaire. L'influence du romantisme européen suscite d'abord ce que Francis Otto Matthiessen définit comme « *American Renaissance* (« Renaissance américaine ») » entre les années 1830-1865, présentée dans son ouvrage intitulé *The American Renaissance*. La littérature de l'Amérique du Nord au XIXe siècle essaie de se détacher de la tradition puritaine issue de la colonisation européenne (en particulier anglaise) et de l'influence du romantisme européen, en recherchant son propre « renouveau (*renewal*) » basé sur cette tradition[20]. La « Renaissance américaine » peut être considérée comme la « phase finale (*final phase*) »[21] du romantisme européen, sur la base de laquelle les écrivains américains recherchent la nouveauté dans la forme littéraire et l'originalité dans l'élaboration artistique des œuvres. Ainsi, leur recherche manifeste à la fois une continuité avec le romantisme européen et une rupture avec la tradition coloniale.

Ce contexte historique que nous venons d'analyser engendre de nouvelles préoccupations littéraires dans ces deux pays. En France, parmi les écrivains précurseurs du romantisme qui ont introduit des œuvres étrangères, nous trouvons l'exemple de Charles Baudelaire qui traduit les poèmes et la prose d'Edgar Allan Poe en langue française, tout en ouvrant une nouvelle possibilité du genre poétique[22]. Nous observons l'émergence du roman réaliste qui apparaît comme une des « composantes essentielles » du romantisme[23]. En Amérique du Nord, apparaissent les transcendentalistes, dont la tentative est de constituer une nouvelle identité

---

[19] Voir Claude Millet, *Le romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, *op. cit.*, p. 15-18.

[20] Dans son ouvrage analysant les fondements romantiques de l'*American Renaissance*, Leon Chai montre que « la Renaissance Américaine manifeste plus une reprise ou un renouveau qu'une continuation des modes de pensée et d'expression puritains. Avec le romantisme, en revanche, la Renaissance américaine est historiquement et intellectuellement continue. ([…] *the American Renaissance manifests more a recovery or renewal than a continuation of Puritan modes of thought and expression. With Romanticism, on the other hand, the American Renaissance is historically and intellectually continuous* […]) ». (Ma traduction). *Cf.* Leon Chai, *The Romantic Foundations of American Renaissance*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1987, p. 6.

[21] « On pourrait résumer en disant que la Renaissance américaine est en un sens la phase finale du romantisme, incarnant toutes les tensions et pressions inhérentes à l'aboutissement d'un mouvement, comme la Haute Renaissance, par exemple, avait dû les supporter par rapport à la Quattrocento, ou Maniérisme vis-à-vis de la Haute Renaissance. (*One might summarize by saying that the American Renaissance is in one sense the final phase of Romantisme, embodying all the tensions and pressures incident to the culmination of a movement, as the High Renaissance, for instance, had had to bear these in relation to the Quattrocento, or Mannerism vis-à-vis the High Renaissance.*) » (ma traduction). *Cf.* Leon Chai, *The Romantic Foundations of American Renaissance*, *op. cit.*, p. 6.

[22] Nous pensons à ses poèmes en prose, dont le plus célèbre est *Le spleen de Paris*.

[23] « Le roman réaliste n'est pas un phénomène concurrent du romantisme, mais une de ses composantes essentielles, en particulier dans l'investigation des rapports tendus et contradictoires qui opposent plus qu'ils ne les unissent individu et société ». *Cf.* Claude Millet, *Le romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, *op. cit.*, p. 102.

collective et culturelle parmi les intellectuels américains, parce que la fondation du pays ne signifie pas qu'il est uniformisé et solidaire. Edgar Allan Poe, sur la base de la littérature anglaise, développe la caractéristique gothique[24] dans ses poèmes et proses. Nathaniel Hawthorne, à travers ses nouvelles et sa *Lettre écarlate*, prend comme source la tradition européenne[25] et s'en inspire pour la questionner.

Ainsi, nous découvrons l'intérêt d'étudier le romantisme en France et en Amérique du Nord par le biais de son *héritage*. D'un côté, en s'interrogeant sur leur propre Histoire, les écrivains français et nord-américains retrouvent des sources du *passé* pour nourrir leur création littéraire du *présent*. Ils héritent de leur propre passé. D'un autre côté, l'*héritage* ouvre la voie à la *suite*. L'ouverture que le romantisme crée pour la littérature de ces deux pays favorise des traductions et des échanges transculturelles qui contribuent à la création de nouvelles formes et de nouveaux genres littéraires.

Par conséquent, sous l'influence du mouvement romantique, les écrivains européens et nord-américains vont raconter leur propre histoire et c'est en les racontant qu'ils forgent un nouveau rapport au passé et à l'homme. Ainsi, tous les récits individuels issus de ce courant vont alors constituer le récit d'une collectivité — le récit collectif, c'est-à-dire l'Histoire[26]. De là émerge la fonction de l'*écriture* qui sert comme intermédiaire entre Histoire et individu. Elle se présente comme un outil dont chaque individu se sert pour produire le récit de sa propre condition.

L'Histoire et le rapport entre passé et présent fournissent à la littérature française et nord-américaine du XIXe siècle un renouveau. C'est en écrivant que l'écrivain communique avec le temps et l'espace d'avant et d'aujourd'hui. L'*écriture* devient ainsi une « solidarité historique » au sens où l'entend Roland Barthes, et se transforme en une introspection au cours de laquelle l'homme raconte son histoire autour de l'élaboration de son écriture elle-même :

> [L'écriture est] un acte de solidarité historique. La langue et le style sont des objets ; l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire.[27]

---

[24] Le roman qualifié de « gothique » n'est pas un nouveau genre littéraire au XIXe siècle. Il existe en Europe depuis le XVIIIe siècle, avec la redécouverte de l'architecture gothique dans l'Angleterre de la deuxième moitié du siècle.

[25] C'est surtout la tradition puritaine qui est pensée et mise en question dans *La Lettre écarlate*.

[26] « Si l'histoire a besoin du roman, c'est d'abord parce qu'il emprunte un type d'écriture jusqu'alors attribué à l'amplification épique, la description, qui rend visible le passé et, dans le même mouvement, le rend intelligible. […] Récit long, comme l'épopée, mais non tenu comme elle à la noblesse des grands genres, le roman a l'ampleur que requiert le récit d'un devenir à la fois individuel et collectif, sans devoir s'astreindre comme l'épopée (du moins en son principe classique) et comme l'histoire officielle […] à la dignité, la noblesse, l'uniformité dans le sublime. Personnages de toutes conditions et émotions de toute nature s'y rencontrent, s'y heurtent, s'y mêlent dans les dissonances du devenir *infini*. » Ainsi, depuis le romantisme, l'*histoire* comprend également les individus-anonymes et par conséquent, est considérée dans son sens large — une Histoire « totale ». *Cf.* Claude Millet, *Le romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, *op. cit.*, p. 148.

[27] Roland Barthes, « Qu'est-ce que l'écriture ? », dans *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuils, « Essais », 1972, p. 18.

Barthes indique que toute écriture est l'écriture de l'Histoire, irréductiblement liée à elle dans une réciprocité manifeste. L'Histoire engendre l'écriture et l'écriture la représente. Notre étude tient compte de cette définition.

Ici se présente une nouvelle question. Étant donné que le renouveau d'une écriture dont le passé ne sert plus à garantir la légitimité, de quelle manière la littérature française et nord-américaine peut-elle garantir sa pertinence ? Pour être légitime, la création du *nouveau* exige un garant[28]. Cette exigence implique une *autorité* et cette *autorité* est ce dont la littérature française et nord-américaine ne peut se passer à cette période-là.

Car si nous étudions son étymologie, la définition du mot *autorité* renvoie aux notions de « pouvoir » et de « garant ». Lorsque nous appliquons ces notions à un texte littéraire, elles assurent la relation réciproque entre le texte littéraire et son lecteur. Emprunté au latin *auctor*, le substantif « autorité » renvoie aux termes « fondateur, instigateur, conseiller, garant, vendeur, possesseur » ; et le dérivé latin *auctoritas* qualifie le « pouvoir d'imposer l'obéissance » et le « crédit d'un écrivain, d'un texte »[29]. Par conséquent, les définitions de l'« autorité » désignent non seulement une fondation, une garantie et un pouvoir mais établissent aussi la confiance que le lecteur peut accorder à un écrivain ou à son texte.

Nous constatons que l'évolution de la définition de l'« auteur » accompagne la mutation de l'« autorité » dans le sillage du mouvement romantique. L'acception de cette dernière, au sens anglais du mot « *authorship* » — traduit de l'anglais par le terme « auctorialité » —, se renverse après le mouvement romantique[30]. Cette opposition entre l'« autorité » et l'« *authorship* » est « révélatrice d'un changement radical du régime de l'auctorialité avec la révolution romantique »[31]. Le mot « *authorship* » désigne désormais la vertu de l'écrivain dans la mesure où il se distingue d'une tradition. Le mot indique dorénavant l'*originalité* (au sens d'individualité, de singularité) du texte d'un écrivain qui lui permet de se distinguer d'autres textes et d'acquérir sa propre valeur artistique garantie par cette originalité. C'est ainsi qu'après le mouvement romantique, l'« auteur » renvoie au *créateur* et pour acquérir l'autorité auctoriale, il faut qu'un texte littéraire devienne son propre garant — sa valeur et son caractère unique ne

[28] Car l'« autorité » désigne le processus garantissant « le système de représentation d'un groupe à un moment donné de l'histoire ». Voir Marie Blaise et Anita Gonzalez-Raymond, « Avant-propos : 'Exquise crise, fondamentale…' », *Un temps pour tout : Études sur les mutations de l'autorité de l'Antiquité au XXIe siècle*, [En ligne], Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2019, URL : http://books.openedition.org.ezpupv.biu-montpellier.fr/pulm/4058.

[29] Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, t. I, p. 246-247.

[30] Rappelons-nous du mouvement de « l'art pour l'art » qui a lieu au début du XIXe siècle et qui revendique autonomie de l'œuvre littéraire ou artistique : la valeur de l'art réside dans l'élaboration de lui-même.

[31] Alain Brunn, *L'auteur*, Paris, GF Flammarion, « Corpus », 2001, p. 37-38. La révolution romantique « vient consacrer un mythe du poète créateur, démiurge ; or un tel mythe est inséparable d'une valorisation de la singularité de l'exception ; avec elle, telle que peut la forger en Allemagne le cercle d'Iéna, le poète n'est plus celui que sa compétence linguistique autorise, et pas davantage celui qui écrit mieux que les autres : il est celui qui écrit d'une façon radicalement autre, celui dont le discours n'est à nul autre pareil ». C'est ce que le mouvement romantique nous laisse : dorénavant, l'autorité d'un auteur se manifeste dans l'originalité de son « style » — son texte ayant un caractère unique et spécifique, son langage comportant une cohérence.

dépendant que de lui-même.

De cette nouvelle définition de l'autorité auctoriale découle une *éthique* neuve — celle de l'*absolu littéraire* au sens où l'entendent Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe[32]. Car la définition du mot *éthique* implique une autonomie, une indépendance[33] — elle ne dépend que d'elle-même et peut exister en tant que telle. Considérée dans ce sens, lorsque nous parlons de l'*éthique* d'un auteur, nous nous référons moins à ce qui est lié à la morale ou aux mœurs sociales qu'à ce qui garantit l'autonomie de ce qu'il écrit : l'émancipation et la singularité de son *écriture*. L'*éthique* exige donc que soit garantie l'autorité de celui qui écrit. Sous l'influence du romantisme, l'autorité d'un *auteur* est désormais assurée par la manière dont il élabore son texte d'une manière individuelle et singulière. C'est ainsi que son *écriture* au sens où l'entend Barthes, devient un passage vers son propre absolu[34]. Car l'*écriture* devient le « choix » d'un écrivain qualifié « auteur », qui dépend de « l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la Nature de son langage »[35] : elle se présente désormais comme « la morale de la forme »[36], ainsi que la nomme Barthes.

Dans ce glissement de l'*autorité* à l'*absolu littéraire*, l'évolution de la définition de l'« auteur » nous semble donc éclairante : elle laisse apparaître la mutation de l'écrivain *de chair et d'os* en un être intermédiaire recouvert par sa *fonction*. Le substantif « auteur », ayant pour première définition « celui qui fonde et qui établit », désigne à la fois la « personne qui a écrit des ouvrages, dans quelque domaine que ce soit » et « l'œuvre, le texte »[37]. En matière de littérature, parler d'« auteur », c'est alors parler d'une « figure historique spécifique » ayant une

---

[32] « La pensée du 'genre littéraire' concerne donc moins la production *de* la chose littéraire que *la* production, absolument parlant. […] Et s'il est vrai […] que l'auto-production forme l'instance ultime et la clôture de l'absolu spéculatif, il faut reconnaître dans la pensée romantique non seulement l'absolu de la littérature, mais la littérature en tant que l'absolu. » Ce que cherchent Flaubert et Melville, c'est alors ce que la littérature peut « produire » pour qu'elle devienne l'absolu d'elle-même. *Cf.* Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, traductions et présentations par Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, avec la collaboration d'Anne-Marie Lang, « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 21.

[33] Le mot « éthique » est emprunté au latin impérial *ethica*, désignant « morale », lui-même emprunté au grec *êthikos* « qui concerne les mœurs, morale ». Le terme grec est un dérivé de *êthos*, « indiquant ce qui existe de manière autonome, ce qui a une existence propre ». Nous verrons ainsi le mot « éthique », selon son étymologie, implique une signification qui concerne une existence autonome et indépendante. *Cf.* Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, t. I, p. 1251.

[34] « Ce quelque chose, à vrai dire, les Romantiques en ignorent le nom : ils parlent tantôt de poésie, tantôt d'œuvre, tantôt de roman, tantôt de … romantisme. Ils finiront quand même par l'appeler — bon an, mal an — *littérature.* […] Et qu'ils [les Romantiques] auront en tout cas explicitement visé sous les espèces d'un *genre* nouveau, au-delà des partages et de toute définition, ce *genre* s'est donc programmé dans le romantisme comme *le* genre de *la* littérature : la généricité, si l'on ose dire, et la générativité de la littérature, se saisissant et se produisant elles-mêmes en une Œuvre inédite, infiniment inédite. L'*absolu*, par conséquent, de la littérature. » Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 21.

[35] « [Les écritures] sont produites par un mouvement identique, qui est la réflexion de l'écrivain sur l'usage social de sa forme et le choix qu'il en assume. Placée au cœur de la problématique littéraire, qui ne commence qu'avec elle, l'écriture est donc essentiellement la morale de la forme, c'est le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la Nature de son langage. […] Son choix est un choix de conscience, non d'efficacité. » *Cf.* Roland Barthes, « Qu'est-ce que l'écriture ? », *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 19.

[36] Roland Barthes, « Qu'est-ce que l'écriture ? », *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 19.

[37] Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, t. I, p. 243.

« valeur reconnue », et d'une « fonction » construite par une œuvre ou un texte littéraire[38].

Lorsque nous repensons à la littérature française et nord-américaine du XIXe siècle, ce que les écrivains des deux pays cherchent depuis le romantisme, c'est une indépendance de leur écriture qui revendique une libération d'une certaine tradition et chemine vers une refondation de et par elle-même : tel est leur *absolu littéraire* assumé. Ce que cherchent les écrivains français et nord-américains dans cette période historique, dès que leur écriture est influencée par le romantisme, c'est une littérature, assurée dorénavant par l'*écriture*, qui porte en elle sa propre théorie et garantit son propre devenir : « c'est l'inauguration de l'*absolu littéraire* »[39]. Ainsi, la littérature porte en elle-même le mélange de genres, la pluralité de formes et la diversité de perspectives individuelles.

L'ancien lien avec le passé ayant été coupé, la littérature française et nord-américaine ne peut plus revendiquer l'autorité qu'était Dieu créateur. Pour les auteurs des deux pays, l'absence de Dieu et la rupture avec le passé, obligent les auteurs à quêter une nouvelle autorité créatrice, tout en établissant un nouveau rapport avec Dieu et avec l'ici et maintenant. Cette autorité créatrice échoit désormais à l'auteur et l'aboutissement de cette quête peut varier selon les différents choix de contextes socio-historique et géographique, dans lesquels l'auteur situe sa fiction. Afin d'obtenir cette autorité qui assure sa propre « morale de la forme », l'auteur emprunte un cheminement analogue à la *traversée du désert*, qui le mène vers l'accomplissement de son éthique et qui garantit son autorité auctoriale et la liberté de son écriture.

La question de la condition humaine, posée et manifestée dans les œuvres littéraires par le biais de la *quête* des protagonistes fictifs (Emma et Achab par exemple) à la recherche d'un sens ou d'un but à l'existence, révèle les notions de désert et de vide que porte en elle cette quête. Cette question prend plus d'importance lorsque nous la situons dans le paysage historique du XIXe siècle caractérisé par des crises. Celui qui réalise cette représentation littéraire, qualifié d'*auteur* depuis l'influence du romantisme, mène également un cheminement que nous tentons de qualifier de *traversée du désert*.

Par *traversée du désert*, nous entendons ici une forme d'*ascèse* à laquelle se contraint un auteur pour qui l'écriture devient le seul garant de son autorité et de son éthique. Durant cette ascèse qu'est l'écriture, l'homme est seul et troublé. Car d'une part, se trouvant au sein d'un

---

[38] Alain Brunn, *L'auteur*, *op. cit.*, p. 14. Nous pensons à la définition de la « fonction-auteur » de Foucault. Pour Foucault, la fonction-auteur donne lieu à « plusieurs *ego*, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper ». L'auteur au sens de Foucault devient alors une modalité de discours. *Cf.* Michel Foucault, « L'émergence de la fonction auteur », dans *L'auteur*, *op. cit.*, p. 82.

[39] Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 21.

monde sans Dieu, ce qu'il questionne dans son écriture est justement les différents aspects de sa propre condition. D'autre part, il s'affronte lui-même, avec toutes les limites de son humanité, exerçant sa quête vers l'absolu.

Toutes nos réflexions menées jusqu'ici nous font penser à Gustave Flaubert et Herman Melville, respectivement français et nord-américain. Car lorsque nous replaçons ces deux écrivains parmi leurs contemporains du XIXe siècle, ce à quoi nous nous intéressons en premier lieu, c'est une distance présente chez eux non seulement dans les postures qu'ils adoptent au sein de la société mais aussi manifestée dans leurs œuvres, à travers la construction des personnages et des narrateurs fictifs.

Certes, pendant leur parcours d'écrivain, Flaubert et Melville sont influencés à différents niveaux par les idéologies sociales de l'époque. Nous ne pourrons donc pas affirmer qu'ils ne sont pas influencés par la sphère publique, mais cette dernière ne les contraint pas. Si nous examinons leurs correspondances, Flaubert exprime longuement ses opinions concernant la société française (la politique, la religion, etc.) ; Melville, lui, connaît également des moments où il montre son intérêt pour les idéologies transcendantalistes. Ce que nous tentons de définir comme « absence de positionnement » est en fait une posture qui n'est pas influencée par les idéologies sociales de l'époque et par conséquent ne s'identifie à aucune d'elles. Jusqu'à aujourd'hui, en raison de cette absence de positionnement, Flaubert et Melville demeurent deux auteurs qui peuvent être difficilement rattachés à un courant littéraire spécifique.

Cependant, cette posture que prennent Flaubert et Melville permet à leurs œuvres de s'approcher de l'*absolu littéraire* que nous avons défini. À ce sujet, nous avons déjà constaté la pertinence d'établir une comparaison entre la France et l'Amérique du Nord dans l'héritage romantique et dans le paysage historique du XIXe siècle. Étant donné que le cheminement à l'*absolu littéraire* se présente comme un parcours, l'ensemble de leurs œuvres dessinera mieux le paysage historique de ce siècle en plein bouleversement. Par conséquent, il nous semble pertinent de comparer Flaubert et Melville lorsque nous examinons la succession de la publication de leurs œuvres principales vers le milieu du XIXe siècle — entre les années 1840 et les années 1870 — au carrefour des deux moitiés du siècle.

Les œuvres de Flaubert et de Melville traversent le XIXe siècle de la France et de l'Amérique du Nord. Des textes écrits dans les années 1830, jusqu'à *Bouvard et Pécuchet* — l'œuvre posthume inachevée en raison de la mort brutale de Flaubert en 1880 —, les œuvres de Flaubert proviennent de l'époque du romantisme, parcourent les deux moitiés du XIXe siècle, et se poursuivent jusqu'au XXe siècle, avec la publication posthume du *Dictionnaire des idées reçues* en 1910.

Quant à Melville, ses publications en prose débutent en 1846 (*Taïpi*) et terminent en 1857

(*L'escroc à la confiance*). Il continue à explorer d'autres formes littéraires en écrivant des nouvelles et des poèmes. Entre les années 1853 et 1856, Melville écrit principalement des nouvelles (*Les contes de la Véranda* et d'autres nouvelles publiées dans les périodiques). Il compose des poèmes (*Poèmes de guerre*) dans ses dernières années, dont le dernier est un poème épique intitulé *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land* (1876)[40]. Le dernier roman retrouvé, *Billy Budd*, demeure inachevé lors de sa publication en 1924.

Ici nous remarquons un autre aspect des œuvres des deux écrivains peut s'apparenter au romantisme : leurs œuvres traversent le XIXe siècle, en laissant une *ouverture* dans le siècle suivant car certaines de leurs œuvres sont *inachevées*. Cette ouverture propose à la fois une continuité et un point de départ qui permettront des interprétations ultérieures. Elle caractérise le mouvement romantique, parce que ce dernier, depuis son origine, ouvre sur des cultures étrangères : traductions d'œuvres en diverses langues, intérêt pour les cultures étrangères, exotisme, etc.

Lorsque nous observons la mutation stylistique des œuvres énumérées, nous constatons que les deux auteurs prennent l'écriture comme un champ à explorer et ce qu'ils écrivent — de la prose, des poèmes ou des pièces de théâtre — entre ainsi dans le devenir. Dans cette énumération d'œuvres se distingue en filigrane l'*ascèse* que s'imposent Flaubert et Melville au cours de l'écriture pour atteindre leur *absolu littéraire* respectif. Elle se transforme alors en une forme d'émancipation libératrice, parce qu'ils obtiennent, à l'issue de ce parcours, leur autorité respective ; ce qui est, comme nous l'avons expliqué plus haut, un essentiel de la mutation du statut de l'auteur et de la littérature hérité du romantisme. Par conséquent, leurs œuvres touchent à l'essence de la modernité romanesque.

L'*ascèse* de Flaubert, c'est l'exigence qu'il impose à son écriture — une quête qui passe par les descriptions minutieuses du quotidien. Le grandiose et le grandiloquent provoquent son ironie. Dans une lettre à Louise Colet, Flaubert écrit : « On n'est *jamais* trop long ; on ne peut être que trop gros »[41]. Certes, lorsqu'il écrit *Salammbô*, Flaubert effectue énormément de recherches pour la préparation du roman qui pourrait être considéré comme un roman historique[42] mais, malgré le décor chargé d'Histoire, son intérêt se concentre sur les « petites gens » et l'idylle amoureuse. L'éthique de son esthétique l'emporte sur toute autre considération et lui permet d'atteindre son autorité auctoriale. Pour Flaubert, la grandeur ne réside que dans

[40] *Clarel* n'est pas traduit en français à ce jour.
[41] Lettre à Louise Colet le 28 décembre 1853, dans Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. II, *op. cit.*, p. 495.
[42] Le roman *Salammbô* est critiqué par les critiques tel que Guillaume Frœhner. Flaubert lui répond en faisant une liste de toutes les recherches qu'il fait pour préparer le roman *Salammbô*. Voir la lettre à Guillaume Frœhner le 21 janvier 1863, dans Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. III, édition établie par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 293-301.

son *style*[43] qui prend la vie humaine comme source d'inspiration.

Melville, lui, s'impose une forme d'humilité, un chemin étroit qu'il se fraie en s'interrogeant sur sa propre existence. Il écrit :

> On n'en a pas encore dit le trillionième, et tout ce qui en a été dit ne fait que multiplier les voies vers ce qui reste à dire. Ce n'est pas tant la disette que la surabondance de matière qui semble paralyser les auteurs modernes. Que l'Amérique, donc, apprécie et chérisse ses écrivains ; oui, qu'elle les glorifie. Ils ne sont pas si nombreux qu'ils puissent épuiser son bon vouloir.[44].

L'homme ne parvient pas à tout dire. « Ce qui reste à dire » est considérable mais, l'impuissance des « auteurs modernes » à percevoir et nommer ce qui les entoure et les dépasse, laisse une part du monde inédite. Même si nous tirons ce passage d'un article dédié à Hawthorne, nous percevons l'allusion que Melville se fait à lui-même. Car il fait aussi partie de ces « auteurs modernes ». Il demande à l'Amérique, son pays, d'apprécier et de chérir « ses écrivains » ; il fait ainsi preuve de modestie tout en manifestant son ambition littéraire. C'est une ambivalence entre le *grand* et le *petit*, que nous retrouvons dans ce qu'il écrit. Dans ses œuvres romanesques ou poétiques, Melville décrit des espaces immenses et convoque l'infini. Il tente de rejoindre la grandeur, de toucher au sublime sans y parvenir. Représenter l'ambivalence de l'humain en se confrontant à la sienne propre — telle est l'épreuve que Melville subit en écrivant.

Cette différence thématique et stylistique provient de la manière distincte dont ils appréhendent le monde réel dans leurs fictions. Bien que les romans de Flaubert soient souvent qualifiés de « réalistes », ils manifestent tout de même un niveau de détachement avec le monde réel. Dans les romans flaubertiens, ce détachement est effectué par des descriptions événementielles. Il choisit mots et syntaxe, pour que le texte produise ce que Roland Barthes nomme comme l'« effet de réel »[45]. Il accumule des détails insignifiants en prenant soin de

---

[43] « Le style est autant *sous* les mots que dans les mots. C'est autant l'âme que la chair d'une œuvre. » Lettre à Ernest Feydeau le 30 juillet 1859, dans Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. III, *op. cit.*, p. 22. C'est Flaubert qui souligne.

[44] « *The trillionth part has not yet been said; and all that has been said, but multiplies the avenues to what remains to be said. It is not so much paucity, as super-abundance of material that seems to incapacitate modern authors. Let America then prize and cherish her writers; yea, let her glorify them. They are not so many in number, as to exhaust her good-will.* » *Cf.* Herman Melville, « Hawthorne et ses mousses : par un Virginien qui passe le mois de juillet en Vermont » (1850), dans *D'où viens-tu, Hawthorne ?, Lettres à Nathaniel Hawthorne et à d'autres correspondants. Suivi de* Hawthorne et ses mousses, *op. cit.*, p. 237. Herman Melville, « *Hawthorne and His Mosses: By a Virginian Spending July in Vermont* »(1850), *op. cit.*, p. 553.
Le passage précédent est : « Le monde est aussi jeune aujourd'hui que lorsqu'il a été créé ; et cette rosée matinale du Vermont est aussi humide à mes pieds que la rosée de l'Éden à ceux d'Adam. Au surplus, la nature n'a pas été si totalement dévastée par nos progénitures que de cette dernière génération n'y puisse trouver toujours de nouveaux charmes et de nouveaux mystères. Loin de là. (« *The world is as young today, as when it was created; and his Vermont morning dew is as wet to my feet, as Eden's dew to Adam's. Nor has Nature been all over ransacked by our progenitors, so that no new charms and mysteries remain for this latter generation to find. Far from it.* ») »

[45] Roland Barthes prend l'exemple d'un baromètre mentionné dans *Un cœur simple*, qui est inutile au récit mais sert à donner au lecteur une impression du réel. *Cf.* Roland Barthes, « L'effet de réel », article publié originellement dans *Communications*, 11, 1968, repris dans *Littérature et réalité,* recueil sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, « Essais », 1982, p. 81-90. Pour Philippe Dufour, « l'intérêt du réalisme au XIXe siècle pour notre monde contemporain » réside dans le fait que les romans qualifiés comme *réalistes* « ont une actualité supérieure à celle de cette littérature industrielle […] rendant les véritables écrivains difficiles à discerner. » Ce que nous attendons de ces romans réalistes, ce sont des « questions », des « perturbations » et des « déstabilisation » : leur valeur « réside désormais dans ce pouvoir d'inquiéter, dans cette faculté à se tenir en dehors du discours social reçu ». *Cf.* Philippe Dufour, *Le réalisme pense la démocratie*, Genève, La

choisir chaque mot pour faire surgir une impression du réel chez le lecteur. Ainsi, si *Madame Bovary* est un « livre sur rien », c'est précisément l'accumulation des détails insignifiants qui vise à créer un *tout* significatif chez le lecteur.

Melville, lui, construit l'univers fictif autrement. Sous l'apparence de romans d'aventure réside le questionnement de Melville sur tous les aspects qu'il veut aborder concernant la condition humaine. L'immensité océanique est le lieu du questionnement métaphysique où l'homme fait face à l'absence, et se mesure à lui-même. L'abondance lexicale, le contenu très fourni et les digressions de prose sur-signifiante sont la forme textuelle de la « Vérité » recherchée par Melville — la condition humaine et la quête de l'homme représentées.

Les constructions de l'univers fictif impliquent souvent une voix narrative. Pour la traiter, Flaubert et Melville emploient des manières distinctes. Flaubert garde le principe de l'impersonnalité qu'il prend comme axiome en traitant la voix de sa narration — elle n'expose ni jugement ni intervention. Quant à la voix narrative chez Melville, elle fait semblant de se retirer mais en fait, elle se cache et détourne l'attention du lecteur pour son propre bénéfice[46]. Ces différents traitements contribuent à construire différents *points de vue* dans le récit. La subjectivité des différents points de vue qu'empruntent Flaubert et Melville leur permet de manifester la singularité de leurs narrations respectives. Ainsi le style lui-même, autant que le propos, garantit la pertinence de la narration. De cette manière, ils transforment la subjectivité, faisant partie des limites humaines, en originalité stylistique, tout en manifestant leur autorité auctoriale. Ils mettent au centre de leur réflexion la tension entre individu et Histoire. L'homme est considéré autant comme sujet d'écriture qu'individu subjectif, à la fois libéré et limité par cette subjectivité.

Après avoir analysé la construction structurale et la distinction stylistique, ce qui s'impose à nous, c'est l'examen de la construction des personnages. Au sein de l'univers fictif de Flaubert et Melville se trouve leur point d'ancrage commun : les individus anonymes de l'Histoire. En transformant ces individus anonymes en personnages de fictions, Flaubert et Melville questionnent, tous deux, la conception de l'homme et mettent en scène la condition humaine au sein d'une société moderne ou plus largement, dans le monde, face à elle-même, face à l'absence de Dieu.

L'homme se confrontant à son propre destin — Flaubert et Melville annoncent ainsi la modernité — sans doute malgré eux. Car, jusqu'à l'avènement du mouvement romantique, la littérature est soumise à une instance plus grande qu'elle : hommage au divin ou récit d'aventure, d'exploits. En plaçant l'individu humain au centre de leur élaboration littéraire, Flaubert et

Baconnière, 2021, p. 41-42.

[46] Nous découvrons surtout cette caractéristique dans les nouvelles de Melville.

Melville commencent à réfléchir à l'*idéal* que l'homme peut poursuivre dans un monde sans Dieu[47]. Ils questionnent tous deux cette fatalité de la condition humaine et y répondent par des biais qui se font écho, interrogeant ce à quoi l'homme peut accepter de se soumettre.

Emma Bovary n'est pas le seul personnage flaubertien à poursuivre une quête vaine. Tout au long de sa carrière d'écrivain, depuis ses *Œuvres de jeunesse*, Flaubert se penche sur le *vide* qu'éprouve l'homme lors de sa quête. Giacomo, obsédé par le *Mystère de saint Michel* meurt de son avidité matérialiste. Le projet absurde de Bouvard et Pécuchet, dont l'ambition est de dresser la liste de tous les savoirs du monde, confine paradoxalement au sublime. La vaine répétition de leurs tentatives, l'acharnement qu'ils y mettent, les fait toucher l'éternité.

Les personnages que construit Melville, eux, sont toujours attirés vers l'*ailleurs* — c'est ce qui les mène au désert au sens allégorique du mot. De Taji et Clarel qui quêtent dans la mer ou dans le véritable désert, à Israël Potter qui quitte sa famille de la Nouvelle Angleterre, nous verrons l'allégorie melvillienne du *désert* sous toutes ses formes : l'immensité océanique de l'archipel de Mardi ou de *Moby Dick*, la confusion de la croyance humaine à Jérusalem, la solitude existentielle de l'individu au milieu de ses semblables ou en terre étrangère.

Nous observons également la tension créée par notre lecture de l'expérience des personnages. Car en nous confrontant à leur expérience représentée, nous apercevons notre propre condition. Le refus d'admettre son impuissance (Achab dans *Moby Dick*), l'inadéquation dans la société (Emma Bovary dans *Madame Bovary*, Frédéric dans *L'Éducation sentimentale*, Pierre dans *Pierre ou les Ambiguïté*, Israël Potter dans *Israël Potter*), la vulnérabilité humaine (Redburn dans *Redburn*, Vareuse-Blanche dans *Vareuse-Blanche*, Salammbô dans *Salammbô*), le doute métaphysique (Clarel dans *Clarel*, pseudo-Taji dans *Mardi*, Antoine dans *La Tentation de saint Antoine*), la limite de la capacité et de la perception humaine (Bouvard et Pécuchet dans *Bouvard et Pécuchet*,)… une telle énumération n'est surement pas exhaustive pour recouvrir la condition humaine telle que Flaubert et Melville la questionnent.

Par leur style respectif et par les paysages socio-historiques et géographiques dans lesquels ils les placent, Flaubert et Melville immergent leurs personnages dans la modernité naissante des sociétés française et nord-américaine du XIXe siècle. Ces personnages profilent divers aspects de la vie humaine et de la condition humaine. La diversité de leurs personnages illustre l'hétérogénéité de la condition humaine et de l'Homme. Le monde fictif composé par ces personnages devient ainsi un autre paysage du XIXe siècle en France et en Amérique du Nord, fragmenté et recomposé par les deux auteurs. Par ces traitements dans la construction narrative,

[47] « Seul peut être un artiste celui qui a en propre une religion, une vue originale de l'infini ». Friedrich Schlegel, *Idées* 10, dans Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 207.

Flaubert et Melville arrivent à établir leur nouveau rapport avec l'espace-temps de leur époque.

Au fur et à mesure de notre lecture les hypothèses de travail émergent et s'accumulent. Afin de les confirmer, une lecture qui couvre l'ensemble des œuvres de Flaubert et de Melville nous semble nécessaire. Car ce que nous voulons montrer, c'est une évolution depuis leurs œuvres précoces jusqu'à celles de la maturité. Tout au long d'un travail comparatif de leurs textes, nous trouverons des contrastes et des entrelacements qui se font écho.

Notre démarche vise à effectuer une analyse de l'évolution de la littérature influencée par le romantisme tout au long du XIXe siècle. Il nous paraît donc nécessaire d'embrasser celle de Flaubert et de Melville, dans le but d'analyser les mutations de la conception d'*autorité* présente dans leurs textes et en particulier au plan de la construction narrative. Nous emploierons les notions de « personnage », de « narrateur », d'« espace-temps », de « récit », d'« intrigue » d'après les définitions de Gérard Genette (*Figures III*, *Discours du récit*) et de Roland Barthes (*Le degré zéro de l'écriture*).

Notre analyse narratologique, accompagnée des approches philosophiques, poétiques et esthétiques, se déploiera dans l'alternance des textes de Flaubert et de Melville. Elle s'appuiera principalement sur les textes en prose (les romans et les nouvelles) de Flaubert et de Melville, parce que la forme prosaïque, l'un des héritages romantiques[48], nous permet de voir le processus par lequel l'individu s'accomplit en tant que totalité de lui-même[49]. Nous y ajouterons les poèmes de Melville qui nous permettent de mieux comprendre la diversité de perspectives que peut proposer le sujet.

Nous nous intéressons donc à ces contrastes et ces affinités entre Flaubert et Melville, qui alternent entre préoccupation de grandeur et de médiocrité, entre tentation de sublime et de banalité, accordant autant d'importance à la forme qu'à la teneur du récit, ainsi qu'à ce qui sous-tend le texte dans ses profondeurs sans être nommément révélé. Au cœur de leurs préoccupations, nous retrouverons la problématique de la condition humaine, largement développée par le mouvement romantique, qui remet en question et modifie les notions de l'autorité et de l'auteur. Ce questionnement de l'Homme (au sens large, l'humanité) au sein de la grande Histoire, leur confère des allures de « prophètes », en avance sur leur époque (le XIXe siècle), leurs œuvres faisant figure de « prophéties » de la modernité.

Ainsi, le dénouement de leurs œuvres n'est pas la fin de la narration, mais le début d'une

---

[48] « La prose, cet autre nom de la déception, mais aussi de la liberté de tout dire, investit la poésie. La prose se fait poétique, et la poésie prosaïque. » Millet montre que l'époque romantique est aussi celle au sein de laquelle la distinction entre les deux notions se brouille. *Cf.* Claude Millet, *Le romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, *op. cit.*, p. 221.

[49] « La totalité, c'est le fragment lui-même dans son individualité achevée. » *Cf.* Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, *L'absolu littéraire*, *op. cit*., p. 64.

réflexion ouverte, qu'elles suscitent chez le lecteur. La tension qui demeure entre un texte littéraire et ses réceptions chez son lecteur continue à produire des *inédits* qui nous concernent encore à l'âge du plein essor technologique et de la modernité. Nous verrons que les problèmes de la modernité, d'une société moderne, sont déjà à l'œuvre dans leurs œuvres datées du XIXe siècle[50].

Nous observerons en particulier dans *L'escroc à la confiance* (*The Confidence-Man*) comment Melville questionne la fraternité au sein d'une société démocratique et moderne, où les relations entre hommes sont liées seulement par la *confiance*. Dans ce roman, il n'y a pas de véritable personnage ni d'intrigue réelle à bord du *Fidèle*. À travers les dialogues entre l'escroc qui tente de gagner la confiance des passagers séduits, nous verrons comment le langage favorise et empêche la communication entre hommes.

Le Dictionnaire des idées reçues de Flaubert, met en scène le vacarme d'une société moderne et démocratique, tout en réduisant les individus à leurs *opinions* sous forme d' « idées reçues » : il n'en reste que des mots, des phrases grammaticalement incorrectes, à travers lesquels les gens ne trouveront plus de véritable information pour communiquer.

Au sein de nos réflexions se pose la question centrale de notre travail : de quelle manière la Littérature — considérée désormais comme *absolu* depuis le mouvement romantique — peut-elle acquérir son autorité au travers de sa propre constitution et de sa propre évolution ? À cette question centrale s'ajoutent d'autres questions complémentaires. Quelles sont les motivations de la quête d'autorité d'un individu ? De quelles manières l'individu peut-il acquérir sa propre autorité ? À quelles limites se heurte l'individu au cours de sa quête ? Quels rôles jouent l'écriture et le langage dans la représentation littéraire de cette quête ? Quelles sont les constructions narratives dans cette représentation ? Ces constructions manifestent-elles des caractéristiques spécifiques ? Quelles sont les représentations littéraires réalisées par ces constructions ? Quel est l'aboutissement de cette quête ?

Notre travail se structurera en trois parties. La première s'intitulant « Le désert, le vide et l'apprenti écrivain » sera une contextualisation des origines, provenant du romantisme, de la quête d'autorité d'un individu. Elle nous aidera à cerner les contextes socio-historiques au sein desquels évoluent les textes de Flaubert et de Melville au début de leurs carrières d'écrivain. Par ailleurs, elle nous permettra de comprendre la raison pour laquelle cette quête est indispensable à la naissance du *sujet*, et dans la confrontation de l'individu au monde avec

[50] Nous constaterons au *Canto 34* à la quatrième partie de *Clarel* — la dernière publication du vivant de Melville —, mentionne la communication téléologique qui ne permet pas à Clarel de « contacter » son amour enterré. N'oublions pas non plus que le fragment de la « conférence » des copistes dans le dernier chapitre de *Bouvard et Pécuchet*, parle de l'avenir de l'humanité en contrepartie : Pécuchet pense que l'« homme moderne est amoindri et devenu une machine », et « l'Amérique aura conquis la terre » ; Bouvard pense que l'« homme moderne est en progrès », et mentionne le « rôle de la Chine ».

lequel il doit composer. Les critiques de Philippe Jaworski sur Melville, les théories de Lacoue-Labarthe et Nancy, de Michel Collot et de Gilles Deleuze nous permettront d'effectuer une analyse textuelle à la fois poétique et philosophique.

Cette « entrée dans le monde » montre également le processus par lequel le sujet-individu se transforme en son devenir. La seconde partie, ayant pour titre « Devenir de l'écrivain et mutation de l'autorité », s'intéressera à cette transformation et à la mutation de l'autorité qui l'accompagne. Elle montrera la représentation d'un « écrivain imaginaire », au sens où l'entend José-Luis Diaz, qui fusionne dans son écriture et dans le langage qu'il emploie, afin d'acquérir une autorité dans la fiction. Nous ferons appel aux analyses du genre narratif, qui nous permettront d'étudier les constructions narratives dans les textes de Flaubert et de Melville.

Ces constructions permettront à nos deux auteurs d'établir de nouveaux rapports entre l'individu, le temps et le monde. Nous verrons dans cette partie que la littérature évolue avec les époques et renouvelle sans cesse son rapport au temps dans cette évolution. Au travers de ce renouvellement, le sujet acquiert la fiction d'autorité dans l'univers fictif. Nous nous référons aux théories de Roland Barthes, de Gisèle Séginger, ainsi qu'aux diverses critiques françaises et anglophones, qui abordent les problèmes de la relation entre l'énonciation littéraire et les effets produits par les textes littéraires.

Ayant acquis une autorité subjective dans la fiction, le monde et l'Histoire, d'abord fragmentés et décomposés, sont désormais recomposés et représentés dans la perspective de l'individu en tant que sujet. C'est pourquoi la troisième partie s'intitule « Le désert représenté, le monde romantisé ». Cette partie, à la fois descriptive et interprétative comme la précédente, nous permettra de constater les différentes représentations à travers les narrateurs-individus construits par Flaubert et Melville. Elle montrera les manières dont l'Histoire et le monde peuvent être traités subjectivement. Elle indiquera, finalement, l'émergence d'une autorité collective constituée par l'autorité des individus, et la révélation impossible de la « Vérité » lorsque l'individu se dissimule ou fond au sein d'une collectivité humaine.

Si l'homme doit lutter, peut-être vaut-il mieux que ce soit sur la plaine la plus nue.

If man must wrestle, perhaps it is well that it should be on the nakedest possible plain.

(Herman Melville, *Pierre ou les Ambiguïtés*)

Partie I. Le désert, le vide et l’apprenti-écrivain

Cette première partie de notre travail se propose d'étudier la quête d'autorité d'un individu à travers la représentation réalisée par l'écriture. Elle comportera quatre chapitres. Le premier chapitre s'intitulant « Désert : la quête d'absolu et le paysage romantique » s'intéressera à articuler la quête d'autonomie d'un individu. Il développe sa propre manière d'appréhender le monde dans lequel il entre. Le second chapitre, intitulé « Le lieu d'épreuves », analysera à la fois l'insuffisance du discours subjectif de l'individu et sa confrontation aux épreuves que le monde lui impose. Le troisième chapitre, « Vide : l'insaisissable et la limite de représentation », sera une analyse autour de la « vision » du sujet. Étant conscient de ses limites, le sujet diversifie sa vision, afin d'emplir le vide causé par ces limites. Le dernier chapitre de cette partie étudiant *Moby Dick* proposera des réflexions sur la manière dont le sujet reconstruit le monde par les arrangements structurels du récit, et par les stratégies qui ont pour but de conserver cette autorité.

Chapitre 1. Désert : la quête d'absolu et le paysage romantique

Ce chapitre s'articulera autour de deux parties. La première partie s'intéresse à la raison pour laquelle l'individu — le narrateur — part en quête de sa propre autorité. Elle montre également la manière dont l'individu acquiert cette autorité : il se détache de l'illusion du passé et entre dans le monde réel. La seconde partie se préoccupe du développement de l'appréhension du monde d'un sujet-spectateur, enregistré dans les récits de voyages. Ces récits deviendront le fondement du principe d'écriture de Flaubert et de Melville, qui manifeste l'hétérogénéité du monde et de la condition humaine.

1.1. Taïpi, *Omou* : la quête d'autorité d'un individu

Taïpi et *Omou* sont deux récits dont les histoires concernent les aventures d'un même narrateur pendant ses navigations dans les mers du Sud. L'histoire de *Taïpi* concerne l'évasion du narrateur du baleinier la *Dolly* et son séjour dans une tribu insulaire à Nuku-Hiva. L'histoire d'*Omou* est la suite de celle de *Taïpi*, qui concerne un voyage vagabond du narrateur, accompagné par le docteur Long-Spectre (*Long Ghost*), d'abord à Tahiti puis dans une île voisine : l'île d'Eiméo (*Imeeo*). Les deux récits commencent par l'évasion du narrateur de son baleinier dans les îles de la mer du Sud et finissent pas sa nouvelle évasion de ces îles pour continuer sa navigation en mer.

Dans les récits de *Taïpi* et d'*Omou*, nous remarquons que le narrateur n'a pas de véritable prénom : il est rebaptisé par les personnages de ses récits. Dans *Taïpi*, le narrateur, ainsi que son ami Toby, s'évadent du baleinier la *Dolly* et arrivent à la vallée des Taïpis. Lorsqu'ils sont découverts par deux enfants indigènes[51], ils les suivent jusqu'à leur tribu et arrivent à un édifice

[51] L'état dans lequel les deux enfants (un garçon et une fille) sont trouvés par le narrateur et Toby nous évoque Adam et Ève au jardin d'Éden : « C'étaient un garçon et une fille, sveltes et gracieux, et complètement nus à l'exception d'un étroit pagne d'écorce d'où pendaient, devant et derrière, deux feuilles d'écorce d'arbres à pain. Un bras du garçon, à demi caché par la chevelure de la fille, enlaçait les épaules de celle-ci, tandis que de l'autre il lui tenait une main dans la sienne. (*They were a boy and girl, slender and graceful, and completely naked, with the exception of a slight girdle of bark, from which depended at opposite points two of the russet leaves of the bread-fruit tree. An arm of the boy, half screened from sight by her wild tresses, was thrown about the neck of the girl, while with the other he held one of her hands in his;* […]) ». Les habits des enfants

dans lequel se trouvent les chefs des Taïpis. L'un de ces chefs fait comprendre au narrateur qu'il s'appelle Mehevi. Il demande ensuite le prénom du narrateur, mais le narrateur ne lui donne pas son véritable prénom :

> J'hésitai une seconde, craignant qu'il n'eût de la peine à prononcer mon véritable nom, puis, avec la plus louable intention, lui déclarai que je me nommais « Tom ». Mais je n'aurais pas plus mal choisir ; le chef n'y arrivait pas : il prononçait « Tommo », « Tomma », « Tommi », mais jamais simplement « Tom ». Comme il persistait à garnir le mot d'une syllabe supplémentaire, je finis par m'arrêter au nom « Tommo », par lequel je fus désigné durant tout mon séjour dans la vallée.[52]
>
> *I hesitated for an instant, thinking that it might be difficult for him to pronounce my real name, and then with the most praiseworthy intentions intimated that I was known as "Tom." But I could not have made a worse selection; the chief could not master it: "Tommo," "Tomma," "Tommee," every thing but plain "Tom." As he persisted in garnishing the word with an additional syllable, I compromised the matter with him at the word "Tommo;" and by that name I went during the entire period of my stay in the valley.*[53]

Le narrateur répond à Mehevi que son nom est « Tom ». Dans le texte original, le narrateur mentionne « *I was known as "Tom"* »[54]. Si nous traduisons cette phrase littéralement, elle donne « j'étais connu sous le nom de *Tom* ». Cela sous-entend que même « Tom » n'est sans doute pas le véritable prénom du narrateur, parce que cette phrase implique qu'il se fait appeler « Tom ». Le chef n'arrive pas à prononcer « Tom », parce que c'est un mot qui n'existe pas dans son système langagier. De plus, c'est aussi un prénom qui existe en dehors du monde des Taïpis (c'est-à-dire de la tribu, ou de la vallée des Taïpis). Finalement, le narrateur arrive à un compromis avec le chef des Taïpis : il est désormais appelé « Tommo » par l'ensemble des Taïpis, parce qu'il est reconnu par Mehevi, le chef de la tribu qui représente l'autorité, sous ce prénom.

Une situation analogue se trouve dans le récit d'*Omou*. Le récit d'*Omou* est divisé en deux parties. Dans la première partie, le narrateur raconte la vie à bord du baleinier la *Julia* : c'est un monde clos en état anarchique. Le capitaine Guy est malade, il laisse donc son autorité au second, appelé John Jermin, en charge de l'équipage de la *Julia*. Cependant, étant donné que Jermin est alcoolique et perd souvent sa lucidité, l'ensemble de l'équipage n'est pas satisfait de sa domination. Ce qui conduit les marins à préparer une mutinerie contre le capitaine et son second. Lorsque la *Julia* mouille à Tahiti, le capitaine Guy débarque pour se soigner et les

---

montrent que le narrateur vient d'entrer dans une contrée primitive. *Cf.* Herman Melville, *Taïpi : Aperçu de la vie en Polynésie* (1846), texte traduit de l'anglais en français par Théo Varlet et Francis Ledoux en 1952 (Éditions Gallimard), revu par Philippe Jaworski, présenté par Michel Imbert et annoté par Philippe Jaworski, dans *Œuvres*, t. I, édition publiée sous la direction de Philippe Jaworski, avec la collaboration de Michel Imbert, Dominique Marçais, Mark Niemeyer, Hershel Parker et Joseph Urbas, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1997, p. 76-77.
Herman Melville, *Typee : A Peep at Polynesian Life* (1846), « *The Writings of Herman Melville* », vol. 1, volume édité et annoté par Harrison Hayford, Hershel Parker et George Thomas Tanselle, avec les notes historiques par Leon Howard, Evanston et Chicago, Northwestern-Newberry Press et The Newberry Library, 1968, p. 68.

[52] Herman Melville, *Taïpi : Aperçu de la vie en Polynésie* (1846), *op. cit.*, p. 80.

[53] Herman Melville, *Typee : A Peep at Polynesian Life* (1846), *op. cit.*, p. 72.

[54] Cela nous évoque l'*incipit* de *Moby Dick* : « *Call me Ishmael* » que nous aborderons dans les chapitres suivants.

marins-mutins sont d'abord emprisonnés, puis libérés par les colonisateurs britanniques à Tahiti.

La seconde partie du récit concerne le vagabondage du narrateur et son camarade Long-Spectre à Tahiti. Au fur et à mesure de ses visites, le narrateur commence à « désirer un changement (*long for a change*) »[55]. Alors, lorsqu'il rencontre deux frères américains qui cherchent des ouvriers pour les plantations dans l'île d'Eiméo, le narrateur s'engage pour s'évader de Tahiti :

> Au cours de l'entrevue qui s'ensuivit, nous leur fûmes présentés sous les noms de Pierre et Paul, et ils acceptèrent de verser aux dits Pierre et Paul un salaire de quinze dollars d'argent par mois, en nous promettant davantage si nous restions définitivement avec eux.[56]
>
> *At the interview which ensued, we were introduced to them as Peter and Paul; and they agreed to give Peter and Paul fifteen silver dollars a month, promising something more, should we remain with them permanently.*[57]

D'après la traduction de Jaworski, le narrateur précise que les quinze dollars d'argent seront versés « aux dits Pierre et Paul ». Les identités du narrateur et de Long-Spectre seront donc désormais « Paul (*Paul*) » et « Pierre (*Peter*) » sur l'île d'Eiméo[58], mais « Paul » et « Pierre » ne sont pas leurs véritables prénoms. Ainsi, les identités qu'utilisent le narrateur et Long-Spectre pendant leur aventure aux îles tahitiennes sont désormais leurs nouveaux prénoms rebaptisés par les frères américains.

La raison pour laquelle le narrateur se laisse rebaptiser par Mehevi et par les frères américains est qu'il ne peut pas trouver une autorité qui lui permettrait de se distinguer de tous les marins des baleiniers. Ce défaut d'autorité provient du fait qu'il y a d'autres autorités à bord de la *Dolly* et de la *Julia*, auxquelles le narrateur doit se soumettre. Le changement de prénom du narrateur implique une nouvelle identité dans un monde qui est différent du monde clos des baleiniers. Et c'est en quête de sa propre autorité que le narrateur décide de « déserter ».

Après six mois en mer, les approvisionnements à bord du baleinier *Dolly* commencent à manquer. L'épuisement des vivres et les conditions lamentables de vie à bord font que Tommo

---

[55] Herman Melville, *Omou : Récits d'aventures dans les mers du Sud* (1847), texte traduit par Philippe Jaworski, dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 489.
Herman Melville, *Omoo: A Narrative of Adventures in the South Seas* (1847), « *The Writings of Herman Melville* », vol. 2, volume édité Harrison Hayford, Hershel Parker et George Thomas Tanselle, Evanston et Chicago, Northwestern-Newberry Press et The Newberry Library, 1968, p. 198.
[56] Herman Melville, *Omou : Récits d'aventures dans les mers du Sud* (1847), dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 489.
[57] Herman Melville, *Omoo: A Narrative of Adventures in the South Seas* (1847), *op. cit.*, p. 199.
[58] Au chapitre LIII, le narrateur précise que « Pierre (*Peter*) » est le pseudonyme de Long-Spectre. Nous savons ainsi que c'est le narrateur qui « s'appelle » Paul. « Bon, les gars, commença Zeke après le petit déjeuner, en secouant les cendres de sa pipe, il faut qu'on s'y mette. Courtaud, donne à Pierre (le docteur) la grande houe, l'autre à Paul, et allons-y. (*Wall, b'ys" (boys), said Zeke, knocking the ashes out of his pipe, after breakfast — "we must get at it. Shorty, give Peter there (the doctor), the big hoe, and Paul the other, and let's be off."*) » Zeke et Courtaud (*Shorty*) sont les patrons-planteurs du narrateur et de Long-Spectre à l'île d'Eiméo. *Cf.* Herman Melville, *Omou : Récits d'aventures dans les mers du Sud* (1847), dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 495.
Herman Melville, *Omoo: A Narrative of Adventures in the South Seas* (1847), *op. cit.*, p. 205.

ne supporte plus l'autorité détenue par le capitaine de la *Dolly* :

> Notre navire était depuis de jours dans la baie de Nuku-Hiva lorsque je pris la décision de l'abandonner. […] j'avais décidé de « déserter ».
> […] La tyrannie régnait à son bord ; les malades étaient négligés de façon inhumaine ; les provisions distribuées en quantité insuffisante, et les campagnes de pêche prolongées démesurément. Comme l'auteur de ces abus était le capitaine, on ne pouvait s'attendre à le voir y remédier ni modifier sa conduite, laquelle était arbitraire et violente à l'excès.[59]
>
> *Our ship had not been many days in the harbor of Nukuheva before I came to the determination of leaving her.* […] *I have made up my mind to "run away".* […] *The usage on board of her was tyrannical; the sick had been inhumanly neglected; the provisions had been doled out in scanty allowance; and her cruizes were unreasonably protracted. The captain was the author of these abuses; it was in vain to think that he would either remedy them, or alter his conduct, which was arbitrary and violent in the extreme.*[60]

La « tyrannie » exercée par le capitaine Vangs de la *Dolly* paraît insupportable à Tommo, parce que c'est une autorité absolue qui ne changera pas et à laquelle tout l'équipage doit être soumis. Le capitaine prolonge « démesurément » les campagnes de pêche pour garder ses marins à bord, tandis que les vivres sont déjà épuisés. Il est impossible de négocier avec le capitaine en raison de son abus d'autorité à bord. La seule « loi (*law*) »[61] à bord de la *Dolly* : c'est l'autorité du capitaine. Il est « maître après Dieu (*Lord of the Plank*) »[62]. Les matelots, y compris Tommo, vivent dans la « servitude (*servitude*) »[63] de cette autorité. Avant sa désertion, le malaise qu'éprouve Tommo provient du fait qu'il ne veut pas se laisser emmener par l'autorité absolue du capitaine Vangs à bord de la *Dolly*. Au lieu d'être emmené par la *Dolly* pour une destination inconnue, Tommo préfère s'enfuir pour partir en quête de sa propre autorité.

L'état à bord de la *Dolly* est anarchique. Car dans la crainte de l'autorité absolue du capitaine Vangs, les marins à bord n'arrivent pas à s'unir pour se mutiner et renverser son autorité. Ils ne peuvent, par conséquent, que se laisser conduire partout en mer par ce baleinier vide de ses vivres et d'huile de cachalot. Dans le récit d'*Omou*, le narrateur s'enfuit de nouveau, en raison de situation anarchique à bord de la *Julia* :

> Du fait de l'absence de réelle discipline, le plus extrême désordre régnait à bord. Le capitaine, que la maladie tenait, depuis quelque temps, plus ou moins confiné dans sa cabine, ne se montrait que rarement. Le second, en revanche, fougueux comme un jeune lion, parcourait les ponts en donnant de la voix à tout instant.[64]
>
> *Owing to the absence of anything like regular discipline, the vessel was in a state of the greatest uproar. The captain, having for some time past been more or less confined to the cabin from sickness, was*

---

[59] Herman Melville, *Taïpi : Aperçu de la vie en Polynésie* (1846), dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 26.
[60] Herman Melville, *Typee : A Peep at Polynesian Life* (1846), *op. cit.*, p. 20-21.
[61] Herman Melville, *Taïpi : Aperçu de la vie en Polynésie* (1846), dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 26.
Herman Melville, *Typee : A Peep at Polynesian Life* (1846), *op. cit.*, p. 21.
[62] Herman Melville, *Taïpi : Aperçu de la vie en Polynésie* (1846), dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 26.
Herman Melville, *Typee : A Peep at Polynesian Life* (1846), *op. cit.*, p. 21.
[63] *Idem.*
[64] Herman Melville, *Omou : Récits d'aventures dans les mers du Sud* (1847), dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 307.

seldom seen. The mate, however, was as hearty as a young lion, and ran about the decks making himself heard at all hours.[65]

Le capitaine étant malade, la véritable autorité à bord est laissée au second. La confrontation entre le silence du capitaine (qui se retire dans sa cabine) et les hurlements du second (qui parcourt les ponts du baleinier) révèle le désordre à bord de la *Julia*[66]. Mais cette fois-ci, les marins, y compris le narrateur, se préparent pour une révolte afin d'obtenir leur indépendance. Au moment du mouillage à Tahiti, l'équipage dépose sa pétition à l'autorité britannique qui règne à Tahiti, pour leur débarquement de la *Julia*. Après un bref emprisonnement, les marins de la *Dolly* sont finalement libérés, non seulement de la prison britannique à Tahiti, mais aussi de leurs rôles d'équipage.

Les désertions du narrateur sont légitimées par lui-même. Dans *Taïpi*, le narrateur montre que le capitaine de la *Dolly* ne respecte pas les clauses du contrat[67]. Comme c'est le capitaine qui transgresse les clauses, le narrateur apporte ainsi l'argument que le contrat signé n'est plus valide au moment de cette transgression. Par conséquent, il n'est plus contraint par le contrat. Il se débarrasse ainsi légitimement de la *Dolly*. Dans *Omou*, le narrateur et son camarade Long-Spectre essaient de persuader les autres marins à bord de faire une pétition : ils comptent sur une autre autorité (qui n'est ni celle du capitaine Guy ni celle du second Jermin) — celle du consul britannique à Tahiti — pour demander leur débarquement légitime de la *Julia*[68].

De cette manière, le narrateur se dégage légalement de son identité en tant que « marin au service de l'autorité des baleiniers » et acquiert son autorité pour le récit de ses propres aventures. Il n'est plus mené par le rôle d'équipage à bord de la *Dolly* ou de la *Julia* ; il est désormais dirigé par sa propre volonté. Toutefois, lors de ses aventures, il se rend compte qu'il

---

[65] Herman Melville, *Omoo: A Narrative of Adventures in the South Seas* (1847), *op. cit.*, p. 13.

[66] Nous redécouvrons un état anarchique à bord d'un navire dans *L'escroc à la confiance* (*The Confidence-Man*). Dans le récit de *L'escroc à la confiance*, le capitaine du bateau à vapeur le *Fidèle* est également absent. Cette absence d'autorité favorise des escroqueries sur le *Fidèle*.

[67] « Lors de mon embarquement sur la *Dolly*, j'avais signé, comme de juste, le rôle d'équipage, m'engageant ainsi de mon plein gré et m'obligeant légalement à servir en une qualité déterminée pour la durée du voyage. Sauf circonstances particulières, j'étais donc tenu de respecter les conventions. Mais dans tous les contrats, si l'une des parties manque à son rôle stipulé, l'autre n'est-elle pas *ipso facto* dégagée de sa contrainte ? (*When I entered on board of the Dolly, I signed as a matter of course the ship's articles, thereby voluntarily engaging and legally binding myself to serve in a certain capacity for the period of the voyage ; and, special considerations apart, I was of course bound to fulfill the agreement. But in all contracts, if one party fail to perform his share of the compact, is not the other virtually absolved from his liability?*) » *Cf.* Herman Melville, *Taïpi : Aperçu de la vie en Polynésie* (1846), dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 25. Herman Melville, *Typee : A Peep at Polynesian Life* (1846), *op. cit.*, p. 20.
Michel Imbert montre que le narrateur « justifie sa révolte en paraphrasant avec emphase la Déclaration d'Indépendance ». Par conséquent, le narrateur se débarrasse de l'autorité du capitaine Vangs, en se servant du contrat qu'il a signé à l'embarquement. Il retrouve son indépendance physique (il débarque la *Dolly* et n'y rend plus service) et légale (le contrat n'est plus valide). Voir la notice du texte, dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1215.

[68] « Entre-temps, nous nous efforçâmes, Long-Spectre et moi, de mettre les membres de l'équipage dans la disposition d'esprit qu'il fallait, en leur expliquant qu'un peu de patience et de savoir-faire permettraient, en fin de compte, de gagner autant que la violence, et ce, sans créer de graves problèmes. (*Meanwhile, Long Ghost and I labored hard to diffuse the right spirit among the crew ; impressing upon them that a little patience and management would, in the end, accomplish all that their violence could ; and that, too, without making a serious matter of it.*) » *Cf.* Herman Melville, *Omou : Récits d'aventures dans les mers du Sud* (1847), dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 365.
Herman Melville, *Omoo: A Narrative of Adventures in the South Seas* (1847), *op. cit.*, p. 73.

y a d'autres autorités sous différentes formes.

À la suite des deux désertions du narrateur, il découvre deux contrées : la vallée des Taïpis et l'île de Tahiti. C'est dans son observation des indigènes que le narrateur nous montre la « mise à l'épreuve » de « toute la typologie puritaine »[69] (dans *Taïpi*) et du christianisme (dans *Omou*). De *Taïpi* à *Omou*, nous voyons la représentation d'une évolution au cours de laquelle un monde primitif en passe de disparaître se dégrade peu à peu sous l'influence de l'intervention de la religion chrétienne. Au cours de cette évolution, le narrateur s'aperçoit qu'il ne peut se conformer ni à des Taïpis ni à des Tahitiens.

Dans la tribu des Taïpis, il n'y a pas d'autorité absolue. Mehevi n'est que l'un des chefs de la tribu, ce qui le distingue des autres chefs des Taïpis, ce sont ses habits et ses tatouages[70]. À part son apparence, Mehevi n'a pas de privilège particulier dans la tribu, parce qu'il n'est que le représentant des autres chefs. Et parmi ces chefs, il n'y a pas de hiérarchie particulière. L'ensemble de la vallée demeure dans un état ordonné, tandis qu'il n'y a aucune autorité juridique ou religieuse :

> En réalité, si l'on en juge d'après leurs actes, les Taïpis n'étaient soumis à aucune loi, humaine ou divine — à l'exception cependant du très mystérieux tabou. Les « libres électeurs » de la vallée n'auraient pas admis de se laisser mener par les chefs, prêtres, idoles ou diables.[71]
>
> *In truth, the Typees, so far as their actions evince, submitted to no laws human or divine — always excepting the thrice mysterious taboo. The "independent electors" of the valley were not to be brow-beaten by chiefs, priests, idols or devils.*[72]

En observant les coutumes des indigènes, le narrateur découvre que la vallée des Taïpis est une

---

[69] Michel Imbert montre que dans *Taïpi*, le récit peut constituer un « exercice quasi spirituel de réécriture d'un genre typiquement puritain » : le récit de « captivité ». Ainsi, *Taïpi* peut être considéré en tant qu'une « réinterprétation de l'Évangile » confrontée avec « de pratiques rituelles telles que le cannibalisme ». Car le narrateur dit que : « je considère les Taïpis comme une génération moralement déchue. Ils ont sombré dans l'indolence religieuse et un renouveau spirituel leur est nécessaire. (*I regard the Typees as a back-slidden reneration. They are sunk in religious sloth, and require a spiritual revival.*) » Dans le récit, nous voyons souvent des jugements, du côté de la tradition puritaine du narrateur, concernant les pratiques religieuses (par exemple leur « superstition » au moment d'obsèques) et les coutumes (par exemple « la fête des Calebasses ») des Taïpis. L'identité du narrateur au sein de la tribu des Taïpis est marquée en tant que « tabou (*taboo*) », qui signale également son incompatibilité avec les Taïpis. *Cf.* Herman Melville, *Taïpi : Aperçu de la vie en Polynésie* (1846), dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 194.
Herman Melville, *Typee : A Peep at Polynesian Life* (1846), *op. cit.*, p. 179. Voir aussi la notice du texte, dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1210.

[70] Lorsque le narrateur voit Mehevi, pour la première fois, il trouve que c'est un homme à l'allure « imposante (*imposing*) ». À part les habits et les ornements de Mehevi, le narrateur fait attention au tatouage de Mehevi : « Mais ce qu'il y avait de plus remarquable dans l'apparence de ce magnifique insulaire, c'était le tatouage compliqué qui s'étalait sur ses nobles membres. (*But that which was most remarkable in the appearance of the splendid inslander was the elaborated tattooing displayed on every noble limb.*) ». Tous les Taïpis portent des tatouages, mais celui de Mehevi le distingue des autres. À cette remarque, le narrateur rend compte que Mehevi se présente en tant qu'une autorité de la tribu des Taïpis, et peut jouer un rôle important pour « sort ultérieur (*subsequent fate*) ». Cependant, au fur et à mesure de ses observations dans la vallée, le narrateur rend compte que Mehevi n'a pas le droit de le libérer. Au lieu de « libérer » le narrateur, Mehevi, ainsi que d'autres chefs de tribu, préfèrent de le garder dans la vallée des Taïpis pour toujours. *Cf.* Herman Melville, *Taïpi : Aperçu de la vie en Polynésie* (1846), dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 86, 87, 88.
Herman Melville, *Typee : A Peep at Polynesian Life* (1846), *op. cit.*, p. 77, 78, 79.

[71] Herman Melville, *Taïpi : Aperçu de la vie en Polynésie* (1846), dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 192.

[72] Herman Melville, *Typee : A Peep at Polynesian Life* (1846), *op. cit.*, p. 177.

« société sans loi » mais qui « réalise l'état de droit »[73]. Il y a des « tabous » liés à la sexualité[74] mais ces « tabous » ne s'incarnent pas sous forme de loi. Différents des « libres électeurs » sous ordre politique ou religieux, les Taïpis « indépendants » ne sont soumis ni au chef de tribu ni à un chef religieux.

Par ses observations, le narrateur montre que les gens « civilisés » (comme lui), ainsi que les gens « sauvages » (au sens de « primitif », tel qu'un Taïpi) sont tous ambivalents. D'un côté, même si les Taïpis sont dépeints par le narrateur comme des habitants heureux de la vallée, ils ne vivent pas toujours dans « le calme général (*the continual happiness*) »[75]. Ils peuvent aussi avoir des conflits avec les Hapaas[76]. De l'autre côté, dans son récit, le narrateur mentionne que la paix de la vallée ne perdurera pas longtemps après l'arrivée des colonisateurs français :

> Infortuné peuple ! Je frémis quand je songe à la transformation qu'un petit nombre d'années amènera dans leur séjour paradisiaque ; et probablement, lorsque les vices les plus destructeurs et les effets les plus néfastes de la civilisation auront chassé de la vallée la paix et le bonheur, les généreux Français proclameront à l'univers que les îles Marquises ont été converties au christianisme ! Et ce sera là, sans doute, pour le monde catholique, un glorieux événement.[77]
>
> *Ill-fated people! I shudder when I think of the change a few years will produce in their paradisiacal abode; and probably when the most destructive vices, and the worst attendances on civilization, shall have driven all peace and happiness from the valley, the magnanimous French will proclaim to the world that the Marquesas Islands have been converted to Christianity! and this the Catholic world will doubtless consider as a glorious event.*[78]

Étant « déserteur » de la petite société à bord de la *Dolly*, Tommo se réfugie dans la vallée des Taïpis. Les îles Marquises (au sein desquelles se trouve la vallée des Taïpis) constituent ainsi une société en dehors du monde occidental. Pour Tommo, ce refuge est une rétrospection d'une société à l'état primitif, voire du jardin d'Éden. Au contact de la « civilisation » des Occidentaux (les Européens, Tommo et Toby), les îles Marquises, ainsi que les habitants-indigènes, commenceront leur « chute » en raison des « vices les plus destructeurs (*the most destructive vices*) ». Nous constatons ainsi l'entrée des « vices » dans une contrée « paradisiaque » : cette chute symbolique évoque le *Paradis perdu* de John Milton, dans lequel Milton décrit l'entrée de Satan dans le jardin d'Éden sous la forme d'un serpent[79]. Dans une

---

[73] Michel Imbert remarque qu'en tant que « roman bigarré », *Taïpi* dissimule l'apologie « du primitivisme » et « d'une société sans loi ». Voir la notice du texte, dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1210.

[74] Quand le narrateur propose de faire venir les jeunes filles de tribu, les garçons lui disent que c'est un « tabou ». C'est-à-dire que même si, dans la vallée, il n'y a ni de loi ni de dogme « religieux », il existe tout de même des tabous sexuels chez les Taïpis.

[75] Herman Melville, *Taïpi : Aperçu de la vie en Polynésie* (1846), dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 139.
Herman Melville, *Typee : A Peep at Polynesian Life* (1846), *op. cit.*, p. 125.

[76] C'est un autre groupe d'indigènes qui habitent de l'autre côté de la vallée des Taïpis. Ils sont ennemis des Taïpis.

[77] Herman Melville, *Taïpi : Aperçu de la vie en Polynésie* (1846), dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 210-211.

[78] Herman Melville, *Typee : A Peep at Polynesian Life* (1846), *op. cit.*, p. 195.

[79] Au sixième chapitre, lorsque le narrateur et Toby entrent dans la vallée des Taïpis, ils avancent en rampant. Et le narrateur décrit leur état : « nous avançâmes avec prudence sur un versant, rampant à quatre pattes dans l'herbe qui nous abritait des regards, d'une manière toute serpentine. (*we cautiously advanced on one side, crawling on our hands and knees, and screened from observation by the grass through which we glided, much in the fashion of a couple of serpents.*) » Littéralement, le

analyse concernant l'allusion dans *Taïpi* au *Paradis Perdu* de Milton, Robert Stanton montre que la raison pour laquelle les Taïpis « vivent encore dans un paradis non-déchu », c'est qu'ils « résistent avec succès aux invasions des commerçants et des missionnaires européens »[80]. L'arrivée du narrateur et de son compagnon, qui incarnent le « serpent » dans la vallée, implique la future chute des Taïpis.

Dans ce passage nous remarquons également une ambiguïté concernant l'identité du narrateur. D'un côté, en tant qu'« homme civilisé », l'arrivée du narrateur Tommo dans la vallée des Taïpis induit une dépravation de la vie paisible entourée par les indigènes taïpis ; mais de l'autre côté, étant déserteur de la *Dolly*, Tommo est aussi saisi par cette vie utopique. L'étude de Toni H. Oliviero démontre qu'il y a une contradiction dans l'allusion que fait Melville à Milton : ce que Melville décrit concernant la vallée des Taïpis, qui paraît utopique, contient un niveau réaliste. La fille et le garçon, qui apparaissent devant Tommo et Toby à leur arrivée dans la vallée, existent en tant qu'« un homme et une femme réels qui vivent dans un endroit réel sur la Terre au XIXe siècle, après la Chute »[81].

L'effacement de l'autorité du narrateur à bord de la *Dolly* apparaît de nouveau, lorsqu'il apprend qu'il n'est plus autorisé à sortir de la vallée[82] : il est obligé de faire partie des Taïpis. Oliviero remarque ainsi la dimension réaliste que perçoit le narrateur concernant l'utopie de la vallée des Taïpis. Cette dimension réaliste existe tout au long du séjour du narrateur dans la vallée, et apparaît chaque fois que le narrateur compare les Taïpis aux hommes « civilisés ». C'est aussi cette dimension réaliste qui mène le narrateur vers son évasion du « cercle clos » du modèle « navire-vallée-navire »[83]. L'évasion de Tommo de chez les Taïpis est, pour Oliviero,

---

narrateur et Toby avancent à la manière d'« un couple de serpents » (ma traduction). Au chapitre suivant, le narrateur note que « les îles de la Polynésie ont la réputation d'être toutes exemptes de vipères (*all the islands of Polynesia enjoy the reputation [...] of being free from the present of any vipers*) ». À noter que le mot anglais « *serpent* » désigne plutôt des serpents venimeux, tandis que le mot « *snake* » a un sens plus général, qui peut désigner tous les serpents. Et la « vipère (*viper*) » est une espèce de serpent venimeux. Ainsi, l'arrivée du narrateur et de Toby fait l'allusion à l'arrivée des « serpents » (qui sont venimeux) dans la vallée des Taïpis. *Cf.* Herman Melville, *Taïpi : Aperçu de la vie en Polynésie* (1846), dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 46, 56.
Herman Melville, *Typee : A Peep at Polynesian Life* (1846), *op. cit.*, p. 39, 48.

[80] « *If the Typees still live in an unfallen Paradise, one reason is that they have successfully resisted the invasion of European traders and missionaries.* (Une des raisons pour laquelle les Taïpis vivent encore dans un paradis non-déchu est qu'ils ont résisté avec succès aux invasions des commerçants et des missionnaires européens. [ma traduction]) ». Dans cette étude, Stanton montre aussi que l'entrée de Tommo et Toby dans la vallée des Taïpis annonce symboliquement la « chute » des indigènes. Voir Robert Stanton, *Typee and Milton : Paradise Well Lost*, in *Modern Language Notes*, May 1959, Vol. 74, No. 5, The Johns Hopkins University Press, p. 407-411. URL : https://www.jstor.org/stable/3040014.

[81] « *These are after all a real man and woman living in a real place on earth in the nineteenth century, after the Fall.* » (ma traduction). Voir Toni H. Oliviero, *Ambiguous Utopia: Savagery and Civilization in "Typee" and "Omoo"*, in *Modern Language Studies*, 1983, Vol. 13, No. 1 (Winter, 1983), p. 39-46. URL : https://www.jstor.org/stable/3194317.

[82] Le narrateur aperçoit que sa vie dans la vallée est en fait une vie confinée : « […] je m'étais familiarisé avec l'endroit domaine auquel mes excursions devaient se confiner, et je commençais à ressentir amèrement l'état de captivité où l'on me tenait. ([…] *I had grown familiar with the narrow limits to which my wanderings had been confined ; and I began bitterly to feel the state of captivity in which I was held*) » *Cf.* Herman Melville, *Taïpi : Aperçu de la vie en Polynésie* (1846), dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 247.
Herman Melville, *Typee : A Peep at Polynesian Life* (1846), *op. cit.*, p. 231.

[83] « *The pattern created by the plot of* Typee *is a closed circle which truly is a trap :* […] *Likewise, at the level of diction there is a trap, a blurring of values, which mirrors and intensifies the ship-valley-ship pattern, arising from the continually shifting attributes of the characters* (Le modèle créé par l'intrigue de *Typee* est un cercle clos qui est en fait un piège : […] De même,

sa propre évasion puisqu'il est captif de la tentation utopique.

C'est aussi en élaborant les comparaisons du narrateur entre la vallée des Taïpis et le monde en dehors de la vallée (c'est-à-dire le monde occidental, l'Europe et l'Amérique du Nord par exemple) que Melville propose ses réflexions sur les « stéréotypes de l'exotisme littéraire »[84]. La fuite de Tommo de la vallée des Taïpis est également la sortie de l'écriture de Melville du *topos* de l'exotisme littéraire, qui fascine les écrivains européens depuis le XVIIIe siècle[85]. L'écriture de Melville déborde désormais l'utopie créée par les fantaisies de l'exotisme littéraire et entre dans la représentation du monde sensible et réel[86].

En se mettant en confrontation avec les habitants de la vallée des Taïpis, le narrateur montre la limite de la « liberté » d'une société « civilisée » d'où il vient et dont il fait partie[87]. Cette contrainte vient de l'autorité qui existe dans la société « civilisée » pour maintenir l'ordre social. Ce qui « règne » dans la vallée des Taïpis, c'est l'autorité de l'ensemble de la communauté : c'est-à-dire la tribu et tous ses habitants. C'est une « autorité de l'unité »[88] dont Tommo ne fait pas partie et ne veut pas faire partie. La seule identité que partagent les Taïpis est celle d'être

---

au niveau de la diction, il y a un piège, une ambiguïté des valeurs, qui reflète et intensifie le modèle « navire-vallée-navire » issu des attributs continuellement changeants des personnages) », ma traduction. En s'appuyant sur le niveau langagier, Olivero montre que les adjectifs qu'adopte le narrateur avant et après son séjour dans la vallée des Taïpis sont distincts de ceux qu'il adopte au moment de son séjour dans la vallée. Lorsqu'il (le narrateur) est dans la vallée, il emploie les mots tels que les « nymphes (*nymphs*) », « sirènes (*mermaids*) » pour désigner les filles indigènes. Cependant, lorsqu'il était à bord de la *Dolly*, quand des filles arrivent à bord et dansent devant l'équipage, les adjectifs qu'emploie le narrateur changent : « femme (females) », « des Marquisiennes (*the Marquesan girls*) ». Lorsqu'il arrive à s'évader de la vallée, il emploie le mot « sauvages (*savages*) » pour désigner tous les Taïpis. Nous constatons qu'au niveau lexique, il y a un changement au moment où le narrateur est « capturé » dans la vallée.

[84] Dans la notice du texte, Michel Imbert mentionne qu'en tant que « récit de jeunesse », ce que Melville élabore dans ce premier roman est une « hardiesse primesautière » : il (Melville) sacrifie « aux stéréotypes de l'exotisme littéraire ». Pourtant, Melville intègre, sous le récit du narrateur Tommo, ces thèmes concernant les « sauvages » d'un pays exotique, qui peuvent susciter les réflexions du lecteur de *Taïpi.* Voir la notice du texte, dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1209.

[85] Nous comptons par exemple la traduction de *Les mille et une nuits* par Antoine Galland en 1704 et les *Lettres persanes* de Montesquieu en 1721, qui suscitent les voyages des Européens dans les pays orientaux dans les siècles suivants. Du côté américain, c'est Washington Irving qui voyage à travers l'Europe. Pendant son séjour en Espagne, Irving écrit une série de livres sur l'Espagne au XVe siècle, tels que *La Chronique de la conquête de Grenade* (1829) et *Les Contes de l'Alhambra* (1832). Pour Evert Duyckink, le style du premier chapitre de *Taïpi* « doit beaucoup à Washington Irving ». « *He is cheerful company [effaced: without being very [?] or original and models his writing evidently a great deal on Washington Irving.]* (« Il est de bonne companie : [effacé : sans être très [?] ou original et modèle son écriture [doit] évidemment beaucoup à Washington Irving]), ma traduction. Voir le journal d'Evert Duyckink cité dans Jay Layda, *The Melville Log : a Documentary Life of Herman Melville (1819-1891)*, t. I, New York, Harcourt Brace and Company, 1951, p. 253. Voir aussi la notice du texte d'Imbert, dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1209.

[86] Dans la notice d'*Omou*, Philippe Jaworski montre que de *Taïpi* à *Omou* (puis à *Mardi*), le matériau biographique s'épuise progressivement. Cet appauvrissement (du matériau biographique) détermine « l'évolution de la forme du récit ». Après *Taïpi*, le récit n'est plus seulement celui du voyage de Melville : il est également celui du narrateur fictif. Et ce récit de voyage du narrateur fictif (dans *Omou*) manifeste l'expérimentation de Melville pour élaborer une écriture « vagabonde ». La manière dont Melville construit le récit d'*Omou* montre l'évanouissement de la « concentration thématique » de Melville, et met en relief « l'image d'un monde à la fois disloqué et résiduel ». Voir la notice du texte, dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1264-1265.

[87] Dans *Taïpi*, nous trouvons souvent cette confrontation entre la culture du narrateur et celle des Taïpis. Au spectacle d'un Taïpi qui s'efforce à allumer du feu, le narrateur s'exprime ainsi : « Quel témoignage frappant de l'énorme différence qui sépare la vie sauvage et la vie civilisée offre ce labeur ! (*What a striking evidence does his operation furnish of the wide diffrence between the extreme of savage and civilized life.*) ». En même temps, le narrateur propose également des réflexions sur la « sauvagerie » et sur la « civilisation ». Pour le narrateur, le terme « sauvage » est « souvent mal appliqué (*often misapplied*) ». Notre jugement concernant des « sauvages » dépend à notre « disposition d'esprit (*frame of mind*) » : si nous pensons que nous sommes des gens « civilisés », les Taïpis deviendront alors des « sauvages » pour nous. *Cf.* Herman Melville, *Taïpi : Aperçu de la vie en Polynésie* (1846), dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 123, 137.
Herman Melville, *Typee : A Peep at Polynesian Life* (1846), *op. cit.*, p. 96, 125.

[88] Nous empruntons le terme qu'emploie Jaworski. *Cf.* Notice du texte, dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1265.

l'un (ou l'une) des Taïpis, et le « tatouage » est une identification pour cette autorité de l'unité.

Pendant son séjour dans la vallée, les tatouages des Taïpis mettent Tommo mal-à l'aise. À part Mehevi, sur le corps de la « belle nymphe (*beauteous nymph*) » de la vallée, qui s'appelle Faïaoahé (*Fayaway*), le narrateur trouve quand même « la hideuse macule du tatouage (*the hideous blemish of tattooing*) »[89]. Un jour, lorsque Tommo randonne avec Kori-Kori (son compagnon indigène dans la vallée), il rencontre un artiste du tatouage. Cet artiste court après Tommo pour tatouer son corps. Tommo s'enfuit en percevant un danger latent : s'il reste dans la vallée, il ne fera plus partie de ses compatriotes (c'est-à-dire les Blancs).

Ainsi, pour Tommo, le monde utopique de la vallée n'est pas un refuge idéal, il s'évade donc de l'île des Taïpis. Mais quand il se retrouve parmi ses compatriotes à Tahiti, ce que le narrateur observe dans une église britannique le confronte à sa propre culture. Les missionnaires français et britanniques essaient d'apprendre aux insulaires les critères de la religion chrétienne. Pourtant, les Tahitiens ne sont pas tout à fait adaptés à ces critères.

Ainsi, malgré l'intervention du christianisme, Tahiti n'est pas complètement « civilisée » : elle reste dans un état hybride et anarchique. Les habitants vont à la messe et aux sermons, mais ne sont pas conscients du sens de ce qu'ils font. Pendant son sermon, le missionnaire britannique fait l'apologie du monde occidental aux Tahitiens :

> « Bon amis, cette île toute petite, mais très méchante et très pauvre ; ces deux choses vont ensemble. Et pourquoi *Birtani* [la Grande-Bretagne] est si grande ? Parce que cette île est une bonne île et envoie des *mitinaré* [un membre de l'Église] aux pauvres *kanaka* [les indigènes de la Polynésie]. En *Biritani*, tous les hommes sont riches : beaucoup de choses à acheter, et beaucoup de choses à vendre. Des maisons plus grandes que celle de Pomaré, et plus belles. Tout le monde roule dans les carrosses plus grands que celui de Pomaré, et porte tous les jours du beau *tapa*. (Suivait une énumération et une description de quelques inventions luxueuses de la civilisation.)[90]
>
> *"Good friends, this very small inland, but very wicked, and very poor; these two go together. Why Beretanee so great? Because that island good island, and send* mickonaree *to poor* kannaka. *In Beretanee, every man rich: plenty things to buy; and plenty things to sell. Houses bigger than Pomaree's, and more grand. Every body, too, ride about in coaches, bigger than hers; and wear fine tappa every day. (Several luxurious appliances of civilization were here enumerated, and described.)*[91]

Ce que le missionnaire raconte de la Grande-Bretagne donne aux habitants de Tahiti l'image d'une île lointaine qui est plus « grande » que Tahiti, où tous les hommes sont « riches » et mènent une vie luxueuse. Le sermon met le narrateur en confrontation avec ses propres culture et religion, ainsi qu'avec lui-même. D'une part, même si le missionnaire s'efforce de décrire les bons côtés de la Grande-Bretagne, les Tahitiens n'arrivent pas à le comprendre. Ils

---

[89] Herman Melville, *Taïpi : Aperçu de la vie en Polynésie* (1846), dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 95, 96.
Herman Melville, *Typee : A Peep at Polynesian Life* (1846), *op. cit.*, p. 85, 86.
[90] Herman Melville, *Omou : Récits d'aventures dans les mers du Sud* (1847), dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 463. Les mots en italique sont des mots soulignés et annotés par Melville dans le texte original. Ce sont des mots qu'emploient les Tahitiens.
[91] Herman Melville, *Omoo: A Narrative of Adventures in the South Seas* (1847), *op. cit.*, p. 173-174.

« représentent autant de difficultés insurmontables pour le rigoureux code moral du christianisme (*are the greatest possible hinderances to the strict moralities of Christianity*) »[92], et cette incompatibilité entre les Tahitiens et le christianisme fait écho à ce qu'éprouve le narrateur lorsqu'il était dans la vallée des Taïpis. D'autre part, le discours du missionnaire est un reflet de la tentation de l'exotisme littéraire : il donne l'image d'un pays lointain aux insulaires de Tahiti, mais ce pays demeure une image représentée par le missionnaire parce que les insulaires ne le voient pas par eux-mêmes.

La scène du missionnaire chrétien faisant son discours, qu'observe le narrateur dans l'église chrétienne à Tahiti, se transforme alors en une mise en question de l'exotisme littéraire. Le mélange des croyances et du système social fait de Tahiti une île anarchique. Par conséquent, le narrateur décide de quitter Tahiti parce qu'il considère que les habitants « ont devant eux un avenir sans espoir (*Their prospects are hopeless*) »[93]. Les Tahitiens sont privés d'avenir parce que l'autorité religieuse (du christianisme) impose son pouvoir à ces insulaires :

> Qu'on civilise les sauvages, soit, mais qu'on les civilise avec des avantages et non avec des maux. Qu'on détruise l'idolâtrie, mais non pas en détruisant les idolâtres. La ruche anglo-saxonne a extirpé le paganisme de presque tout le continent nord-américain ; mais avec lui, elle a pareillement fait disparaître la plus grande partie de la race indienne.[94]
>
> *Let the savages be civilized, but civilize them with benefits, and not with evils; and let heathenism be destroyed, but not by destroying the heathen. The Anglo-Saxon hive have extirpated Paganism from the greater part of the North American continent; but with it they have likewise extirpated the greater portion of the Red race.*[95]

Ce que le narrateur propose dans *Taïpi*, c'est une fusion des différentes croyances. Dans *Omou*, ce que fait le missionnaire britannique à Tahiti montre une obligation religieuse imposée aux Tahitiens. Mais cette imposition n'arrive pas à les « civiliser » parce que le « problème » fondamental (par exemple l'« idolâtrie ») n'est pas résolu. De surcroît, étant donné que les Tahitiens ne s'adaptent que partiellement aux critères chrétiens (c'est-à-dire qu'ils gardent toujours leurs coutumes), ils ne peuvent plus retrouver leur manière de vivre avant les colonisations française et britannique. La fusion des croyances revendique une interaction de ces croyances. C'est-à-dire qu'elle ne consiste pas à l'imposition d'une croyance tenant l'autorité (par exemple, le christianisme dans *Omou*) sur d'autres croyances (les coutumes tahitiennes)[96], mais à la communication de ces croyances.

---

[92] Herman Melville, *Omou : Récits d'aventures dans les mers du Sud* (1847), dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 464.
Herman Melville, *Omoo: A Narrative of Adventures in the South Seas* (1847), *op. cit.*, p. 175.
[93] Herman Melville, *Omou : Récits d'aventures dans les mers du Sud* (1847), dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 482.
Herman Melville, *Omoo: A Narrative of Adventures in the South Seas* (1847), *op. cit.*, p. 192.
[94] Herman Melville, *Taïpi : Aperçu de la vie en Polynésie* (1846), dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 211.
[95] Herman Melville, *Typee : A Peep at Polynesian Life* (1846), *op. cit.*, p. 195.
[96] À ce propos, le narrateur dans *Moby Dick*, Ismaël, propose une résolution quant au conflit des croyances. Lorsqu'il rentre dans l'auberge du *Souffle de la baleine* après le sermon du père Mapple, Ismaël trouve, que le « sauvage », Quiqueg, y reste

Ainsi, en contestant l'autorité religieuse qui appartient à sa propre culture, le narrateur se laisse rebaptiser par les personnages de son récit qui n'habitent pas sur l'île de Tahiti et part en voyage vers l'île d'Eiméo. Ce voyage vagabond, pour le narrateur « Paul », devient ainsi une quête de sa propre autorité. Et pour Melville, le vagabondage du narrateur devient un chantier où il (Melville) commence à pratiquer *son* écriture[97], même si ce que cette écriture produit (c'est-à-dire le récit du narrateur) reste fragmentaire au niveau de la forme et de l'histoire.

Après le départ du narrateur vers l'île d'Eiméo, nous constatons un changement au niveau de la composition du récit, à partir du cinquante-et-unième chapitre. Le narrateur, au lieu de représenter l'île d'Eiméo suivant des trajets ou des thèmes précis, la représente suivant son vagabondage[98]. Nous constatons que le récit est fragmenté à deux niveaux.

Premièrement, la composition de ce récit de vagabondage (c'est-à-dire le départ de Paul de l'île de Tahiti pour l'île d'Eiméo à la fin du récit) n'est plus limitée à la présentation d'une île en tant que telle. Suivant son voyage, il présente progressivement des villages (Témaé, Louhoulou, Talou, Papétoaï, etc.) et son observation dans ces villages. La manière dont le narrateur présente cette seule île n'est plus celle du point de vue d'un « homme civilisé ». De surcroît, au lieu de présenter l'île d'Eiméo, ses habitants ainsi que les coutumes locales, le récit est composé d'un mélange de formes : nous constatons désormais des portraits des habitants, des descriptions des scènes festives, des commentaires qui s'insèrent dans les scènes décrites, etc.[99]

---

tout seul. Quiqueg quitte la chapelle du sermon avant la bénédiction, et tient dans la main sa petite idole « Yojo ». Ismaël, étant « un bon chrétien, né et élevé dans le sein de l'infaillible Église presbytérienne (*a good Christian; born and bred in the bosom of the infallible Presbyterian Church*) », accepte de rejoindre Quiqueg dans la rituelle de son culte idolâtrique de Yojo. Pendant le sermon, le père Mapple insiste sur le devoir chrétien d'accomplir la volonté de Dieu. Pour Ismaël, cette volonté est interpretée en tant que « faire à mon prochain ce que je voudrais qu'il me fît (*to do to my fellow man what i would have my fellow man to do to me*) ». Étant donné que Quiqueg est l'un de ses « prochains », Ismaël partage alors son culte idolâtrique, en espérant que Quiqueg peut également partager « la forme presbytérienne (*my particular Presbyterian form*) » de son culte chrétien. Ce partage des cultes différents montre ainsi un modèle : la fusion des croyances. Cependant, ce raisonnement d'Ismaël est en contradiction avec son identité d'être « bon chrétien » dont la seule autorité est Dieu. Son raisonnement peut alors devenir des « blasphèmes » pour Dieu. *Cf.* Herman Melville, *Moby Dick : ou le Cachalot* (1851), texte traduit et présenté par Philippe Jaworski, dans *Œuvres*, t. III, , édition publiée sous la direction de Philippe Jaworski, avec la collaboration de Marc Amfreville, Dominique Marçais, Mark Niemeyer et Hershel Parker, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 74-75.
Herman Melville, *Moby Dick: or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 52-53. Voir aussi la note à la page cinquante-trois concernant les critiques sur ce passage du « blasphème » d'Ismaël.

[97] Nous soulignons ceci pour insister sur l'autorité de Melville, dont l'écriture se débarrasse progressivement de la contrainte religieuse (la tradition puritaine par exemple), ou de son imitation (à Washington Irving) dans *Taïpi* que nous avons évoqué plus haut.

[98] Dans sa préface, Melville précise que le titre du roman, *Omou*, emprunté au dialecte des îles Marquises, signifie « un vagabond (*a rover*) », ou « un homme qui erre d'île en île (*a person who wandering from one island to another*) ». C'est à ce moment-là que Melville entame une nouvelle forme de récit. Voir Herman Melville, *Omou : Récits d'aventures dans les mers du Sud* (1847), dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 294-295.
Herman Melville, *Omoo: A Narrative of Adventures in the South Seas* (1847), *op. cit.*, p. xiv.

[99] Les chapitres LXIV et LXXVIII donnent respectivement deux portraits de personnages : l'un sur « un petit vieux (*a little old man*) » qui paraît mystérieux pour le narrateur, l'autre sur une dame qui s'appelle Bell. Aux chapitres LVIII et LXVIII, le narrateur décrit le festin de chasse et un grand dîner à Eiméo dont il est un invité. Aux chapitres LV et LVII, nous voyons également une suite d'histoires concernant la chasse que font le narrateur et Long-Spectre avec Zeke (l'un des leurs employeurs à Eiméo). Et dans les chapitres LVI et LXIX, le narrateur présente respectivement les moustiques et les cocotiers à Eiméo. Ces présentations se distinguent des présentations dans *Taïpi*. Dans *Taïpi*, le narrateur fait des présentations en comparant toujours les Taïpis avec lui-même ou avec les « hommes civilisés ». Et les présentations ne sont pas toutes basées sur ses propres observations dans la vallée : la plupart d'elles sont basées sur les récits des autres voyageurs. Mais à partir du cinquante-et-

D'autre part, dans *Taïpi* et dans les premiers cinquante chapitres d'*Omou*, nous voyons qu'il y a beaucoup de récits « instructifs » : les comparaisons entre l'homme « civilisé » et les « sauvages », les réflexions du narrateur sur la colonisation britannique ou française à Tahiti, etc. Mais au moment où le narrateur commence son vagabondage, le récit devient un enregistrement de ses propres observations lors de son voyage. Il ne se trouve plus dans une position supérieure aux Tahitiens ou aux Polynésiens ; il s'y intègre.

Deuxièmement, dans chaque chapitre, nous constatons également un mélange de différents micro-récits. Par exemple, au soixante-huitième chapitre, le narrateur raconte la scène d'un grand dîner à Eiméo. Il décrit d'abord les nappes qu'utilisent les insulaires, puis les plats du dîner, leur bavardage pendant le dîner et le long surnom qu'ils donnent à Long-Spectre. À propos du « surnom », le narrateur mentionne ensuite la passion des habitants de Tahiti et d'Eiméo pour les sobriquets et commence à faire une digression au sujet des sobriquets de George IV et de l'anecdote du patronyme « Pomaré ». Ainsi, nous constatons à la fois une description, une courte intrigue du récit principal (c'est-à-dire de son vagabondage), et une digression anecdotique dans une grande scène qui est celle du dîner à Eiméo.

De cette manière, le récit de Paul est divisé par son vagabondage et sa narration poursuit ce vagabondage. L'écriture de Melville est également fragmentée par cette narration : elle devient prosaïque. À la fin du récit d'*Omou*, le narrateur repart en voyage en quittant l'île d'Eiméo et son compagnon Long-Spectre[100]. Cette fin du récit évoque la fin du récit de *Taïpi* qui se termine également par un départ du narrateur. La fin du récit d'*Omou* signale aussi une ouverture, parce que le nouveau départ du narrateur implique un inachèvement de son voyage dans le monde. Même si le narrateur se débarrasse de la contrainte des autorités sociale (des baleiniers) et religieuse, la quête de sa propre autorité n'est pas encore finie, et par conséquent, son voyage recommence. Pour Melville, il est désormais « un écrivain qui sait ce qu'il veut et ce qu'il fait »[101] dans l'écriture qu'il expérimente de *Taïpi* à *Omou*.

---

unième chapitre d'*Omou*, au lieu de donner directement un aperçu des moustiques, des pommes de terre et des cocotiers à Eiméo, le narrateur les fait intégrer à son vagabondage. Par exemple, quand il est persécuté par les moustiques à Eiméo, il commence à penser à la raison pour laquelle les moustiques sont apportées dans l'île. Ainsi, il fait la présentation des moustiques à Eiméo naturellement, et le récit concernant les moustiques n'est plus une documentation ; il devient une partie intégrée dans le récit de « Paul ». D'une manière analogue, « les cocotiers » sont évoqués quand Paul fait sa promenade le long de la plage, après le dîner à Eiméo. *Cf.* Herman Melville, *Omou : Récits d'aventures dans les mers du Sud* (1847), dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 530.
Herman Melville, *Omoo: A Narrative of Adventures in the South Seas* (1847), *op. cit.*, p. 243.

[100] « À midi, l'île avait disparu derrière l'horizon ; et devant nous était le Pacifique immense. (*By noon, the island had gone down in the horizon; and all before us was wide Pacific*) ». Jaworski montre l'assimilation de cette fin d'*Omou* avec la fin du *Paradis perdu* de Milton. Quand Adam et Ève quittent l'Éden, « Le monde entier était devant eux, pour y choisir le lieu de leur repos, et la Providence était leur guide ». (Livre XII, vers 646-647, traduction par Chateaubriand, citée par Jaworski dans les notes du texte, dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1294. *Cf.* Herman Melville, *Omou : Récits d'aventures dans les mers du Sud* (1847), dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 602.
Herman Melville, *Omoo: A Narrative of Adventures in the South Seas* (1847), *op. cit.*, p. 316.

[101] Voir la notice du texte par Jaworski, dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1265.

Si nous disons que de *Taïpi* à *Omou*, le narrateur se débarrasse progressivement des autorités des capitaines et de sa tradition religieuse — qui paraissent pour lui des contraintes venant de sa propre culture —, son voyage en vagabondage dans l'île d'Eiméo déploiera alors un monde dont Dieu n'est plus révélateur. Car des îles Marquises à Tahiti, le narrateur s'aperçoit que la religion chrétienne n'est capable ni de « civiliser » les Polynésiens (ou les Tahitiens) ni d'assurer sa propre indépendance lorsqu'il est au sein des Taïpis ou de ses compatriotes à bord des baleiniers.

C'est dans l'île d'Eiméo que le narrateur commence à exercer l'autorité qui lui appartient. Cette autorité lui permet non seulement de vagabonder dans le monde, mais aussi de composer son récit en fragments suivant son vagabondage. Quelque soit son nom, « Tommo » ou « Paul », le narrateur rompt avec l'espace clos du baleinier et devient un individu autonome. L'expérience de son vagabondage à l'île d'Eiméo, racontée dans les récits, devient un « fragment » de sa vie.

L'idée du « fragment », pour Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, est l'un des éléments qui constituent l'essence du romantisme allemand du groupe d'Iéna. Il constitue également la notion d'« absolu » que les deux auteurs proposent dans leur anthologie intitulée *L'absolu littéraire*, à laquelle nous avons recours dans ce travail. Lacoue-Labarthe et Nancy posent, en étudiant le groupe d'Iéna et la revue *L'Athenaeum*, le romantisme allemand précoce (en conjonction avec l'Idéalisme allemand), en tant que problématique de leur ouvrage. En traduisant et introduisant les textes des frères Schlegel, de Schelling et de Novalis, les auteurs montrent que l'enjeu du romantisme d'Iéna est de proposer la notion de « littérature » en tant que théorie de sa propre production. La littérature devient désormais son propre absolu et acquiert son autorité par ce devenir. Le fragment contribue à garantir cette auto-production parce qu'il implique au sein de lui-même un inachèvement[102]. Un récit construit sous forme fragmentaire, ainsi que l'écriture de ce récit, deviennent un procédé, ou un passage, qui favorise ce devenir.

En construisant les récits du narrateur, rebaptisé « Tommo » ou « Paul », l'écriture de Melville devient progressivement un « passage à la forme » et « à la légalité formelle de l'œuvre »[103]. Ce « passage à la forme » est réalisée par la mise en cause de la religion du narrateur du récit. L'une des *Idées* de Friedrich Schlegel parle de la relation entre la religion, l'art et l'homme :

---

[102] La forme du *Fragment* d'*Athenaeum* se présente elle-même dans l'éparpillement des critiques de Schlegel qui ne s'enchaînent pas.

[103] Philipe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 77.

> Dieu est tout ce qui est absolument originel et suprême, il est donc l'individu lui-même à sa puissance suprême. Mais la nature et le monde ne sont-ils pas aussi des individus ?
>
> Imagine-toi le fini dans la forme de l'infini, et tu penseras l'homme.[104]

Schlegel montre qu'en mettant la religion au sein de la question de la forme d'une œuvre, l'homme devient « œuvre d'art se créant d'elle-même »[105]. C'est-à-dire que ce n'est plus Dieu qui fait la révélation mais l'« homme » lui-même en tant qu'individu dans le monde. Nancy et Lacoue-Labarthe montrent qu'ainsi Schlegel met en jeu la possibilité de penser le « sujet-œuvre » en tant que « devenir-artiste de l'œuvre ou l'auto-production absolue elle-même »[106]. C'est-à-dire que le sujet « se vide de toute substance » qui se réduit à une « fonction d'unité ou de synthèse »[107], et l'œuvre devient la substance et la représentation du sujet.

L'état stérile à bord de la *Dolly* et de la *Julia*, la solitude qu'éprouve le narrateur parmi les Taïpis et parmi ses compatriotes à Tahiti, l'observation de l'état anarchique à Tahiti sous le règne de l'autorité occidentale et chrétienne : tout cela constitue alors la représentation d'un monde dont l'autorité divine (c'est-à-dire celle de Dieu) ne fait plus révélation et n'est plus valide. Nous pensons alors au désert biblique dans lequel le peuple élu est mis à l'épreuve sans aucune révélation de Dieu. Contre l'autorité dominatrice, la « désertion » du narrateur « Tommo » à la vallée des Taïpis, suivie par ses voyages à Tahiti puis à Eiméo sous le nom de « Paul », représente les procédés par lesquels un individu part, dans le monde-désert, en quête de son autorité qui lui permet d'être l'« absolu » de lui-même.

Le récit prosaïque dans *Omou*, dont la forme se décompose au fur et à mesure de son vagabondage, favorise encore cette quête d'absolu. Le narrateur se vide de sa substance physique et s'intègre désormais à son récit. L'inachèvement du récit permet d'assurer une écriture qui va vers son absolu.

Nous pouvons également considérer le récit de Paul à l'île d'Eiméo en tant que récit de voyage qui contient un niveau narratif. C'est le voyage qui permet au personnage-narrateur de Melville de faire la représentation du monde. Cependant, nous constatons, dans *Taïpi* et dans *Omou*, un manque concernant la manière dont le narrateur perçoit le monde que nous constaterons prochainement dans l'écriture des récits de voyage de Flaubert et dans *Les*

---

[104] Friedrich Schlegel, *Idées* 47 et 98, fragments traduits, présentés et cités par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, dans *L'absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 211, 216.

[105] Philipe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 204.

[106] *Idem.*

[107] *Idem.*, p. 43. Lacoue-Labarthe et Nancy entendent ici la définition du « sujet » dans l'approche kantienne, c'est-à-dire le « je » au titre du sujet en tant que pure nécessité logique qui est capable d'unifier toutes ses représentations. Ainsi, le cogito kantien devient un cogito « vide ». Cette notion du « sujet » est également ce que nous élaborons dans ce travail.

Encantadas de Melville. Dans ces récits « viatiques », nous verrons également la manière dont le monde est fragmenté dans son écriture discontinue et dans l'interaction entre un individu-contemplateur avec ce qu'il perçoit en tant que monde.

1.2. Le monde et ses fragments : les écritures viatiques

Plusieurs critiques consacrées aux récits de voyage de Flaubert montrent que ces récits flaubertiens peuvent être considérés comme « laboratoires » ou « chantiers » de ses futurs romans. Dans son article concernant le *Voyage en Orient*, Stéphanie Dord-Crouslé montre que Flaubert ne cesse de se distinguer du touriste, non seulement pendant son voyage, mais aussi dans sa pratique d'écriture. Elle montre que l'expérience de Flaubert en Orient s'accompagne d'un renouvellement de sa pratique d'écriture. L'approche de Dord-Crouslé s'inscrit dans une approche sociologique, son article étudie principalement les correspondances de Flaubert concernant ses attitudes envers un voyage « touristique » et lui-même en tant que « touriste ». Dord-Crouslé montre que, pour Flaubert, la limite entre « touristique » et « anti-touristique » n'est pas claire, parce que son voyage n'est ni celui d'un voyageur qui évite de « tomber dans la catégorie du touriste » ni celui d'un touriste qui échoue « à être un voyageur »[108].

Pour Dord-Crouslé, le voyage de Flaubert, ainsi que son regard sur le monde pendant ce voyage, sont une source à la base de laquelle un futur romancier renouvelle la pratique d'écriture qu'il exerce jusqu'au retour de l'Orient[109]. De surcroît, elle affirme que le voyage de Flaubert est aussi un « lieu d'échange du moi avec le monde » et « une disposition d'esprit qui se cultive »[110]. De cette manière, pendant son voyage, Flaubert acquiert — empruntons le terme de Dord-Crouslé —, une « philosophie » pour sa pratique de l'écriture[111]. L'article de Dord-Crouslé nous montre que les récits de voyage de Flaubert peuvent être étudiés en tant que genre littéraire. Car c'est dans l'écriture de ces récits que le jeune écrivain développe non seulement son regard porté sur le monde qui l'entoure, mais aussi les techniques qu'il adopte dans ses futurs romans.

Roland Le Huenen, en étudiant le texte de *Par les champs et par les grèves*, communique une proposition analogue à celle de Dord-Crouslé. Mais le propos de Le Huenen est de justifier que ce récit de voyage de Flaubert est davantage un « laboratoire du roman »[112] qu'un simple

---

[108] Stéphanie Dord-Crouslé. *Flaubert en Orient : l'anti-voyageur ? : Un voyage hors des « conditions du touriste ordinaire »*. 30th Annual Interdisciplinary Conference in the Humanities : " TRAVEL ", University of West Georgia, Yvonne Fuentes, Oct 2015, Carrollton, GA, États-Unis. https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01220024.

[109] Dord-Crouslé montre que « la beauté des paysages admirés au fil du voyage, la contemplation des monuments égyptiens, grecs et romains, la fréquentation des musées d'antiques et de peinture, tout se lie pour changer son regard ». C'est après son retour de l'Orient que Flaubert commence sa rédaction de *Madame Bovary*, dont l'écriture se distingue de ses œuvres de jeunesse. Stéphanie Dord-Crouslé. *Flaubert en Orient : l'anti-voyageur ? : Un voyage hors des « conditions du touriste ordinaire »*, *op. cit.*

[110] Stéphanie Dord-Crouslé. *Flaubert en Orient : l'anti-voyageur ? : Un voyage hors des « conditions du touriste ordinaire »*, *op. cit.*

[111] Dans une lettre à Louis Bouilhet, Flaubert écrit : « Celui qui, voyageant, conserve de soi la même estime qu'il avait dans son cabinet en se regardant tous les jours dans sa glace, est un grand bien homme ou un bien robuste imbécile. Je ne sais pourquoi, mais je deviens très humble ». *Cf.* Lettre à Louis Bouilhet, le 14 novembre 1850, dans Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. I, édition établie par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 709.

[112] Nous empruntons le terme que Le Huenen emploie dans le titre du dix-huitième chapitre de l'ouvrage « Flaubert en

« récit ». Dans le recueil intitulé *Le récit de voyage au prisme de la littérature*, Le Huenen s'interroge sur les axes historiques et génétiques, ainsi que sur les caractéristiques des récits de voyage tout au long du XIXe siècle.

Dans le chapitre consacré au récit de voyage de Flaubert, Le Huenen montre que *Par les champs et par les grèves* est un « récit représentatif du voyage en France au temps du Romantisme »[113]. Pour un voyage dont la destination est un pays lointain (tel que l'Amérique du Nord pour Chateaubriand), le voyage de Flaubert — en France —, est celui au sein duquel l'espace culturel paraît difficile à représenter ou interpréter. Car il ne s'agit plus de « traduire ou analyser la réalité étrangère ou allochtone »[114]. Voyager en France, c'est alors une mise en confrontation de Flaubert lui-même avec sa propre tradition, sa propre histoire et sa propre culture[115].

Le récit de voyage, pour le préfacier du recueil et pour Le Huenen, est également un « genre viatique »[116]. Il se présente en tant qu'intermédiaire entre l'expérience de l'écrivain-voyageur et sa pratique d'écriture : c'est « un type de récit qui semble fuir toute tentative de classification »[117]. Étant donné qu'il ne peut pas être défini en raison de sa structure contenant une multitude de discours et de registres, un récit de voyage peut exister dans le paradoxe de lui-même : il est à la fois la composition et la décomposition de lui-même. De surcroît, l'écriture de ce type de texte constitue également une « voie »[118] vers les futures écritures de cet écrivain-voyageur. Cette double caractéristique « viatique » existe non seulement dans les récits de

---

Bretagne (*Par les champs et par les grèves*) : voyage et anti-voyage, le discours viatique comme laboratoire du roman », dans Roland Le Huenen, *Le récit de voyage au prisme de la littérature*, préface par Philippe Antoine, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015, p. 267.

113 Roland Le Huenen, *Le récit de voyage au prisme de la littérature*, *op. cit.*, p. 268.

114 *Ibid.*, p. 269.

115 Cependant, le jeune Flaubert rêve toujours de partir dans les pays lointains. Au début du premier chapitre de *Par les champs et par les grèves*, le narrateur exprime qu'il partira un jour pour de « grands voyages à travers le monde ». « À d'autres temps, pour plus tard, les grands voyages à travers le monde, au dos des chameaux, sur les selles turques, ou sous le tendelet des éléphants ; à d'autres temps, si jamais cela arrive, le grelot des mules andalouses, les pérégrinations rêveuses dans la Maremme et les mélancolies de l'histoire, surgissant avec les vapeurs du crépuscule, du fond de ces horizons où se sont passées les choses que l'on rêve dans les vieux livres ». Et quelques années plus tard, Flaubert part en voyage en Orient avec Maxime Du Camp : il exerce véritablement un voyage « au dos des chameaux, sur les selles turques ». Voir Gustave Flaubert, *Par les champs et par les grèves* (1847), en collaboration avec Maxime Du Camps (qui rédige les chapitres pairs, et Flaubert s'occupe des chapitres impairs), dans Gustave Flaubert, *Œuvres complètes (1845-1851)*, t. II, « Bibliothèque de la Pléiade », édition publiée sous la direction de Claudine Gothot-Mersch, avec la collaboration de Stéphanie Dord-Crouslé, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger, Paris, Gallimard, 2013, p. 3.

116 Le mot « viatique » contient une signification de « voyage ». Il est dérivé du mot « via » dont l'étymologie latine signifie « par la voie de ». Le mot « via » prend le sens « en passant par » selon son étymologie. De cette manière, le genre « viatique » peut être traité en tant qu'un genre intermédiaire, qui établit un lien entre l'écriture du texte de récit de voyage et son devenir. *Cf.* Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, t. III, p. 3886, 3887-3888. Le préfacier montre que l'ouvrage prend le XIXe siècle en tant qu'époque-pivot, parce que c'est l'époque « au cours de laquelle le genre viatique s'est profondément modifié, sous la pression de divers facteurs » : le changement de la visée d'un voyage par rapport au voyage au XVIIIe siècle ; le développement de la presse et l'attente d'un lectorat pour l'évocation d'une « prose capable de parer l'ailleurs de beautés inédites » ; ainsi qu'un « processus d'individuation du voyage » qui permet d'échapper « partiellement à la redite et à la possible lassitude provoquée par une littérature encline au stéréotypage ». *Cf. Préface* par Philippe Antoine, dans *Le récit de voyage au prisme de la littérature*, *op. cit.*, p. 10.

117 Roland Le Huenen, *Le récit de voyage au prisme de la littérature*, *op. cit.*, p. 17.

118 Le mot « via » contient les sens de « chemin, route, voie ». Voir Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 3886.

voyage de Flaubert en Bretagne, mais aussi dans ceux en Orient.

Les récits sont « viatiques » au niveau du trajet du voyageur, enregistré et représenté par l'écritutre. Ce sont des « passages virtuels » dont les escales, les moyens de transport et ce que le voyageur voit pendant son voyage sont unis par des « tirets » dans *Voyage en Orient* :

> Lundi, Saint-Sylvestre. Départ pour le barrage en dromadaire, qui nous réussit assez. De La Tour et Joseph trottinent à âne — famille Mougel — *Mohammed*.
> Photographie — villages de fellahs de l'autre côté du Nil — soirée musicale — couché dans la cange — scandalisé de La Tour.[119]

Le récit de ce passage en Égypte est plus proche des notes que Flaubert prend tout au long de son trajet. Même si la fragmentation du récit de voyage provient de sa forme typographique, nous découvrons quand même le trajet du narrateur et ce qui se passe dans une journée, représentés en fragments. D'après cet enregistrement, nous ne voyons que des extraits de cette journée : des moyens de transport, la rencontre avec une famille, des activités, des lieux, etc. Les tirets créent des intervalles qui raccourcissent d'autres détails du quotidien de ce voyage en Orient : ils deviennent alors des blancs du voyage.

Nous trouvons également les répertoires du trajet dans le récit de *Par les champs et par les grèves* : la représentation du déplacement des voyageurs n'est pas enchaîné par des tirets, mais par une ponctuation qui rythme la phrase :

> On s'avance, on s'en va, errant le long des barbacanes, passant sous les arcades qui s'éventrent, et d'où s'épand quelque longue plante frissonnante ; les voûtes comblées, qui contiennent des morts, résonnent sous vos pas ; les lézards courent sous les broussailles, les insectes grimpent contre les murs, le ciel brille, et la ruine assoupie continue son sommeil.[120]

Le trajet des voyageurs au château de Clisson est ainsi décrit dans ses détails, suivant le regard du narrateur. De l'autre côté des murs où grimpent les insectes, le narrateur voit le contraste entre le ciel brillant et « la ruine assoupie ». Les phrases sont courtes, scandées par la ponctuation. Les images (arcades, voûtes, lézards, insectes, ciel, ruine) s'enchaînent rapidement. Dans ce passage rythmé par la ponctuation, nous voyons la personnification du château et de la ruine : les voyageurs entrent dans le ventre du château, à côté duquel s'endort la ruine. Nous découvrons aussi une anatomie du château dans ce passage. Le verbe « s'éventrer » produit une image dans laquelle des voûtes comblées de morts « résonnent » sous les pas des voyageurs. Le narrateur s'adresse à son « lecteur imaginaire »[121] en faisant la représentation d'une scène qui

---

[119] Gustave Flaubert, *Voyage en Orient (1849-1851) : Égypte —Liban-Palestine — Rhodes — Asie Mineure — Constantinople — Grèce — Italie*, édition présentée et établie par Claudine Gothot-Mersch (cette édition est destinée à paraître dans la « Bibliothèque de la Pléiade »), annotation et cartes par Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Gallimard, 2006, p. 109.
[120] Gustave Flaubert, *Par les champs et par les grèves* (1847), *op. cit.*, p. 50.
[121] Dans la notice du texte, Guy Sagnes montre que Flaubert et Du Camp se mettent à écrire leur récit de voyage après leur

peut le faire frissonner. Les morts peuvent résonner, et la ruine immobile « continue son sommeil » sous la brillance du ciel. À chaque ponctuation, nous avançons un peu, ou tournons le regard suivant celui du narrateur. De cette manière, nous suivons la marche du narrateur et ressentons l'effet produit par la description de cette scène.

D'autre part, comme l'affirme Le Huenen[122], les récits de voyage de Flaubert sont « viatiques » au niveau de sa pratique d'écriture : ils deviennent un « laboratoire » de sa future écriture romanesque, dans lequel Flaubert travaille non seulement sur la manière dont il observe et contemple le monde, mais aussi sur la manière de le représenter dans l'écriture. Nous remarquons d'abord sa préférence pour les « détails » des objets qu'il observe :

> Sur l'escalier, en face de nous, la lumière l'entourant, et se détachant sur le fond bleu du ciel, une femme debout, en pantalons roses, n'ayant autour du torse qu'une gaze d'un violet foncé.
> […]
>
> KUCHIUK-HANEM est une grande et splendide créature — plus blanche qu'une Arabe — elle est de Damas — sa peau, surtout du corps, est un peu cafetée. … Ses yeux sont noirs et démesurés — ses sourcils noirs — ses narines fendues — larges épaules solides — seins abondants, pomme.[123]

Dans ce passage décrivant une danseuse-prostituée appelée Kuchiuk-Hanem, nous voyons d'abord une esquisse de sa silhouette, avec seulement les couleurs de ses vêtements. Ensuite, quand le narrateur se rapproche de la danseuse, il la voit dans les détails : la couleur de peau, les différentes parties du visage, le buste, etc. Le narrateur décrit aussi les cheveux, les bijoux de Kuchiuk-Hanem dans les passages suivants[124]. Alors le récit n'est plus seulement composé par l'enregistrement de la « marche » : il contient aussi l'attention de Flaubert à l'« humain » (au sens premier du mot) pendant ses voyages, ainsi que la manière dont il en fait des « portraits ».

Dans un article sur les « portraits » flaubertiens composés autour des « rencontres » en

---

retour, « en l'étoffant de renseignements historiques, de rencontres pittoresques et d'adresses à un lecteur imaginaire. » C'est Flaubert qui se réserve la partie historique de leur voyage. Voir la notice dans Gustave Flaubert, *Œuvres complètes (1845-1851)*, t. II, *op. cit.*, p. 1303-1304.

[122] « Ce qui frappe à la lecture de *Par les champs et par les grèves* c'est la très libre combinaison de tons, de registres, de styles et de genres. » Le Huenen précise qu'à la lecture de *Par les champs et par les grèves*, le lecteur de ce récit peut y trouver des « traces » que Flaubert travaille plus tard dans sa construction romanesque : les portraits des personnages, les descriptions détaillées ainsi que la manière dont le narrateur du roman les représente, etc. *Cf.* Roland Le Huenen, *Le récit de voyage au prisme de la littérature*, *op. cit.*, p. 272.

[123] Gustave Flaubert, *Voyage en Orient (1849-1851)*, *op. cit.*, p. 132. Un article d'Almuth Grésillon analyse qu'il y a un lien entre Kuchiuk et le personnage Salomé dans *Hérodias*. Grésillon montre, dans cet article portant sur l'analyse de la genèse de *Hérodias* dans *Trois contes*, que les « sources visuelles » que Flaubert trouve pendant son voyage en Égypte et dans ses lectures de l'*Évangile* selon saint Marc, alimentent le processus d'écriture flaubertienne. Cet article de Grésillon, même s'il n'étudie qu'une seule figure du roman de Flaubert — celle de Salomé—, montre également que le récit de voyage (en Orient) de Flaubert se présente en tant qu'un « viatique » vers ses futures écritures. *Cf.* Grésillon Almuth, *Genèse de Salomé*, *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, numéro 17, 2001. p. 73-94. URL : www.persee.fr/doc/item_1167-5101_2001_num_17_1_1198.

[124] « Elle portait un tarbouch large garni au sommet d'un disque bombé, en or, au milieu duquel était une petite pierre verte imitant l'émeraude ; le gland bleu de son tarbouch était étalé en éventail, descendait, en lui caressant les épaules. […] Ses cheveux noirs frisant, rebelles à la brosse, factices. Ses bandeaux par une raie sur le front — petite tresses allant se rattacher sur la nuque — elle a une incisive d'en haut, côté droit, qui commence à se gâter. Pour bracelet, deux tringlettes d'or tordues ensemble et tournée l'une autour de l'autre. Triple collier en gros grains d'or creux. Boucles d'oreilles : un disque en or, un peu renflé, ayant sur sa circonférence des petits grains d'or. » Gustave Flaubert, *Voyage en Orient (1849-1851)*, *op. cit.*, p. 132.

voyage, Nathalie Solomon fait l'analyse de la poétique de ces portraits[125]. Elle montre que les portraits flaubertiens que fait l'écrivain pendant son voyage se présentent en tant que « romans miniatures » dont la caractéristique est marquée par l'« inachèvement »[126]. Le récit de voyage, dans cette perspective, devient alors une série de « rencontres » du jeune écrivain, non seulement avec le monde et des « humains », mais aussi avec le devenir de lui-même en tant qu'écrivain précoce[127]. Les portraits que fait Flaubert correspondent à son attention sur l'élément humain en voyage. Et la caractéristique de ces portraits — c'est-à-dire l'inachèvement — montre un dépassement du « voyage romantique introspectif » : ils deviennent « viatiques » pour aller « chercher du côté romanesque » et pour proposer de « raconter des histoires »[128].

Nous remarquons également cette caractéristique dans le récit des *Encantadas ou Îles Enchantées* de Melville. Le récit des *Encantadas* est composé de dix « esquisses (*sketch*) » de l'archipel équatorien — les Galapagos — et chaque « esquisse » est constituée par un poème et un récit en prose. Suivant le narrateur qui parcourt l'archipel, le récit des *Encantadas* se présente comme un récit de voyage[129] au sens métaphorique et métaphysique : c'est un voyage virtuel (pourtant textuel), à travers lequel nous percevons un dynamisme entre le monde et l'esprit humain.

Philippe Jaworski montre que les vues de l'archipel dont Melville fait le panorama « suggèrent plutôt le désert, dans toute la variété de ses déclinaisons en terre »[130]. C'est-à-dire que les « esquisses » des îles représentent, par la narration des histoires des humains dans ces îles, les différents aspects de la stérilité et du vide du monde. De surcroît, la forme et la teneur

---

[125] Dans ce travail, Madame Solomon fait l'analyse de la manière dont l'élément humain entre dans le récit, de la caractéristique satirique des portraits, de la représentation des personnages historiques dans le récit, des portraits d'art, ainsi que des autoportraits de Flaubert lui-même en voyage. Voir Nathalie Solomon, *Portraits flaubertiens en voyage : la fabrique du roman*, dans *Portraits dans la littérature : de Gustave Flaubert à Marcel Proust*, recueil d'actes de colloque, sous la direction de Julie Anselmini et Fabienne Bercegol, « Collection de Cericy —Littérature », n°3, Paris, Classiques Garnier, 2018.

[126] Suivant le trajet du voyage de Flaubert, les portraits sont souvent représentés à la manière d'un « événement ». C'est-à-dire que les portraits des individus que Flaubert observe pendant ses voyages sont toujours en « mouvement ». Au lieu de faire soigneusement le portrait d'un individu (sa physionomie, son corps, etc.), Flaubert choisit de l'esquisser par une série de gestes et de certaines caractéristiques physiques. Ainsi, les portraits flaubertiens acquièrent une « virtualité » par l'écriture de ces « silhouettes fugitives » : étant donné que les portraits « fugitifs » ne représentent pas le « tout », il y a donc une possibilité pour les re-travailler dans les futures œuvres romanesques de Flaubert. Nathalie Solomon, *Portraits flaubertiens en voyage : la fabrique du roman*, *op. cit.*, p. 412-413.

[127] Solomon montre également que « ces textes [les récits de voyage] contiennent les prémisses de ce que sera l'œuvre romanesque ; ils donnent un accès inédit à l'imaginaire romanesque du lecteur de Flaubert, si ce n'est du futur romancier ». C'est-à-dire qu'en étudiant les récits de voyage de Flaubert, les lecteurs de ses romans peuvent trouver, d'une manière rétrospective, les indices des personnages romanesques, des techniques que Flaubert travaille déjà avant la parution de son premier roman. *Cf.* Nathalie Solomon, *Portraits flaubertiens en voyage : la fabrique du roman*, *op. cit.*, p. 430.

[128] Nathalie Solomon, *Portraits flaubertiens en voyage : la fabrique du roman*, *op. cit.*, p. 430.

[129] Melville aborde deux fois les Galapogos en personne en 1840. Il écrit *Les Encantadas* « pendant l'automne et l'hiver de 1853-1854 ». Voir la notice du texte par Philippe Jaworski. *Cf.* Herman Melville, *Les Encantadas ou Îles Enchantées* (1854), in *Les contes de la véranda* (1856), dans Herman Melville, *Œuvres*, t. IV, édition publiée sous la direction de Philippe Jaworki, avec la collaboration de David Lapoujade et Hershel Parker, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2010, p. 1103. Melville fait des notes de voyage lors de sa visite aux Galapagos en hiver 1841, qui deviennent ensuite la source de son texte *Les Encantadas*. Voir Jay Layda, *The Melville Log : a Documentary Life of Herman Melville (1819-1891)*, t. I, *op. cit.*, p. 122-124.

[130] Voir la notice du texte par Philippe Jaworski dans Herman Melville, *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1105.

du récit des *Encantadas* contribuent à cet effet « stérile » et « vide » : à travers les esquisses qui ne donnent que des « aperçus », le seul aspect du monde que nous pouvons saisir dans le récit est dans le morcellement de sa représentation. Nous constatons ainsi la décomposition d'un monde désolé et « enchanté », dans lequel se manifeste le néant de Dieu.

Dans la première esquisse, le narrateur fait d'abord la description d'un panorama des Îles Enchantées. C'est d'abord un « archipel de volcans éteints (*extinct volcanoes*) » évoquant « l'image que ce monde pourrait offrir après une conflagration punitive (*as the world at large might, after a penal conflagration*) »[131]. Il existe encore une « malédiction spéciale (*special curse*) » pour les Encantadas : « nul changement ne vient à elles, ni de saisons ni de peines (*change never comes ; neither the change of seasons nor of sorrows*) »[132]. Une autre caractéristique des archipels est « leur impropriété criante à l'inhabitation (*their emphatic uninhabitableness*) » : les Encantadas « refusent d'abriter jusqu'aux hors-la-loi d'entre les animaux (*refuse to harbor even the outcasts of the beasts*) »[133].

Mais ce panorama d'Encantadas, donné par le narrateur sous le pseudonyme de « Salvator R. Tarnmoor »[134], ne révèle pas seulement le paysage d'une terre désolée. L'archipel est marqué par ses « manques » : manque des existences humaines, animales ou végétales ; aucun changement au niveau des saisons ou du temps. Nous nous trouvons d'emblée dans un « monde renversé »[135] dont le paysage (au sens premier du mot) ne nous est plus familier. Si nous disons que le « portrait » flaubertien (dans ses récits de voyage) est « en creux » et lui permet de développer des « histoires à raconter » et « des livres à faire »[136], l'archipel de Melville sera également un monde en « creux » par lequel nous voyons à la fois l'insuffisance du langage

---

[131] Herman Melville, *Les Encantadas ou Îles Enchantées* (1854), *op. cit.*, p. 345.
Herman Melville, *The Encantadas or Enchanted Isles* (1854), in *The Piazza Tales and Other Prose Pieces (1839-1860)*, « The Writings of Herman Melville » vol. IX, Evaston and Chicago, Northwestern University and The Newberry Library, 1987, p. 125.
[132] Herman Melville, *Les Encantadas ou Îles Enchantées* (1854), *op. cit.*, p. 346.
Herman Melville, *The Encantadas or Enchanted Isles* (1854), *op. cit.*, p. 126.
[133] Herman Melville, *Les Encantadas ou Îles Enchantées* (1854), *op. cit.*, p. 346.
Herman Melville, *The Encantadas or Enchanted Isles* (1854), *op. cit.*, p. 126-127. Pour Philippe Jaworski, cette image est celle qui donne des images « du lendemain de l'Apocalypse ». Voir la notice du texte par Philippe Jaworski dans Herman Melville, *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1105.
[134] Jaworski montre que ce pseudonyme a un lien avec le peintre italien Salvator Rosa (1615-1673) « dont Melville semble avoir beaucoup apprécié les nocturnes, les ciels orageux et les paysages désolées de Calabre ». Le récit des *Encantadas* est aussi divisé par dix « esquisses » qui correspondent à un groupe sémantique pictural. C'est-à-dire qu'à partir de ce pseudonyme, le récit des *Encantadas* peut être considéré en tant que décomposition d'un tableau. Voir la note du texte dans Herman Melville, *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1114.
[135] Le « monde renversé » est l'une des topiques littéraires qui existent depuis le Moyen âge latin. Ernst Robert Curtius montre que la représentation d'un monde renversé « peut devenir une expression d'horreur ». En citant les poèmes médiévaux, Curtius montre également que le « monde renversé » se présente, dans l'histoire de la poésie, « sous la forme d'une lutte des *modernes* contre les *anciens*, — jusqu'à ce que les modernes soient devenus à leur tour de vieux classiques [les mots en italique sont entre guillemets dans le texte original] ». Donc nous pouvons aussi considérer que ce « monde renversé » représenté dans *Les Encantadas* marque alors un écart entre la représentation « traditionnelle » du monde (c'est-à-dire un monde pittoresque et pastoral à la manière du récit de *La Véranda*) et celle d'un monde renversé, marquée par la décomposition et la discordance. Voir Ernest Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen âge latin* (1985), texte traduit de l'allemand en français par Jean Bréjoux, « Agora », Paris, Pocket, 1991, p. 174, 175.
[136] Nathalie Solomon, *Portraits flaubertiens en voyage : la fabrique du roman*, *op. cit.*, p. 419.

pour la représentation d'un monde renversé, et la possibilité de représenter ce monde dans la discordance langagière du récit, qui le rend grotesque.

L'article de François Specq, qui analyse le « grotesque » et la « prophétie » dans le récit des *Encantadas*, montre que le « paysage négatif » de l'archipel représente un « monde creux, comme vidé de substance »[137], défini par ses manques. Specq montre que le récit des *Encantadas* révèle une « désorientation » (ou une « déroute », nous empruntons ici la formule de Specq) du regard de son lecteur par le langage qu'emploie le narrateur. L'ensemble du récit ne favorise pas une représentation guidée (par la narration) ; il est un récit qui est destiné à désorienter son lecteur[138].

Caractérisé par son paysage négatif, la vue de l'archipel devient alors une « version ironique de la Terre Promise aperçue par Moïse »[139]. Et pour Specq, cet « envers » de la Terre Promise montre déjà une caractéristique grotesque de l'ensemble de l'archipel. La quatrième esquisse, sur laquelle Specq porte particulièrement son attention, présente la vue panoramique à partir du roc Rodondo (le sommet dominant de l'archipel). Au lieu de présenter un paysage de la Terre Promise, le narrateur, en guidant le regard de son lecteur, ne présente qu'une série d'anecdotes ou de légendes des îles de l'archipel qu'il pointe l'une après l'autre. Mais les références du narrateur, aux légendes et aux anecdotes, ne sont destinées qu'à se faire « bibliographe », sans « donner crédit à son discours »[140].

La forme textuelle du récit manifeste également cette « désorientation » du discours du narrateur. D'abord, les dix « esquisses » sont de longueurs variables. Ensuite, chaque

---

[137] François Specq, *Du divin au grotesque II : Grotesque et prophétie dans «* The Encantadas *»*, dans *The Piazza Tales : Herman Melville*, ouvrage dirigé par Bruno Monfort, Armand Colin/VUEF-CNED, 2002, p. 148.

[138] Dans cet article, le propos de Specq est d'analyser la fonction du narrateur dans *Les Encantadas*, pour montrer que le « grotesque » et la « prophétie » sont induits par les éléments narratifs du récit, et ces substances narratives sont détournées par le narrateur du récit. Nous reviendrons vers ce sujet du « narrateur » dans les chapitres suivants.

[139] *Idem.*, p. 151. Le titre de la quatrième esquisse est « Vue du roc, comme du sommet du Pisga (*A Pisgah View from the Rock*) ». Nous voyons déjà un niveau ironique dans le titre, parce que l'archipel composé par des ruines volcaniques ne nous donne pas de « *Pisgah view* (littéralement « la vision du Pisga », ma traduction) ». Cette comparaison entre le roc Rondondo et le sommet du Pisga est une allusion directe à la Terre Promise. Le livre du Deutéronome (XXXIV, I et 4) : « Moïse monta des plaines de Moab sur le mont Nebo, au sommet du Pisga, vis-à-vis de Jéricho. Et l'Éternel lui fit voir tout le pays […]. L'Éternel lui dit : C'est là le pays que j'ai juré de donner à Abraham, à Issac et à Jacob. […] ». Et dans cette « esquisse », le narrateur essaie de « guider » la vision du lecteur : « Qu'il suffise de dire que nous voici, vous et moi, au sommet. […] Regardez en quelque sorte de champ et au-delà, vers le sud. vous ne voyez rien ; mais permettez-moi de vous indiquer la direction, sinon l'emplacement, de certains objets dignes d'intérêt offerts par la vaste mer qui vient baiser la base de cette tour et que nous voyons se dérouler vers le pôle Antarctique. (*Suffice it, that here at the summit you and I stand.* […] *Look edgeways, as it were, past them, to the south. You see nothing ; but permit me to point out the direction, if not the place, of certain interesting objects in the vast sea, which kissing this tower's base, we behold unscrolling itself towards the Antarctic Pole.*) »
Voir la note du texte par Jaworski dans Herman Melville, *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1117. *Cf.* Herman Melville, *Les Encantadas ou Îles Enchantées* (1854), *op. cit.*, p. 359.
Herman Melville, *The Encantadas or Enchanted Isles* (1854), *op. cit.*, p. 137.

[140] François Specq, *Du divin au grotesque II : Grotesque et prophétie dans «* The Encantadas *»*, *op. cit.*, p. 151. Specq ajoute que le discours du narrateur est fait pour « gagner la confiance [de son lecteur] ». Suivant son discours, le lecteur du récit lui prête l'attention, et nous voyons progressivement « la ténébreuse figure d'un narrateur-peintre-marin-chasseur de tortue-pêcheur-naturaliste-pirate-guide-bibliographe », que Specq définit en tant qu'un « *trickster* », ou bien, un « *confidence-man* ». Specq établit ainsi un lien entre le narrateur des *Encantadas* avec celui dans *L'escroc à la confiance*, que nous aborderons prochainement.

« esquisse » est composée par une épigraphe et un récit en prose[141]. En outre, nulle « esquisse » n'est achevée : l'ensemble du récit paraît en tant qu'« une totalité encyclopédique »[142]. Les différentes parties de cette « totalité », ou de la « somme » si nous prenons la formule de Specq, ne sont pas enchaînées les unes avec les autres. Le récit, dépourvu d'ordre, est ainsi caractérisé par la désorientation du discours narratif et par la forme hybride du texte.

De cette manière, le discours du narrateur met l'accent sur un « échec »[143] de la raison (au sens propre du mot), qualifié par le grotesque des animaux de l'archipel dans la troisième « esquisse », que le narrateur n'est pas capable de définir. Le narrateur présente les pingouins des Encantadas comme d'« extraordinaires créatures (*outlandish beings*) »[144] :

> Et, en vérité, le pingouin n'est ni poisson, ni oiseau, ni mammifère ; en tant qu'aliment, il n'appartient ni au carnaval ni au carême ; c'est, sans exception, la créature la plus ambiguë et la moins aimable que l'homme ait découverte.[145]
>
> *And truly neither fish, flesh, nor fowl is the penguin; as an edible, pertaining neither to Carnival nor Lent; without exception the most ambiguous and least lovely creature yet discovered by man.*[146]

Le narrateur montre que le pingouin ne fait partie d'aucune classification animale, tandis que le pingouin contient toutes les caractéristiques de toutes les classifications qu'il a citées. C'est donc une « créature ambiguë ». Quant aux poissons de l'archipel, ils sont « tous fort étranges (*all were strange*) » et « des individus absolument inédits (*the complete novelty of many individuals*) »[147] : c'est aussi impossible pour le narrateur de les définir.

En présentant les pingouins et les poissons de l'archipel, le narrateur montre ainsi que les Encantadas échappent aux lois naturelles. La science n'est pas capable de les qualifier ou de les expliquer. Par ailleurs, étant donné que le narrateur n'arrive pas non plus à les définir ou à les représenter, le récit des *Encantadas* révèle la limite du discours du narrateur qui n'arrive pas à

---

141 Les épigraphes sont tirées de poèmes divers, spécifiquement ceux du poète élisabéthain Edmund Spenser. Les épigraphes de la première esquisse à la quatrième sont tirées de *La Reine des fées* ; l'épigraphe de la cinquième esquisse tirée de *Visions of the World's Vanities* (« Visions des Vanités du monde », ma traduction) ; l'épigraphe de la sixième esquisse provient d'un poème d'Edmund Spenser « Prospopoia : or Mother Hubberds Tales » et d'une pièce en prose du dramaturge élisabéthain John Fletcher (*Wit Without Money*) ; l'épigraphe de la septième esquisse est une combinaison de *La Reine des fées* et de « Prospopia » ; l'épigraphe de la huitième esquisse est une autre combinaison de *La Reine des fées* et d'un poème de Thomas Chatterton (*Ælla : A Tragycal Enterlude*) ; les épigraphes de la neuvième et de la dernière esquisses sont tirées de *La Reine des fées*. La plupart des épigraphes sont tirées de *La Reine des fées*, qui décrit un « pays des fées » (*fairy land*) : c'est un monde renversé par rapport au monde des Encantadas. Jaworski remarque que « presque toutes les citations » sont légèrement modifiées par Melville. Cette modification fait aussi partie du jeu de narration dans *Les Encantadas* : toutes les références proposées par le narrateur ne sont pas fiables. Voir les notes du texte, dans Herman Melville, *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1114, 1115, 1116, 1117, 1118, 1119, 1120, 1121 et 1122.

142 François Specq, *Du divin au grotesque II : Grotesque et prophétie dans «* The Encantadas *»*, *op. cit.*, p. 153.

143 François Specq, *Du divin au grotesque II : Grotesque et prophétie dans «* The Encantadas *»*, *op. cit.*, p. 152.

144 Herman Melville, *Les Encantadas ou Îles Enchantées* (1854), *op. cit.*, p. 356.
Herman Melville, *The Encantadas or Enchanted Isles* (1854), *op. cit.*, p. 135.

145 Herman Melville, *Les Encantadas ou Îles Enchantées* (1854), *op. cit.*, p. 356-357.

146 Herman Melville, *The Encantadas or Enchanted Isles* (1854), *op. cit.*, p. 135.

147 Herman Melville, *Les Encantadas ou Îles Enchantées* (1854), *op. cit.*, p. 358.
Herman Melville, *The Encantadas or Enchanted Isles* (1854), *op. cit.*, p. 136.

tout représenter. L'archipel, ainsi que l'ensemble du récit, deviennent la décomposition d'une encyclopédie naturelle dans son propre détournement grotesque[148]. Les « créatures » — les animaux et l'humain —, sont vidés de leurs substances (au sens fort du mot). Car au sein de l'archipel, il n'y a que des animaux « inédits » et des traces laissées par l'humain : des fantômes des gens de mer[149], et les anecdotes du « roi des chiens » et de l'ermite Oberlus[150]. Ainsi, dans l'archipel comme dans le récit, tout ce qui avait une substance en est désormais dépourvu au cours de la description du narrateur.

Ce « vide de substance » est également manifesté par l'impuissance des mots, ou du langage, que Janine Dove-Rumé définit en tant que le « déclin d'un empire alphabétique (*The Decline of an Alphabetical Empire*, ma traduction) »[151]. Ce « déclin » révèle une défaillance (au sens de « panne ») d'effet produit par des « mots ». Nous constatons particulièrement ce déclin dans la huitième « esquisse » qui concerne la veuve Hunilla. Dans cette « esquisse », au lieu de représenter par des « mots », « comme s'il était conscient des limites de l'écriture et/ou du langage (*as if aware of limits of writing and/or language*) »[152], le narrateur emploie maintes fois des mots du lexique pictural dès son premier aperçu de la veuve :

> Je souhaiterais — non point, certes, par un esthétisme insensible — savoir dessiner au pastel ; car cette femme offrait le plus touchant spectacle, et le pastel, propre à tracer délicatement de mélancoliques contours, dépeindrait bien mieux que des mots d'image endeuillée de la veuve *chola* au sombre incarnat.[153]
>
> *It is not artistic heartlessness, but I wish I could but draw in crayons; for this woman was a most touching sight; and crayons, tracing softly melancholy lines, would best depict the mournful image of the dark-damasked Chola widow.*[154]

Au lieu d'en faire la description en écrivant, le narrateur espère qu'il peut « tracer

---

[148] François Specq montre que par le grotesque, le récit devient une « dérision » (au sens d'ironie) de la science ou de la raison. Car au sein de l'archipel, la nature (ou bien les lois naturelles) ne peut pas se substituer à la « science » qui n'arrive pas à tout expliquer. C'est-à-dire qu'à travers cette représentation grotesque, ni la nature ni la science ne peuvent expliquer les Encantadas et les créatures (y compris « l'humain ») appartenant à l'archipel. *Cf.* François Specq, *Du divin au grotesque II : Grotesque et prophétie dans «* The Encantadas *»*, *op. cit.*, p. 152-158.

[149] À la première « esquisse », le narrateur nous montre que les « Galapagos » — provenant de la langue espagnole—, désignent des « tortues », parce que les gens croient que les tortues qu'ils rencontrent sont des transformations des « commodores et les capitaines (*commodores and captains*) » après leur mort. *Cf.* Herman Melville, *Les Encantadas ou Îles Enchantées* (1854), *op. cit.*, p. 349.
Herman Melville, *The Encantadas or Enchanted Isles* (1854), *op. cit.*, p. 128.

[150] Ils sont respectivement représentés à la septième et à la neuvième « esquisses ».

[151] Janine Dove-Rumé, *Melville's «* The Encantadas or Enchanted Isles *» : the Decline of an Alphabetical Empire*, dans *The Piazza Tales : Herman Melville*, *op. cit.*, p. 131. Dans son article, Dove-Rumé analyse principalement les six dernières esquisses des *Encantadas* en utilisant des méthodes linguistiques (la décomposition des mots, la phonétique, etc.). Elle montre que pour le narrateur du récit, la caractéristique illusoire (*the illusory feature*) des premières quatre esquisses sert à faire la « désillusion » des dernières six esquisses. Et cette « désillusion » est manifestée par l'impuissance du langage, qui commence par la lettre « E » dans la quatrième esquisse. Dans notre travail, nous empruntons le terme de Dove-Rumé concernant la limite du langage et sa manifestation dans la huitième esquisse, sans aller jusqu'au détail alphabétique des mots comme le fait l'auteur de l'article.

[152] Janine Dove-Rumé, *Melville's «* The Encantadas or Enchanted Isles *» : the Decline of an Alphabetical Empire*, *op. cit.*, p. 138. L'article est rédigé en anglais. C'est ma traduction.

[153] Herman Melville, *Les Encantadas ou Îles Enchantées* (1854), *op. cit.*, p. 377.

[154] Herman Melville, *The Encantadas or Enchanted Isles* (1854), *op. cit.*, p. 152.

délicatement » la silhouette de la veuve au pastel, parce que le pastel offre non seulement des traits non-compactés, voire flous, mais aussi des couleurs à faibles saturations. Les traits flous et les couleurs à faibles saturations ne donnent qu'une partie des traits et des couleurs ; c'est-à-dire qu'ils ne sont pas « remplis » de traits et de couleurs. L'image au pastel peut ainsi donner l'image de Hunilla lorsqu'elle apparaît devant le narrateur : c'est une femme dont la silhouette et l'histoire sont partiellement effacées. Le narrateur ne peut la percevoir que partiellement[155].

La suite du récit concernant le passé de Hunilla correspond à cette image. D'une part, Hunilla perd son mari et son frère — qui se sont noyés en mer — et reste toute seule au sein des Encantadas. Mais le corps de son frère est perdu définitivement, et elle ne peut plus ni le récupérer ni l'enterrer. Elle perd progressivement la notion du temps avant d'être retrouvée. Nous voyons qu'ainsi, elle ne trouve et n'enterre que l'un des membres de sa famille et que son existence sur l'archipel échappe partiellement au « temps », étant donné qu'elle ne calcule plus de dates.

D'autre part, le récit concernant l'histoire de Hunilla n'est pas complet. Au niveau de la teneur du récit, le narrateur n'achève pas la partie concernant l'histoire de Hunilla[156]. Au niveau du langage, au lieu d'« écrire », le narrateur continue à « dessiner » l'histoire de Hunilla. Le narrateur représente le jour où Hunilla perd son mari et son frère par une « peinture » :

> […] mais ce jour-là, afin de mieux suivre l'aventure des deux cœurs aimés, Hunilla avait écarté, et retenait de la main, les branches qui formaient un cadre ovale où l'immensité bleue roulait comme une mer peinte. C'est là que l'invisible peintre peignit à sa vue le radeau battu par les vagues et démembré, […] Du commencement à la fin, le drame tout entier s'était déroulé sans aucun bruit : silencieux tableau de mort ; rêve de l'œil ; formes évanescentes telles qu'en montrent les mirages.[157]

> […] *But upon the day we speak of here, the better to watch the adventure of those two hearts she loved, Hunilla had withdrawn the branches to one side, and held them so. They formed an oval frame, through which the bluely boundless sea rolled like a painted one. And there, the invisible painter painted to her view the wave-tossed and disjointed raft,* […] *while first and last, no sound of any sort was heard. Death in a silent picture; a dream of the eye; such vanishing shapes as the mirage shows.*[158]

Par l'emploi d'un lexique pictural (« une mer peinte (*a painted one*) », « l'invisible peintre (*the*

---

[155] « Elle ne nous montra que le couvercle de son âme et les étranges caractères qui s'y trouvaient gravés ; tout ce qu'il recouvrait, sa timide fierté le tint caché (*She but showed us her soul's lid, and the strange ciphers thereon engraved; all within, with pride's timidity, was withheld.*) ». D'après le narrateur, Hunilla ne parle pas de toute son histoire en raison de sa timidité. Mais ce silence de Hunilla révèle aussi l'impuissance du langage : le narrateur n'arrive pas à tout représenter par son discours, c'est-à-dire ses mots. *Cf.* Herman Melville, *Les Encantadas ou Îles Enchantées* (1854), *op. cit.*, p. 380.
Herman Melville, *The Encantadas or Enchanted Isles* (1854), *op. cit.*, p. 155.

[156] Le narrateur s'interrompt lorsqu'il raconte que Hunilla ne se rappelle plus de date : « Contre ma volonté, je dois m'interrompre. (*Against my own purposes a pause descends upon me here.*) » Quand il reprend le récit, Hunilla termine déjà son discours « […] se dit enfin Hunilla. (*at last said Hunilla to herself*) » Par conséquent, nous constatons que le narrateur fait l'ellipse d'une partie du récit de Hunilla concernant le « temps ». L'ellipse du « temps » de Hunilla se transforme en une suspension du récit. Et il confirme cet inachèvement du récit : « Mais non, je ne compléterai pas ce récit, […] La moitié en sera passée sous silence. (*But no, I will not file this thing complete,* […] *The half shall here remain untold.*) ». *Cf.* Herman Melville, *Les Encantadas ou Îles Enchantées* (1854), *op. cit.*, p. 382, 384.
Herman Melville, *The Encantadas or Enchanted Isles* (1854), *op. cit.*, p. 156, 157.

[157] Herman Melville, *Les Encantadas ou Îles Enchantées* (1854), *op. cit.*, p. 379.

[158] Herman Melville, *The Encantadas or Enchanted Isles* (1854), *op. cit.*, p. 154.

invisible painter) », « silencieux tableaux de mort (*Death in a silent picture*) »), le narrateur insiste sur le silence et l'immobilité de la scène de naufrage qui se passe devant Hunilla. Le narrateur nous fait « voir (*watch*) »[159], à travers le « cadre ovale (*oval frame*) », les fragments de la scène de naufrage : le radeau démembré, les naufragés. Et les fragments de cette scène, aux yeux de Hunilla, sont évanescents à la manière des « mirages ». Pour François Specq, ce « tableau » aux yeux de Hunilla évoque la peinture des Vanités dont le peintre est le narrateur[160]. Et toutes ces évanescences (la mort, le temps, etc.) dans la vie de Hunilla, y compris sa propre vie, ne peuvent être représentées par les mots du narrateur[161].

Nous constatons ainsi que le narrateur éprouve son impuissance langagière lorsqu'il raconte l'histoire de Hunilla. Car Hunilla est le seul personnage dont la substance matérielle existe « à moitié » dans le récit : elle n'existe pas uniquement en tant que légende ou anecdote ; son histoire est (partiellement) racontée par elle-même au narrateur. Le reste des personnages n'existent qu'en tant qu'êtres vidés de leurs substances matérielles[162]. La « demi-substance » de Hunilla provient de la persistance de son affection pour son mari et son frère malgré toutes les épreuves que son destin lui inflige. Elle persiste dans sa caractéristique d'être « humain », même si cette caractéristique révèle son impuissance. Et cette impuissance de Hunilla, qui provient de son acceptation passive, lui permet de s'accomplir « dans la mort de son identité personnelle »[163] :

---

[159] La traduction de Jaworski du verbe « *watch* » est « suivre ». Nous traduisons littéralement ce verbe *watch* en tant que « voir », de sorte qu'il correspond mieux au lexique pictural qu'emploie le narrateur, et son propos d'inviter le lecteur du récit à « voir » ce qu'il représente en tant qu'un tableau.

[160] « Elle [Hunilla] est aussi la seule à avoir reconnu le caractère illusoire du pouvoir et de la liberté, soulignant un visage essentiel du narrateur, celui de peintre de *Vanités*, ce genre majeur du XVIIe siècle, qui invitait, à travers une série d'emblèmes de la brièveté de la vie terrestre et de la mort — qui tous figurent dans « The Encantadas » (sabliers, ossements, etc.) —, à une méditation sur la relativité des choses matérielles. » D'après Specq, l'ensemble du récit des *Encantadas* constitue un tableau des *Vanités*, et chaque esquisse est l'un des éléments de ce tableau. Mais Hunilla et son histoire sont des exceptions, parce qu'elle est la seule qui ne résiste pas à tout ce que son destin lui inflige « dans la mort de son identité personnelle ». Hunilla accepte passivement, quoiqu'involontairement, tout ce qui se passe dans sa vie (l'abandon du navire qui l'emporte à l'archipel, la perte de sa famille, la vie monotone et isolée dans l'archipel, etc.). Mais cette passivité devient ensuite un pouvoir qui lui permet d'exister en tant que tel. Le personnage de Hunilla nous évoque un autre personnage-représentant de la « passivité » — le personnage de Bartleby — que nous aborderons dans les chapitres suivants. *Cf.* François Specq, *Du divin au grotesque II : Grotesque et prophétie dans «* The Encantadas *»*, *op. cit.*, p. 160.

[161] Et cette impuissance du langage du narrateur provient également de l'impuissance de Hunilla lorsqu'elle ne peut pas se représenter : « … Hunilla ne voulait, n'osait se fier à la faiblesse de sa langue. (*Hunilla would not, durst not trust the weakness of her tougue.*) ». La traduction du mot « *tongue* » est littéralement la « langue », qui désigne l'organe humain de la parole. Mais nous trouvons également un niveau métonymique de cette traduction : la faiblesse de la langue (l'organe) induit aussi celle de la langue (le langage, les mots et les discours produits à l'aide de cette organe). *Cf.* Herman Melville, *Les Encantadas ou Îles Enchantées* (1854), *op. cit.*, p. 384.
Herman Melville, *The Encantadas or Enchanted Isles* (1854), *op. cit.*, p. 157.

[162] De la cinquième « esquisse » à la dixième « esquisse », le narrateur présente respectivement les histoires des humains qui ont vécu dans l'archipel : la frégate « L'Évanescente (*Flyaway*) », les Boucaniers (*The Bouccaneers*), le Roi des chiens (*the Dog-King*), la veuve Hunilla, l'« ermite (*Hermit*) » Oberlus et des « fugitifs, naufragés, solitaires (*Runaways, castaways, solitaires*) » sans noms. Mais ces histoires ne racontent pas l'intériorité de ces personnages ; c'est-à-dire qu'elles ne restent que sur les aspects extérieurs observables. Tandis que l'histoire de Hunilla décrit — même si le narrateur n'arrive pas à tout représenter par son discours — ses affections pour son mari et son frère.
Cf. Herman Melville, *Les Encantadas ou Îles Enchantées* (1854), *op. cit.*, p. 366, 367, 370, 375, 390, 399.
Herman Melville, *The Encantadas or Enchanted Isles* (1854), *op. cit.*, p. 142, 144, 146, 151, 162, 170.

[163] François Specq, *Du divin au grotesque II : Grotesque et prophétie dans «* The Encantadas *»*, *op. cit.*, p. 160.

> Humanité, force puissante ! Je te vénère, non dans le vainqueur lauré, mais dans cette créature vaincue.[164]
>
> *Humanity, thou strong thing, I worship thee, not in the laurelled victor, but in this vanquished one.*[165]

Pour le narrateur, l'humanité induisant l'impuissance de Hunilla qui n'arrive pas à résister aux calamités qui se succèdent dans sa vie, devient une « force puissante (*strong thing*) ». Hunilla existe ainsi dans l'évanescence d'elle-même : c'est-à-dire dans son identité en tant qu'humain. Cette « figure du vaincu qui triomphe dans la défaite » fait de Hunilla une « figure christique », parce que le « type » du « triomphe dans la défaite » est le Christ[166]. Par conséquent, Hunilla représente Dieu dépourvu de substance — elle devient donc un « fantôme de Dieu » dans un monde rempli d'épreuves. Aux Encantadas, l'humanité s'est substituée à la divinité ; et le monde de l'archipel devient alors un monde au sein duquel Dieu est absent. Le récit des *Encantadas* se termine par une épitaphe dont le dernier vers proclamé par « un narrateur inconnu écrivant d'outre-tombe (*an unknown narrator writing from beyond the grave*) »[167] :

> Mon dernier pieu, c'est les scories ![168]
>
> *Here I be — tucked in with clinkers !*[169]

Si nous traduisons littéralement ce vers, il devient « Me voici, niché parmi des scories ». Dans la langue anglaise, « *I be* » est écrit à l'infinitif, et cet infinitif montre l'état de stagnation de ce « narrateur inconnu » qui écrit d'outre-tombe[170]. Cet état révèle également une image évanescente du narrateur : il résiste au « déclin temporel (*temporal declination*) »[171] de la même manière que Hunilla. Il existe dans l'évanescence de lui-même, et son discours existe dans la défaillance de ses mots. Cette défaillance des mots est induite par l'identité du narrateur

---

[164] Herman Melville, *Les Encantadas ou Îles Enchantées* (1854), *op. cit.*, p. 383.
[165] Herman Melville, *The Encantadas or Enchanted Isles* (1854), *op. cit.*, p. 157. François Specq remarque que dans la langue anglaise, par une « ambiguïté grammaticale », « *this vanquished one* » peut renvoyer également au « *victor* (victoire, ma traduction) ». C'est-à-dire que c'est une victoire acquise dans la victoire « vaincue ». *Cf.* François Specq, *Du divin au grotesque II : Grotesque et prophétie dans «* The Encantadas *»*, *op. cit.*, p. 161.
[166] François Specq, *Du divin au grotesque II : Grotesque et prophétie dans «* The Encantadas *»*, *op. cit.*, p. 161. C'est Specq qui souligne.
[167] Janine Dove-Rumé, *Melville's «* The Encantadas or Enchanted Isles *» : the Decline of an Alphabetical Empire*, *op. cit.*, p. 143. Ma traduction.
[168] Herman Melville, *Les Encantadas ou Îles Enchantées* (1854), *op. cit.*, p. 403.
[169] Herman Melville, *The Encantadas or Enchanted Isles* (1854), *op. cit.*, p. 173.
[170] « Ainsi, avec le style du narrateur, qui, esquisse après esquisse, reporte l'achèvement du récit pour éventuellement déléguer l'autorité jusqu'au point final à un narrateur inconnu écrivant d'outre-tombe. (*So with the narrator's retarding style which sketch after sketch postpones the completion of the narrative to eventually delegate the authorship to the final full stop to an unkonwn narrator writing from beyond the grave.*) » Dove-Rumé montre que le temps du récit est suspendu jusqu'à la fin. Mais la suspension du temps avance quand même avec la narration. Le temps dans l'ensemble du récit des *Encantadas* demeure suspendu (à la même manière que le temps de l'archipel), et le narrateur essaie de maintenir, en continuant sa narration, cet « état de suspension » jusqu'à la fin du récit où le narrateur cède son autorité à un « narrateur inconnu » et s'évanouit. De cette manière, le temps du récit reste suspendu avec cette dernière phrase dont le verbe est à l'infinitif, et le récit demeure inachevé. Janine Dove-Rumé, *Melville's «* The Encantadas or Enchanted Isles *» : the Decline of an Alphabetical Empire*, *op. cit.*, p. 143. Ma traduction.
[171] *Idem.*Ma traduction.

en tant qu'être humain, qui éprouve ses limites par rapport à Dieu, absent à la fois dans l'archipel « les Encantadas » et dans le récit des *Encantadas*.

Conclusion du chapitre

L'écriture des récits de voyage de Flaubert est marquée par leur forme en « débris » (des détails, des portraits et des événements, etc.) qui représente le monde par la fragmentation de lui-même. Les récits de voyage forment ainsi une écriture viatique à double sens : c'est à la fois un enregistrement des « passages » qui ne sont pas exhaustifs et des lieux « en creux » à l'aide desquels Flaubert pratique la manière dont il observe et représente le monde. Dans les *Encantadas* de Melville, le monde est représenté sous la forme d'un archipel dont la caractéristique fondamentale est une décomposition par le grotesque. Le grotesque d'un monde désolé (des Encantadas) montre également l'ironie de Melville dans la description d'un monde pittoresque. C'est donc en se servant de l'inachèvement et de la fragmentation des récits que Flaubert et Melville arrivent à faire la représentation du monde dans le regard d'un individu limité par ses mots, par son discours et fondamentalement, par son langage.

Les récits de voyage de Flaubert et *Les Encantadas* de Melville révèlent également la possibilité de représenter le monde au cours de l'errance d'un individu au sein du monde. Cette « errance » de l'individu dans le monde est représentée dans le récit par les écritures de Flaubert et de Melville : c'est ainsi que ces écritures deviennent l'écriture « viatique » caractérisée par la « mobilité » de l'individu-contemplateur qui manifeste une représentation « en mouvement » que définit Michel Collot comme une « contemplation romantique » :

> La contemplation romantique n'est jamais statique et elle ne se limite pas à une simple saisie visuelle du paysage ; elle s'accompagne souvent d'un parcours de l'espace, et suscite un mouvement de l'âme, un élan de la pensée et de l'imagination.[172]

Collot définit le terme « paysage »[173] en tant qu'interaction entre le sujet-contemplateur et le monde dans lequel ce sujet se déplace, ainsi qu'un « bien culturel »[174] correspondant à une évolution des mentalités. Le parcours de l'individu-sujet dans le monde montre ainsi un vacillement des limites entre le « moi » et le « non-moi » : cet « élan » de la pensée et de l'imagination trouve son origine dans la pensée et dans l'esthétique du sublime, qui se développent en Angleterre et en Allemagne tout au long du XVIIIe siècle[175].

---

[172] Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, « Les Essais », Paris, José Corti, 2005, p. 48.

[173] Étymologiquement, le mot « paysage » est un terme de peinture désignant « la représentation d'un site généralement champêtre, puis le tableau lui-même » : donc il emporte d'abord une valeur visuelle. Prenant sa valeur figurée, le « paysage » désigne ensuite une « situation générale ». C'est à partir de cette valeur figurée du « paysage » que Michel Collot développe sa propre définition du « paysage » dans le champ culturel. *Cf.* Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, t. III, p. 2488-2489.

[174] Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, *op. cit.*, p. 9.

[175] Du côté de l'Angleterre, Edmund Burke, dans son ouvrage intitulée *Recherche philosophique de nos idées du Sublime et du Beau* (1757), estime que la « beauté » n'est pas l'unique valeur esthétique. Burke fait déplacer la notion du sublime chez Pseudo-Longin et chez son traducteur Boileau. C'est-à-dire qu'à partir de Burke, la notion du sublime ne réside plus dans les domaines de l'intellect et de la rhétorique ; le « sublime » entre désormais dans le côté de la nature et dans l'expérience des

Dans son ouvrage *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, par une approche phénoménologique, Collot fait l'enquête historique et culturelle des fondements sensibles du « paysage » dans divers domaines, en prenant la poésie romantique comme pivot. Car d'après Collot, le « paysage » provenant du romantisme montre également un dynamisme entre la sensibilité d'un individu et le monde au sein duquel il se trouve ; et en poésie, le « paysage » est à la fois « un lieu commun qui nous concerne tous » et « un espace de liberté offert à la sensibilité et à la créativité de chacun »[176].

Cette définition du « paysage » par Collot nous convient pour éclairer le contexte socio-culturel des écritures de Flaubert et de Melville. Cependant, la forme en débris des textes littéraires — le texte en prose par exemple —, nous paraît plus apte à manifester ce dynamisme interactif entre l'écrivain et son écriture, l'individu et le monde qu'il perçoit. Car, dans les récits de voyages ainsi que dans les *Encantadas*, nous remarquons non seulement la caractéristique d'une écriture inachevée de Flaubert et de Melville, mais aussi leur attention particulière à l'« être humain » (les portraits chez Flaubert et les histoires des individus de l'archipel chez Melville).

D'un côté, cet inachèvement d'écriture, qui produit des vides (par exemple les « tirets », les portraits et les paysages en creux), ouvre des possibilités pour les « idées » que définissent Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe en tant que « le genre proprement *moral* du fragment »[177]. Ce sont des « creux » qui permettent à Flaubert et à Melville d'élaborer leur écriture[178]. De l'autre côté, cet intérêt de Flaubert et de Melville pour l'« être humain » transforme leur texte en un espace de conversion du motif « religieux », au sens de « spéculation artistique »[179]. Ils contemplent le monde à travers l'humain — ils le sont eux-mêmes — et

---

hommes sensibles. Du côté de l'Allemagne, Emmanuel Kant reprend cette notion du sublime (qui est déjà re-définie par Burke) en mettant la prééminence du sujet sur l'objet : « Ainsi la sublimité n'est-elle contenue en aucune chose de la nature, mais seulement dans notre esprit, pour autant que nous pouvons devenir conscients d'être supérieurs à la nature en nous et, ce faisant, à la nature hors de nous ». Cette application de Kant, qui intègre le « sublime » dans la faculté humaine, est considérée en tant qu'une des sources philosophiques du romantisme : le sublime devient une « exaltation d'un Moi absolu ». Nous constatons ainsi la divergence entre le sublime du côté de l'Angleterre et du côté de l'Allemagne. Pour Collot, l'élaboration de Kant est « assez éloignée de l'esthétique romantique du paysage ». Car d'après lui, cette « esthétique romantique du paysage » est davantage inspirée par la *Naturphilosophie* développée par les philosophes idéalistes allemands tels que Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. *Cf.* Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), *Analytique du sublime*, § 28, traduction, présentation, notes, bibliographie et chronologie par Alain Renaut, Paris, GF Flammarion, 2000 (Aubier, Paris, 1995), p. 247.

[176] Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, *op. cit.*, p. 17. Dans notre travail, nous définissons la notion du « paysage » dans les deux sens : le paysage est à la fois une « situation générale » qui peut désigner d'autres domaines hors celui de la peinture, et un espace dans l'imagination humaine, qui donne à penser dans l'interaction de l'expérience sensible d'un individu avec son environnement (c'est-à-dire le monde dans lequel il vit). Cette interaction est rassurée par l'écriture des textes littéraires au cours de laquelle l'individu acquiert sa propre autorité.

[177] Philipe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 188.

[178] Pour Schlegel, les idées sont « des pensées infinies, autonomes, toujours mobiles en elles-mêmes et divines ». Les idées se présentent « infinies » et « mobiles », et cette « mobilité » des idées correspond à la définition du « paysage » de Collot : il s'agit d'un espace qui favorise des « mobilités ». Voir *Idées* (10), dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 207.

[179] Philipe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 204.

l'écriture de l'humain, sans besoin de médiation. Car ils deviennent eux-mêmes le médiateur. Comme pour Schlegel, la tâche d'un individu-artiste est de « présenter le divin à tous les hommes » dans l'anéantissement de lui-même[180].

[180] « Un médiateur est celui qui perçoit en lui le divin et se sacrifie, s'anéantissant lui-même, pour annoncer, communiquer et présenter ce divin à tous les hommes par ses mœurs et par ses actes, par ses paroles et par ses œuvres. Si cet effort est infructueux, c'est que ce qui a été perçu n'était pas le divin, ou inapproprié. Médiatiser, être médiatisé, c'est toute la vie supérieure de l'homme, et chaque artiste est médiateur pour tous les autres. » Le terme de la « religion », pour Schlegel, n'est plus lié à Dieu. Chaque homme peut devenir divin à moins qu'il arrive à percevoir la divinité en lui-même et à la présenter à « tous les hommes ». À ce propos, nous pensons au personnage de Pip dans *Moby Dick*, qui, par son auto-sacrifice, incarne une figure demi-divine dans le récit, que nous évoquerons plus tard. *Cf.* Philipe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, *op. cit.*, (44), p. 210.

Chapitre 2. Le lieu d'épreuves

Nous verrons, dans ce chapitre, le procédé de cet « anéantissement » de l'individu-artiste à travers l'exposition des pensées intimes du narrateur dans *Mémoires d'un fou* et *Novembre* et la décomposition du monde dans *Redburn* et *Vareuse-Blanche*. C'est également dans cet anéantissement de l'individu-sujet et dans la décomposition du monde que ce dernier, représenté dans les récits, se transforme en lieu d'épreuves, au sein duquel l'individu éprouve la stérilité de son discours et l'impuissance de son autorité pour faire la représentation de ce monde.

2.1. *Mémoires d'un fou* et *Novembre* : l'insuffisance du discours subjectif

Parmi les œuvres de jeunesse de Flaubert, nous remarquons d'abord qu'il y a plus de récits à la première personne que dans ses futurs romans. Contrairement aux romans tels que *Madame Bovary* ou *Salammbô*, le narrateur des œuvres de jeunesse emploie davantage le « je » pour la narration[181]. De surcroît, nous remarquons que la forme des textes des œuvres de jeunesse de Flaubert est souvent fragmentaire : nous trouvons beaucoup de ruptures et d'inachèvements aux niveaux textuel et narratif[182]. Cependant, la plupart de ces textes de jeunesse, tels que les *Mémoires d'un fou* et *Novembre*, ne sont pas publiés du vivant de Flaubert, ils le sont à titre posthume. Si nous disons que la publication des œuvres romanesques de Flaubert est une reconnaissance, par l'autorité éditoriale, de la légitimité de ses écrits, alors, le choix de Flaubert de ne pas publier ses écrits de jeunesse se présente comme la légitimation de sa propre autorité réalisée à travers son écriture.

Dans un article qui vise à analyser la caractéristique des œuvres de jeunesse de Flaubert dont l'enjeu central est la « non-publication », Claude Duchet montre que les écrits du jeune

[181] Toutes les œuvres de jeunesse de Flaubert ne sont pas écrites avec le « je ». Les récits de *Smar* et de *Loys XI* prennent une forme théâtrale ; le récit du *Rêve d'enfer* est à la troisième personne.
[182] Nous trouvons, par exemple, dans le récit des *Agonies : pensées sceptiques*, que le narrateur emploie plusieurs pronoms personnels pour la narration (le « je », le « tu » et l'« il ») ; et l'ensemble du récit devient ainsi composite.

Flaubert — ceux qui ne sont pas publiés de son vivant — sont à la fois « la jeunesse d'une écriture » et « la manifestation d'une jeunesse » de Flaubert[183]. En prenant l'acception de la notion d'« écriture » dans celle de Barthes, cette « manifestation d'une jeunesse », pour Duchet, signifie alors un « absolu du moi »[184] du jeune Flaubert. Car cette « écriture de jeunesse » — nous empruntons la formule de Duchet —, révèle le processus par lequel Flaubert devient « ce qu'il est, homme-plume »[185] et ses écrits de jeunesse sont des anticipations de ce devenir[186].

En employant le « je », Flaubert arrive à légitimer — à travers le récit du narrateur — deux niveaux de discours. Le premier est un discours subjectif[187] du « moi » par le récit des sentiments intimes de ce « moi » (le « je » dans la narration). Au second niveau du discours, cette légitimation révèle également « l'impossibilité » d'exprimer ses sentiments intimes : le « moi » éprouve une limite (ou une impuissance) à exprimer suffisamment tout ce qu'il veut exprimer et l'emploi du « je » lui permet de légitimer cette limite.

Les deux caractéristiques des textes de jeunesse (le récit à la première personne et la forme en fragments), ainsi que cet enjeu de « légitimation », sont particulièrement manifestés dans les *Mémoires d'un fou* et dans *Novembre,* deux textes qui marquent à la fois la « clôture » des écrits de jeunesse de Flaubert[188] et un tournant de son écriture. Nous y trouvons une mutation d'écriture qui induit la maturité de l'écrivain. Des *Mémoires d'un fou* à *Novembre*, le texte flaubertien sort non seulement de la rhétorique et de la thématique des « lieux communs », mais aussi du « pacte autobiographique » qui existe entre l'auteur (ici, Flaubert lui-même) et son interlocuteur[189]. Il entre désormais dans la pratique de l'écriture romanesque, au sein de laquelle

---

[183] Claude Duchet, *L'écriture de jeunesse dans le texte flaubertien*, in *Nineteenth-Century French Studies*, Spring—1984, Vol. 12, No. 3, p. 306. Source en ligne. URL: https://www.jstor.org/stable/23536540.

[184] Claude Duchet, *L'écriture de jeunesse dans le texte flaubertien*, *op. cit.*, p. 303.

[185] *Idem.*, p. 308.

[186] « Seulement je vais mettre sur le papier tout ce qui me viendra à la tête, mes idées avec mes souvenirs, mes impressions mes rêves mes caprices, tout ce qui passe dans la pensée et dans l'âme […] » Donc dès le début du récit des *Mémoires d'un fou*, le narrateur admet que tout ce qu'il va raconter est une « mise en page » de ce qu'il a dans son esprit : c'est-à-dire tout ce qui n'a pas de « forme concrète ». C'est alors un enregistrement ou une concrétisation, par l'écrit, de l'esprit du narrateur : cet écrit est une affirmation du « moi » (« mes souvenirs, mes impression », etc.) que l'écrit l'enregistre (ou la concrétise). *Cf.* Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou* (1838, publication posthume en 1901), dans Gustave Flaubert, *Œuvres de jeunesse*, édition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2001, p. 467.

[187] Dans notre étude, le « discours subjectif » désigne le discours du narrateur-sujet dont le discours manifeste son point de vue et ses sentiments individuels.

[188] Dans sa lettre à Louise Colet, Flaubert écrit que « Si tu as bien écouté *Novembre* tu as dû deviner mille choses indisables qui expliquent peut-être ce que je suis. Mais cet âge-là est passé. Cette œuvre a été la clôture de ma jeunesse. » Voir la lettre du 2 décembre 1846, dans Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. I, *op. cit.*, p. 410.

[189] Les *Mémoires d'un fou* sont dédiées à Alfred Le Poittevin (l'ami de Flaubert), d'après les pages de dédicace écrites par Flaubert : « À toi mon cher Alfred ces pages sont dédiées et données » ; « elles [ces pages] renferment une âme tout entière — est-ce la mienne. » Nous empruntons la définition de Philippe Lejeune du « pacte autobiographique » : il s'agit d'un accord — explicite ou tacite — entre l'auteur de l'autobiographie et son interlocuteur, nouant les deux côtés par une « confiance ». C'est-à-dire que l'auteur avoue la sincérité de ce qu'il écrit à son destinataire. Et l'interlocuteur de l'auteur (c'est Alfred Le Poittevin dans le cas des *Mémoires d'un fou*) accepte cette « sincérité ». Mais les *Mémoires d'un fou* n'est pas une autobiographie. Philippe Lejeune distingue l'autobiographie et le roman autobiographique par un critère : dans une véritable autobiographie, le narrateur-héros doit porter le même nom que l'auteur (d'après ce critère, le narrateur des *Mémoires d'un fou* doit s'appeler « Gustave Flaubert »). Cependant, dans la dédicace, Flaubert écrit d'abord « rappelle-toi que c'est un fou qui a écrit ces pages », et le narrateur demeure anonyme dans son récit. De surcroît, selon Lejeune, le récit d'une autobiographie doit être un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en

il ne cherche plus la compréhension et l'acceptation de son interlocuteur.

Nous constatons ainsi un lien entre ces deux textes de jeunesse de Flaubert. Shoshana Felman, dans son article analysant *Novembre* et la « modernité du lieu commun », propose que *Novembre* puisse être traité en tant qu'une « relecture des *Mémoires d'un fou* »[190]. Nous voyons ainsi qu'il y a une cohérence entre ces deux textes. En s'appuyant sur l'analyse du « lieu commun » dans *Novembre*, Felman montre que Flaubert fait l'apprentissage du « cliché » (au sens premier du mot) littéraire, et « raconte » son apprentissage dans le récit du narrateur. Ce qui rend le récit des *Mémoires d'un fou* « original »[191], c'est la « folie » que Felman analyse dans un autre article qui précède la *Modernité du lieu commun*. La « folie » peut alors justifier « l'incohérence de la pensée » et garantir l'« authenticité » de cette pensée[192].

La thématique de la « folie » que propose Shoshana Felman dans ses travaux nous paraît également appropriée pour « légitimer » l'insuffisance du discours subjectif du narrateur dans *Mémoires d'un fou* et dans *Novembre*. Nous constatons également une scission d'identité dans la représentation d'un narrateur se présentant comme « fou ». Le « narrateur-fou » dans les *Mémoires d'un fou*, c'est celui pour qui « s'exprimer » n'est pas possible. Dans le récit des *Mémoires d'un fou*, le narrateur s'aperçoit de l'insuffisance de son expression parce qu'il n'arrive pas à « tout dire » :

> Je vous dirais bien d'autres choses, bien plus belles et plus douces, si je pouvais dire tout ce que je ressentis d'amour, d'extase, de regrets. […] pouvez-vous dire tout ce que vous ressentez en un jour ? Pauvre faiblesse humaine ! avec tes mots, tes langues, tes sons, tu parles et tu balbuties — tu définis Dieu, le ciel et la terre, la chimie et la philosophie, et tu ne peux exprimer, avec ta langue, toute la joie que te cause une femme nue — ou un plum-pudding.[193]

---

particulier sur l'histoire de sa personnalité ». Mais dans les *Mémoires d'un fou*, le récit est composé par une partie rétrospective et une autre partie en temps présent. De cette manière, Flaubert manifeste « une autobiographie à l'envers », d'après Claudine Gothot-Mersch. Notre travail ne se concentre pas sur la personne réelle de Flaubert (c'est-à-dire la biographique de Flaubert) : nous abordons les textes flaubertiens. Donc nous nous concentrons sur les enjeux textuels de l'autobiographie dans les *Mémoires d'un fou* et dans *Novembre*. *Cf.* Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou* (1838, publication posthume en 1901), *op. cit.*, p. 466. La notice du texte par Claudine Gothot-Mersch, dans Gustave Flaubert, *Œuvres de jeunesse*, *op. cit.*, p. 1362. Voir aussi Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (1975), édition augmentée en 1996, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 14.

190 Shoshana Felman, *Modernité du lieu commun. En marge de Flaubert :* Novembre, in *Littérature*, n°20, 1975, p. 34. Source en ligne. URL : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1975_num_20_4_2024.

191 « La folie, c'est la solitude farouche, *l'originalité*, la différence du jeune homme romantique ». Dans son article, Shoshana Felman propose trois directions de lecture des *Mémoires d'un fou* : une lecture thématique de la « folie », une lecture de la « fonction ironique » de la « folie » dans le texte, et une lecture « ironique » de la « folie » de l'ironie du texte. Elle montre que la thématique de la « folie » est une manière qu'adopte le jeune Flaubert pour manifester la singularité du discours du narrateur des *Mémoires d'un fou*. De surcroît, la « folie » est « littéralement originale » : elle est à la fois la garantie de « poésie » et d'« actualité », parce qu'elle « se veut » la « transgression des lieux communs de la société ». Notre travail s'appuie sur les premières deux « directions de lecture » proposées par Felman (la thématique de la « folie » et la « fonction ironique » de la folie dans le texte). Car c'est pour nous un procédé pour l'analyse de la construction narrative des *Mémoires d'un fou*. *Cf.* Shoshana Felman, *Thématique et rhétorique ou la folie du texte* (1974), dans *La production du sens chez Flaubert*, ouvrage collectif dirigé par Claudine Gothot-Mersch, avec l'avertissement d'Édith Heurgon et la préface de Françoise Gaillard, « Cerisy Archives », Paris, Hermann Éditeurs, 2017, p. 17. Voir aussi Shoshana Felman, *Modernité du lieu commun. En marge de Flaubert :* Novembre, *op. cit.*, p. 34.

192 Claudine Gothot-Mersch montre que « psychologiquement », la « folie » est un « soulage ». Et la thématique de la « folie » paraît pour Flaubert « fort utile » pour maintenir le système du récit des *Mémoires d'un fou*. Voir la notice du texte par Claudine Gothot-Mersch, dans Gustave Flaubert, *Œuvres de jeunesse*, *op. cit.*, p. 1363.

193 Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou* (1838, publication posthume en 1901), *op. cit.*, p. 513-514. C'est nous qui soulignons.

Le narrateur, vers la fin du récit, écrit que ses « mots » ne sont pas capables de « tout exprimer ». Cela implique qu'il « aurait pu » dire plus que ce qu'il a dit jusqu'ici. Donc il y a encore des « amours », des « extases » et des « regrets » ineffables. Lorsqu'il parle, il « balbutie ». Son balbutiement révèle les ruptures, la discontinuité et l'inachèvement de son récit, parce qu'en raison de sa « folie », son discours n'est pas obligé d'avoir une logique enchaînée. En même temps, il peut attribuer cette limite d'expression à sa « folie », en raison de laquelle cette « pauvre faiblesse humaine » peut être pardonnée.

Cependant, « être fou » n'est pas un choix du narrateur lui-même, il y a aussi ses maîtres et ses camarades de collège qui l'appellent ainsi :

> […] cette société d'enfants est aussi cruelle pour ses victimes que l'autre petite société — celle des hommes. —
> Même injustice de la foule, même tyrannie des préjugés et de la force, même égoïsme, quoi qu'on ait dit sur le désintéressement et la fidélité de la jeunesse. […] J'y fus froissé dans tous mes goûts — dans la classe pour mes idées, aux récréations pour mes penchants de sauvageries solitaire.
> Dès lors j'étais un fou.
> J'ai vécu donc seul et ennuyé, tracassé par mes maîtres et raillé par mes camarades.[194]

Le narrateur éprouve une « profonde aversion »[195] envers « les hommes » dès le collège, et cette « aversion » le rend « solitaire » par rapport à ceux qui sont « les hommes ». Ce sont ses maîtres et ses camarades qui le jugent « fou » ; c'est-à-dire que le narrateur est défini, par le reste des hommes de son collège, en tant que « fou ». « On » lui confère cette identité. Cependant, même si le narrateur éprouve un malaise parmi ses camarades, son identité de « fou » devient pour lui « un masque social » et « *un rôle à jouer* »[196].

Ce « masque » du narrateur, pour Felman, montre la stratégie rhétorique qu'emploie Flaubert : la « folie » est le masque ironique du narrateur qui permet à Flaubert de prendre « un recul stratégique vis-à-vis de la condamnation qu'elle comporte »[197]. C'est-à-dire que la « folie » favorise une distanciation entre le « je » et les « autres » (tels que les camarades et les maîtres du collège). En admettant qu'il est « dès lors » un fou, le narrateur acquiert une autorité, non seulement dans son discours mais aussi de son identité. D'un côté, étant un « fou » dont l'esprit n'est pas lucide, il est « normal » pour lui d'éprouver l'incapacité d'« extérioriser » son intériorité (c'est-à-dire ses sentiments intimes, etc.) par son langage. Donc, le fragment et les ruptures du discours subjectif deviennent légitimes dans cette identité du « fou ». D'un autre

---

194 Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou* (1838, publication posthume en 1901), *op. cit.*, p. 472.
195 *Idem.*
196 Shoshana Felman, *Thématique et rhétorique ou la folie du texte* (1974), *op. cit.*, p. 21. La « folie » qui incarne un « rôle à jouer » peut être trouvée dans un roman de Melville : le personnage de Babbalanja dans *Mardi*. Dans le récit, parfois Babbamlanja se transforme en un autre personnage qui s'appelle Azzageddi. Azzageddi est, selon Babbalanja, le côté démoniaque de lui-même qui le possède de temps en temps : parfois, il (Azzageddi) prend la parole de Babbalanja . Nous reviendrons vers ce personnage dans les chapitres suivants.
197 *Idem.*

côté, la « folie » est également une démarche par laquelle le narrateur renverse l'extériorité (le monde extérieur, ses camarades et ses maîtres) et l'intériorité (son esprit, ses sentiments intimes). Dans l'optique du narrateur, le reste des hommes qui le jugent « fou » sont pour lui « étranges » :

> […] Chacun de nous a un prisme à travers lequel il aperçoit le monde, heureux celui qui y distingue des couleurs riantes et des choses gaies.
> […]
> Choses étranges que cette diversité d'opinions, de systèmes, de croyances et de folies.[198]

À travers le « prisme » des autres, le narrateur est un fou ; mais à travers le prisme du narrateur, les autres, ainsi que le monde plein de diversité, paraissent « étranges »[199]. De cette manière, par le discours d'un « fou », il est d'abord impossible de distinguer le « fou » des « non-fous » ; il n'est pas non plus possible, pour les « non-fous », de définir le narrateur en tant que « fou ». Car pour le narrateur, sous le « masque ironique » de son discours, les hommes qui le « tracassent » et le « raillent » ne sont « que des sots »[200]. Par cette démarche de « renversement », la distinction entre la réalité (c'est-à-dire le monde aux yeux des « non-fous ») et l'illusion du narrateur (c'est-à-dire le monde aux yeux du narrateur-fou) n'est plus radicale. Nous constatons ainsi que la divergence des deux mondes —le monde réel (extérieur) et le monde illusoire (intérieur) — est éliminée par ce discours subjectif du « narrateur-fou ».

Mais cette convergence des deux mondes engendre le malaise du narrateur qui se trouve au milieu de ce qu'il appelle le « vide » :

> Alors il y aura un rire immense de désespoir quand les hommes verront ce vide, quand il faudra quitter la vie, pour la mort […]
> Quelques hommes encore errants dans une terre aride s'appelleront mutuellement, ils iront les uns vers les autres, et ils reculeront d'horreur, effrayés d'eux-mêmes, et ils mourront.
> […] Cette religion a duré deux mille ans et voilà qu'elle s'épuise, qu'elle ne suffit plus et qu'on s'en moque ; — voilà ses églises qui tombent, ses cimetières tassés de morts et qui regorgent.
> Et nous, quelle religion aurons-nous ?
> Être si vieux que nous le sommes et marcher encore dans le désert comme les Hébreux qui fuyaient d'Égypte !
> Où sera la Terre promise ?[201]

---

[198] Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou* (1838, publication posthume en 1901), *op. cit.*, p. 506.

[199] Dans la pièce de théâtre du jeune Flaubert, *Loys XI*, nous trouvons un passage du fou du roi qui montre également cette divergence d'« opinions » : « N'est-ce pas, mon oncle, que vous êtes bien content quand vous avez appelé un homme un fou ? Bel argument ! un fou ! Eh bien, un fou est un homme sage et un sage est fou, car qu'est-ce qu'un fou ? … Un fou est la plus belle invention de la sagesse. » Nous voyons que l'antithèse entre « fou » et « sagesse », proposée pourtant par un « fou », montre bien qu'il est impossible de trancher entre la « folie » et la « normalité » (représentée par la « sagesse »). *Cf.* Gustave Flaubert, *Loys XI* (1838, publication posthume en 1906), dans Gustave Flaubert, *Œuvres de jeunesse*, *op. cit.*, p. 324.

[200] Shoshana Felman montre que la fonction ironique de la « folie » favorise le renversement de « l'antithèse même de l'extérieur et de l'intérieur » par le langage signalant une impuissance du narrateur. Ce langage provenant d'un « fou » peut également inverser les « rapports de force » : car c'est un renversement entre le « *dehors* » et le « *dedans* » (C'est Felman qui souligne). Il s'agit d'une alternance de la « subjectivité » (au sens du caractère de ce qui procède d'un point de vue personnel) : les hommes en dehors de l'intériorité (ses sentiments tels qu'il les exprime dans son récit) du narrateur trouvent que le narrateur est « fou » ; tandis que dans l'intériorité du narrateur, il trouve que les hommes dehors sont eux-mêmes des « sots », parce qu'il n'arrive pas à les comprendre. Voir Shoshana Felman, *Thématique et rhétorique ou la folie du texte* (1974), *op. cit.*, 22.

[201] Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou* (1838, publication posthume en 1901), *op. cit.*, p. 479-480.

Dans une représentation apocalyptique, le monde se transforme en un « vide » pour tous les hommes, y compris le narrateur, parce que ni la religion ni Dieu ne peuvent plus accorder la bénédiction aux hommes. Par conséquent, la Terre promise n'est plus la destination finale au terme du long pèlerinage des hommes « errants dans une terre aride » : elle n'existe plus. Le monde, qu'il soit extérieur ou intérieur, devient un lieu d'épreuves : les hommes au monde, ainsi que le narrateur, sont solitaires[202] en raison du néant divin ; et ils marchent encore, à l'instar des Hébreux, dans le désert.

Pour le narrateur des *Mémoires d'un fou*, la solution ultime pour sortir de ce « monde-désert » ou pour terminer cette longue marche qui ne cesse jamais, c'est la mort. C'est-à-dire que dans ce « monde-désert », la vie du narrateur est promise à la mort. Cependant, cette « mort » du narrateur n'est pas réalisée que dans le récit de *Novembre*[203], dans lequel nous voyons une scission radicale de l'identité narrative : le passage du « je » au « il ».

Si nous disons que le récit des *Mémoires d'un fou* est une « légitimation » de la « folie » — réalisée par une écriture « stratégique » d'après Felman —, celui de *Novembre* sera alors une « mise en question » de la « folie » et une « mise à mort » du narrateur qui sont réalisées par le « doute » que le narrateur éprouve en lui-même. De surcroît, les « lieux communs » traités[204] dans les *Mémoires d'un fou* sont re-examinés par le narrateur de *Novembre.* Cependant, dans *Novembre*, le « cliché » de la folie est détourné en tant que « la folie même du

[202] Le narrateur insiste sur sa solitude dans le récit des *Mémoires d'un fou* : « Oh ! la triste et maussade époque ! Je me vois encore errant seul dans les longs corridors blanchis de mon collège, […] » ; « J'étais seul sur la grève. Seul. […] En regardant cette solitude immense devant moi, et cette autre solitude plus terrible encore, je me mis à pleurer comme un enfant. » Par cette répétition concernant sa solitude au sein du monde, engendrée par sa « folie », le narrateur affirme la légitimité de son malaise dans ce monde. Cette affirmation de la solitude est aussi celle d'une autorité du « moi » : car « je » suis « fou », ma solitude dans ce monde des « non-fous » est légitime. *Cf.* Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou* (1838, publication posthume en 1901), *op. cit.*, p. 474, 491.

[203] Le narrateur des *Mémoires d'un fou* évoque constamment sa mort, mais au dernier chapitre, il entend le son des cloches. De surcroît, le récit contient à la fois un temps rétrospectif (quand le narrateur raconte son passé enfantin et ses souvenirs des trois femmes) et un temps présent. Au dernier chapitre du récit, le temps revient au présent ; c'est-à-dire que le narrateur sort de ses « mémoires » et entre désormais dans le présent : « Quand j'entends les cloches sonner et le glas frapper en gémissant, j'ai dans l'âme une vague tristesse, quelque chose d'indéfinissable et de rêveur comme des vibrations mourantes. » Tandis que dans le récit de *Novembre*, un autre narrateur, qui prend la parole du premier narrateur, annonce la mort du premier narrateur qui narre avec le « je ». *Cf.* Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou* (1838, publication posthume en 1901), *op. cit.*, p. 515.

[204] Les « lieux communs » traités dans les *Mémoires d'un fou* comprennent non seulement le *topos* de la « folie » qui est traitée en tant que « cliché », mais aussi celui de la « première fois » à travers les trois expériences amoureuses du narrateur. Les femmes réelles (Caroline, Maria et l'initiatrice) dans les *Mémoires d'un fou* deviennent des mots qui fascinent le narrateur dans *Novembre* : « Certains mots me bouleversaient, celui de *femme*, de *maîtresse* surtout ; je cherchais l'explication du premier dans les livres, dans les gravures, dans les tableaux, dont j'aurais voulu pouvoir arracher les draperies pour y découvrir quelque chose. » Nous pensons au personnage d'Emma Bovary qui fait des lectures des livres romantiques et qui se demande les sens des mots tels que « félicité », « passion » et « ivresse ». Nous reviendrons vers cette « lecture » d'Emma dans les chapitres suivants. *Cf.* Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou* (1838, publication posthume en 1901), *op. cit.*, p. 762.

cliché »[205]. La prostitution incarne le lieu commun de « l'illusion et du désir »[206], même si le narrateur est fasciné par les mots tels que « femme » ou « maîtresse », après être sorti de la maison de Marie[207] (l'héroïne-prostituée dans *Novembre*), il éprouve un « changement » :

> Et je sortis, l'air me ranima, je me trouvais tout changé, il me semblait qu'on devait s'apercevoir, sur mon visage, que je n'étais plus le même homme, je marchais légèrement fièrement, content, libre, je n'avais plus rien à apprendre, rien à sentir, rien à désirer dans la vie. […]
> Je repensais toujours à ce que j'avais fait, et je fus pris d'une indéfinissable tristesse, j'étais plein de dégoût, j'étais repu, j'étais las.[208]

Le narrateur fait l'amour avec une prostituée et cette expérience lui donne de la vitalité. Mais peu après cette rencontre, le narrateur rumine ce qui s'est passé, même s'il acquiert de nouvelles expériences amoureuses, il éprouve toujours de la « tristesse » et du « dégoût ». La première expérience sexuelle du narrateur avec la prostituée ne peut pas lui donner à voir « quelque chose de plus » et « quelque chose d'inaperçu »[209]. Donc, le changement que le narrateur éprouve en sortant de la maison de la prostituée n'est qu'un renouvellement de l'expérience que le narrateur des *Mémoires d'un fou* n'a pas explorée : celle de la relation sensuelle.

Nous voyons qu'au premier niveau — celui de l'intrigue — la visite chez la prostituée ne peut pas combler le « vide » qu'éprouvent les deux narrateurs. Au second niveau — le niveau rhétorique — c'est également une visite dans le lieu commun de l'illusion et du désir. Etant donné que le narrateur est hanté par des mots concernant la « femme », la représentation de cette expérience sexuelle devient une rétrospection du lieu commun dans les *Mémoires d'un fou*.

Par conséquent, le narrateur ne peut rien retirer de cette expérience et il passe chez Marie encore une fois. Lors de sa deuxième visite, le narrateur écoute Marie lui raconter sa vie. À l'issue de cette deuxième visite, le narrateur ne dit pas « adieu » à Marie, mais ils ne se revoient jamais. Le souvenir de Marie fait souffrir le narrateur :

> Oh ! si l'on pouvait extraire de soi tout ce qui y est et faire un être avec la pensée seule ! […] Loin de

---

[205] Shoshana Felman, *Modernité du lieu commun. En marge de Flaubert :* Novembre, *op. cit.*, p. 36. Felman montre que la thématique et la rhétorique de la « folie » dans les *Mémoires d'un fou* se transforment en un « apprentissage » même de la « folie en tant que cliché ». C'est-à-dire que le narrateur ne sonde plus la « folie » elle-même ; il commence à observer lui-même à travers son observation de la « folie ».
Cet apprentissage du cliché supprime l'originalité induite par la « folie » dans les *Mémoires d'un fou*. Mais c'est au cours de cet apprentissage du cliché que le texte de *Novembre* acquiert sa propre originalité . Elle (cette originalité) est manifestée d'abord par l'ironie du sous-titre de *Novembre* : *Fragments de style quelconque*. Ainsi, par un ton méprisant, le narrateur du récit de *Novembre* se moque de ce qu'il apprend : c'est un style « quelconque », qui semble pour lui banal voire médiocre. Suivant ce sous-titre, l'ensemble du récit devient une rétrospection des anciennes expériences du narrateur, par laquelle le narrateur s'observe lui-même.
[206] Shoshana Felman, *Modernité du lieu commun. En marge de Flaubert :* Novembre, *op. cit.*, p. 39.
[207] Dans les *Mémoires d'un fou*, l'héroïne s'appelle « Maria ». Dans *Novembre*, la prostituée s'appelle « Marie ». Et dans *l'Éducation sentimentale* (1869), Madame Arnoux s'appelle « Marie ».
[208] Gustave Flaubert, *Novembre* (1842, publication posthume en 1910), dans *Œuvres de jeunesse*, *op. cit.*, p. 791.
[209] *Idem.*, p. 792.

> là, la mémoire oublie et l'image s'efface, tandis que l'acharnement de la douleur reste en vous. C'est pour me la rappeler que j'ai écrit ce qui précède, espérant que les mots me la feraient revivre ; j'y ai échoué, j'en sais bien plus que je n'en ai dit. […]
> Comme le monde est vide à celui qui y marche seul ! Qu'allais-je faire ?[210]

Nous constatons une distinction — ou une transformation — entre le narrateur de *Novembre* et celui des *Mémoires d'un fou*. Le narrateur des *Mémoires d'un fou* « renferme » son « âme » dans ses propres « mémoires »[211], il se heurte à la limite de son discours pour représenter sa « pensée ». Il se fait coincer par cette limite et ne peut la franchir. Mais le narrateur de *Novembre* est conscient de sa limite, il sait désormais que « les mots » ne peuvent reproduire ni la mémoire de sa rencontre avec Marie ni l'image de sa maîtresse. Se trouvant incapable de représenter ni Marie ni l'histoire de la vie de Marie, le narrateur veut s'« extraire » pour qu'il puisse exister en tant qu'« être avec la pensée seule ».

Le processus par lequel le narrateur se débarrasse de sa propre pensée révèle une scission d'identité : le narrateur ne cherche plus à trouver des mots à l'intérieur de lui-même (c'est-à-dire dans sa « pensée », dans ses mémoires, dans sa conscience, etc.), il cherche davantage dans le monde extérieur :

> La feuille morte tombée s'agite et vole aux vents, de même, moi, je voudrais voler, m'en aller, partir pour ne plus revenir, n'importe où, mais quitter mon pays ; ma maison me pèse sur mes épaules, je suis tant de fois entré et sorti par la même porte ![212]

Le narrateur ne se concentre plus seulement sur son intériorité, il commence à percevoir à la fois le monde extérieur et l'interaction entre lui-même et le monde extérieur. Une feuille morte qui « vole aux vents » suscite l'envie du narrateur de quitter sa maison et son pays. Ce que le narrateur aperçoit suscite son envie de départ. Sa « maison » et son « pays », ce sont des « lieux » au sein desquels le narrateur est longtemps resté et la limite de son discours est également un lieu dans lequel il est enfermé pendant longtemps.

La scission d'identité commence ainsi par une série de « voyages en rêve » du narrateur dans le récit qui suit. Mais ce récit à la première personne s'arrête brutalement vers la fin, il s'agit d'une « relève de narration » à l'aide de laquelle le second narrateur parvient à faire une « inspection » en se mettant à l'écart de l'histoire racontée par le premier narrateur. Cette

---

[210] Gustave Flaubert, *Novembre* (1842, publication posthume en 1910), *op. cit.*, p. 817.

[211] Dans la page dédiée à Alfred Le Poittevin, Flaubert écrit : « Elles [Les Mémoires] renferment une âme tout entière — est-ce la mienne, est-ce celle d'un autre ? » C'est dont une « âme », quel qu'elle soit celle de Flaubert ou du « narrateur-fou » du récit, qui est renfermée dans le récit sous forme des « mémoires ». Dès le titre du récit (c'est-à-dire *Les Mémoires d'un fou*), nous remarquons une ambiguïté au niveau de la véracité du récit : nous ne pouvons pas distinguer si le récit des *Mémoires d'un fou* est une fiction ou « une marque d'auto-ironie ». Pour Claudine Gothot-Mersch, c'est Flaubert qui « refuse de trancher entre fiction et réalité ». Voir la notice du texte dans *Œuvres de jeunesse*, *op. cit.*, p. 1359. *Cf.* Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou* (1838, publication posthume en 1901), *op. cit.*, p. 466.

[212] Gustave Flaubert, *Novembre* (1842, publication posthume en 1910), *op. cit.*, p. 818.

« inspection » constitue l'embryon d'un « lecteur » qu'incarne le second narrateur.

Le second narrateur — s'avouant qu'il connaît le précédent narrateur — apparaît tout à coup dans le récit et affirme qu'il prend la succession du premier. Il précise néanmoins qu'il continue le récit « pour le lecteur »[213]. Il poursuit le récit sur un ton ironique commentant ce que fait le premier narrateur. Cette ironie du second narrateur à l'égard du premier narrateur marque également la sortie d'un autre « lieu commun » : l'histoire racontée par le premier narrateur — remplie par « les métaphores, hyperboles et autres figures »[214] — se transforme en un lieu commun que le second narrateur méprise.

Ainsi, dans cette relève de narration, nous constatons une alternance de la narration dans le récit et ce que Gérard Genette définit en tant que « silences »[215] de Flaubert. D'un côté, l'apparition du second narrateur — qui présente le reste de l'histoire du premier narrateur à la troisième personne du singulier, « il » — annonce à la fois l'apparition d'un « autrui »[216] qui se substitue au « je », et la mort du premier narrateur. Cette apparition de l'« autrui » dans le récit est, selon Felman, un « court-circuit »[217] du texte qui est induit par le silence du premier. Mais c'est le second narrateur qui fait « taire » le premier narrateur en prenant l'autorité narrative : il commente le premier narrateur en faisant une interprétation[218].

De l'autre côté, le « il » constitue un blanc dans le texte, provenant du « silence » du premier narrateur. Ce silence, selon Genette dans son analyse des textes flaubertiens, révèle la modernité du texte flaubertien. Le narrateur employant le « je » est celui qui veut « parler » et qui « parle » jusqu'au moment où le second narrateur prend la parole. Le premier narrateur est celui qui prononce des discours et le second est l'envers du premier, il est donc l'envers du discours, c'est-à-dire le silence. Ce silence de Flaubert, pour Felman, montre que le jeune Flaubert comprend que « la modernité, […] est le lieu de l'autre » : c'est le « lieu

---

[213] « Le manuscrit s'arrête ici, mais j'ai connu l'auteur, et si quelqu'un, ayant passé, pour arriver jusqu'à cette page, à travers toutes les métaphores, hyperboles et autres figures qui remplissent les précédentes, désire y trouver une fin, qu'il continue ; nous allons lui la donner. » Ici Flaubert reprend la structure des *Souffrances du jeune Werther*, mais « sur un ton badin ». Voir la note du texte, dans *Œuvres de jeunesse*, *op. cit.*, p. 1505. *Cf.* Gustave Flaubert, *Novembre* (1842, publication posthume en 1910), *op. cit.*, p. 821.

[214] Gustave Flaubert, *Novembre* (1842, publication posthume en 1910), *op. cit.*, p. 821.

[215] Genette fait l'analyse des textes flaubertiens — des œuvres de jeunesse jusqu'à *l'Éducation sentimentale* (1869) dans *Figures I.* Il montre que les textes flaubertiens révèlent sans cesse un écrivain (c'est-à-dire Flaubert) qui est toujours « honteux » et « inconscient » de son invention d'antiromans. Mais c'est cette invention « honteuse » de Flaubert — la « *déromantisation du roman* » — qui marque le « commencement de la modernité ». Dans notre travail, nous empruntons cette définition des « silences » flaubertiens à Genette. *Cf.* Gérard Genette, *Figures I.*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1966, p. 242-243. C'est Genette qui souligne.

[216] Le mot « autrui » ici prend son sens premier : les autres qui ne sont pas le « moi », ou le « prochain ». *Dictionnaire Littré* en ligne. URL : https://www.littre.org/definition/autrui.

[217] « Aux antipodes du 'je' porteur du cri et émetteur du bruit, le 'il', une sorte de blanc au sein du texte, n'est plus que possibilité d'arrêt, de court-circuit. » Felman montre que Flaubert emploie la litote au moment où le second narrateur commence à narrer. Et la litote est pour Flaubert « une hyperbole même du silence ». *Cf.* Shoshana Felman, *Modernité du lieu commun. En marge de Flaubert :* Novembre, *op. cit.*, p. 45.

[218] « Dans sa première jeunesse, il s'était nourri de très mauvais auteurs, comme on l'a pu voir à son style ; en vieillissant, il s'en dégoûta, mais les excellents ne lui donnèrent plus le même enthousiasme ». Le second narrateur fait la critique de ce que le premier narrateur a « écrit », et attribue ce « style » du premier narrateur aux « mauvais auteurs » dont sa lecture est nourrie. *Cf.* Gustave Flaubert, *Novembre* (1842, publication posthume en 1910), *op. cit.*, p. 822.

d'aveuglement et d'incompréhension »[219]. Ce lieu « d'aveuglement et d'incompréhension » implique un manque — ou un blanc — que le discours subjectif ne peut accomplir. Au sein de ce blanc, il ne peut rien faire que de « se taire » : d'où son silence.

Le second narrateur, qui prend du recul avec l'histoire du premier narrateur, incarne un lecteur du récit précédent. Et le narrateur de *Novembre* incarne un lecteur des *Mémoires d'un fou*. De cette manière, nous voyons une transition au niveau du narrateur : du « moi-individu » qui quête son autorité (ici c'est-à-dire l'absolu du « moi ») au « il » qui représente l'incompréhension de la recherche du « moi » qui rend cette démarche vaine. Cependant, selon Baudelaire, la « modernité » c'est « le transitoire, le fugitif, le contingent » ; c'est aussi « tirer de l'éternel du transitoire »[220]. L'individu, comprenant qu'il n'est pas capable de représenter les « fugitifs » (tels que ses « mémoires »), essaie tout de même de chercher l'infini au sein du « fini »[221].

La finitude humaine est, de la même manière que sa limite langagière, l'une des origines de la raison pour laquelle le monde devient un lieu d'épreuves pour l'homme-individu. Le « cri » (nous empruntons ce terme à Felman, qui signale l'envers du « silence » de Flaubert) du narrateur des *Mémoires d'un fou* et du premier narrateur de *Novembre*, est une manifestation du « doute » d'un individu en lui-même[222]. Mais la scission d'identité du narrateur de *Novembre* montre une réconciliation du narrateur avec ce doute en lui-même et avec son insuffisance langagière (c'est-à-dire la limite de son discours subjectif, et son incapacité à faire une représentation du monde avec ce discours). L'individu entre désormais dans le monde.

Les « écritures de jeunesse » de Flaubert, spécifiquement les *Mémoires d'un fou* et *Novembre*, montrent le processus par lequel Flaubert apprend dans et pendant son écriture. Le récit à la première personne, le discours subjectif et la forme en fragments sont mis en terme par la scission d'identité vers la fin du récit de *Novembre*. Cette scission d'identité nous

---

[219] Shoshana Felman, *Modernité du lieu commun. En marge de Flaubert :* Novembre, *op. cit.*, p. 47.

[220] Charles Baudelaire, *La Modernité* (1863), in *Le peintre de la vie moderne* (la parution dans *Le Figaro* en 1863), dans *Curiosités esthétiques : l'Art romantique*, *op. cit.*, p. 467, 466. Baudelaire écrit cet article pour faire l'éloge de la peinture de Constantin Guys. Mais cet article de Baudelaire qui dénonce la modernité de l'art romantique nous paraît aussi convenir à notre analyse de la transition des *Mémoires d'un fou* au *Novembre*, qui montre également un niveau « moderne » au sens de Baudelaire. Car ce que cherche le « narrateur-individu » est une manière de représenter sa « pensée » qui est fugitive, afin de trouver un « absolu du moi ». Et dans *Novembre*, passant du « je » au « il », le narrateur comprend désormais que cette « quête d'absolu » n'a sans doute pas de fin, mais il la continue. De cette manière, il entre dans son devenir.

[221] « Les idées sont des pensées infinies, autonomes, toujours mobiles en elles-mêmes et divines » ; « Imagine-toi le fini dans la forme de l'infini, et tu penseras l'homme. » Les « idées », d'après Schlegel, sont « toujours mobiles », et donc toujours insaisissables. Et l'homme est l'incarnation de l'infini (les « idées ») dans une forme finie en raison de ses limites. Friedrich Schlegel, *Idées*, (10) et (98), dans *L'absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 207, 216.

[222] « Mon âme s'envole vers l'éternité et l'infini et plane dans l'océan du doute au son de cette voix qui annonce la mort. » En entendant le son du glas, ce qu'éprouve le narrateur-fou, c'est le doute en lui-même qui vacille entre la mort et le vivant, entre l'infini et le fini. *Cf.* Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou* (1838, publication posthume en 1901), *op. cit.*, p. 515.

communique la maturité d'écriture du jeune Flaubert. Des *Mémoires d'un fou* à *Novembre*, Flaubert sort de la rhétorique et de la thématique des lieux communs — représentés par la « folie » du narrateur-fou — et entre dans son écriture romanesque.

Dans le récit de *Novembre* en tant qu'apprentissage (au sens d'une étude) des *Mémoires d'un fou*, le narrateur ne cherche plus à « tout dire », il accepte non seulement la limite de son discours subjectif mais aussi le doute en lui-même. Cependant, en acceptant son doute, le monde dans lequel le narrateur entre se transforme en un lieu d'épreuves — de la même manière que les Hébreux sont mis à l'épreuve par Dieu. Dans ce « désert d'épreuves », l'individu continue sa quête d'absolu en acceptant qu'il y a des « ineffables » autant que des « doutes »[223].

La scission d'identité dans *Novembre* est aussi une décomposition du « moi ». Elle décompose le « moi » en deux parties : un côté qui « parle » et l'autre côté qui se tait. Dans cette décomposition du « moi », Flaubert arrive à représenter le monde à travers le discours du « moi ». Dans le chapitre suivant, nous verrons la manière dont Melville conçoit la décomposition : il ne s'agit plus d'une décomposition du « moi » pour faire la représentation du monde, mais de décomposer le monde pour que l'individu-sujet apparaisse au sein du monde.

[223] « Il songea un instant s'il ne devait pas en finir, personne ne le verrait, pas de secours à espérer, en trois minutes il serait mort ; mais, de suite, […] l'existence vint à lui sourire, sa vie de Paris lui parut attrayante et pleine d'avenir, […] Et cependant les voix de l'abîme l'appelaient, les flots s'ouvraient comme un tombeau, prêts de suite à se refermer sur lui et à l'envelopper dans leur plis liquides… » La vacillation du narrateur-individu existe toujours : il y a d'un côté son entrée dans le monde et l'autre côté « les voix de l'abîme » — c'est la mort et les « flots » de « l'océan du doute » qui l'appellent — qui empêchent cette entrée. Si l'individu continue à entrer dans le monde, cela veut dire qu'il accepte qu'il existe toujours ces « voix de l'abîme » en tant qu'épreuves. *Cf.* Gustave Flaubert, *Novembre* (1842, publication posthume en 1910), *op. cit.*, p. 831.

2.2. Redburn et *Vareuse-Blanche* : l'individu entre dans le monde

En Amérique du Nord au XIXe siècle, pour les intellectuels américains tels que Ralph Waldo Emerson, la relation entre un individu et le monde est représentée par le « moi » au sein du monde et son interaction avec le monde : il s'agit d'une relation transcendantale[224]. Le *club* des transcendantalistes[225] — dont Emerson fait partie — essaie de répondre aux questions posées par « une période de crises économique, religieuse et politique »[226]. Le mouvement promu par les transcendantalistes est une proposition pour que la jeune nation qui vient d'être fondée — les États-Unis au début du XIXe siècle — puisse se réunir autour d'une identité commune. Cette identité commune est autant religieuse que socio-culturelle, et elle veut se débarrasser de l'influence des colonisateurs anglais : la tradition puritaine en Nouvelle-Angleterre, la littérature romantique européenne (surtout anglaise), etc. C'est dans cet objectif qu'Emerson écrit dans son essai intitulé *L'intellectuel américain* :

> Chaque époque […] doit écrire ses propres livres ; mieux, chaque génération doit écrire pour celle qui suivra. Les livres d'une période plus ancienne n'entrent pas dans ce cadre.[227]

Pour Emerson, il faut que l'intellectuel américain s'inscrive dans le présent, qu'il écrive des livres qui se tiennent dans le temps présent et se renouvellent pour les générations suivantes. Les « livres d'une période plus ancienne » — les livres du passé — ne sont plus valides, parce qu'ils ne s'adaptent plus au moment présent. D'après Emerson, un intellectuel américain est celui qui « absorbe » et qui « produit », c'est-à-dire un « individu-érudit » qui fait des lectures et qui propose ses propres idées par son écriture, à partir de ses lectures. Nous constatons alors deux dynamismes au sein de ce processus d'« absorption-production » : le premier est dans la

---

[224] Le terme « transcendantal » est un emprunt d'Emerson à l'idéalisme allemand : le mot « transcendantal » vient de la doctrine d'Emmanuel Kant, spécifiquement de celle dans *La critique de la raison pure* (1781) et dans *La critique de la raison pratique* (1788), qui se présentent en tant qu'ouvrages-pivots pour les transcendantalistes. Nous voyons ainsi que le mouvement du transcendantalisme est également un mouvement philosophique.

[225] Nous employons le mot anglais « *club* » pour désigner les transcendantalistes (en langue anglaise : *the Transcendental club*) : c'est un groupe d'intellectuels américains en Nouvelle-Angleterre, qui se réunit régulièrement pour discuter des possibilités d'élargir la théologie unitaire en faisant embrasser les idées philosophique et littéraire européennes. Emerson est l'un des fondateurs de ce *club*. Parmi les fondateurs du *Transcendental club*, nous comptons également Henry David Thoreau que nous aborderons prochainement.

[226] « *The fate of their* [les transcendantalistes] *movement,* […] *should rivet every scholar and student of contemporary affairs, for at a time of economic, religious, political crisis* (Le sort de leur mouvement, […] devrait riveter chaque chercheur et élève pour les affaires contemporaines, pendant une période de crises économique, religieuse et politique.) ». C'est moi qui traduis. Dans notre travail, nous suivons *The Oxford Handbook of Transcendentalism* qui présente divers domaines de l'école transcendantaliste et du mouvement du transcendantalisme. Notre centre d'intérêt concernant le mouvement transcendantalisme est sur sa filiation de la philosophie allemande et de la littérature romantique anglaise, ainsi que la réflexion que porte Melville dans ses œuvres, concernant les idées d'Emerson et de Thoreau. Voir l'introduction dans *The Oxford Handbook of Transcendentalism*, ouvrage édité par Joel Myerson, Sandra Harbert Petrulionis et Laura Dassow Walls, New York, Oxford University Press, 2010, p. xxiii.

[227] Ralph Waldo Emerson, *L'intellectuel américain* (*The American Scholar*) (1837), dans *Essais*, textes traduits par Anne Wicke, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2010, p. 132.

lecture de cet individu, le second réside dans la manière dont il « produit ». Ces dynamismes sont des manières par lesquelles l'individu communique avec le monde. Par sa lecture, il communique avec le passé et par sa production — c'est-à-dire l'écriture — il entre et s'inscrit dans son présent. Mais la question de l'autorité de cet individu se pose dans ce processus d'« absorption-production » : de quelle manière peut-il avoir confiance dans ce qu'il lit, et de quelle manière peut-il écrire ses « propres livres » ?

Ce sont également des questions que Melville pose dans *Redburn* et dans *Vareuse-Blanche*. Emerson répond à ces questions d'abord dans *L'intellectuel américain* puis dans un autre essai intitulé *Confiance et autonomie* (*Self-Reliance*) :

> Ce sont les devoirs qui conviennent à l'« Homme pensant ». Ils peuvent tous être convenus dans celui de la confiance en soi. La fonction de l'intellectuel est de réjouir, d'élever et de guider les hommes en leur montrant les faits tapis sous les apparences.[228]
>
> Ce que je dois faire, c'est ce qui concerne ma personne, et non ce que pensent les gens. […]
> Notre enquête nous mène à cette source, essence du génie, de la vertu et de la vie, que nous appelons Spontanéité ou Instinct.[229]

Pour un « homme pensant » — un érudit ou un intellectuel — « produire » devient son « devoir ». Celui qui produit — ou qui écrit — devient un moralisateur pour les gens auxquels il révèle les « faits tapis sous les apparences ». Cet érudit, qui se « réjouit » de sa fonction moralisatrice, a une « confiance en soi » qui lui confère une autorité pour cette moralisation[230]. Ainsi, nous voyons qu'Emerson propose sa réponse dans une perspective tant optimiste qu'arrogante[231]. D'abord, nous voyons un intellectuel qui se positionne à une échelle « élevée » pour pouvoir « élever » et « guider » les gens. Ensuite, il a confiance en lui-même concernant ce qu'il lit et ce qu'il produit, sans rendre compte de « ce que pensent les gens ».

Concernant cette ignorance de « ce que pensent les gens » et l'optimisme de cette « confiance en soi » d'un individu-intellectuel, Melville a ses doutes[232]. De surcroît, Melville

---

[228] Ralph Waldo Emerson, *L'intellectuel américain* (*The American Scholar*) (1837), *op. cit.*, p. 141.

[229] Ralph Waldo Emerson, *Confiance et autonomie* (*Self-Reliance*) (1841), dans *Essais*, *op. cit.*, p. 41, 48.

[230] Il y a toujours des personnages, dans les textes de Melville, qui ont une forte « conviction » en eux-mêmes : ces personnages n'entendent que leurs propres « instincts ». Il y a par exemple le narrateur dans *Moi et ma cheminée* (*I and My Chimney*), le capitaine Delano dans *Benito Cereno*, ou l'extrême spécimen de la « confiance et autonomie » d'un individu, le capitaine Achab dans *Moby Dick*.

[231] Dans le chapitre intitulé « *Naysayers : Poe, Hawthorne, and Melville* », Richard Kopley fait l'analyse de la raison pour laquelle ces trois écrivains s'opposent au transcendantalisme : « *the Emersonian lack of recognition of darker matters — guilt for Poe, sin for Hawthorne, and evil for Melville* (le manque de la reconnaissance emersonienne — culpabilité pour Poe, péché pour Hawthorne, et mal pour Melville [ma traduction]) ». Il précise que ce qui « dérange (*disturb*) » Melville, ce sont « l'arrogance et austérité (*arrogance and austerity*) » des transcendantalistes. *Cf. The Oxford Handbook of Transcendentalism*, *op. cit.*, p. 608.

[232] Ce doute de Melville, concernant l'optimisme transcendantal, est bien manifesté dans sa nouvelle *Coquerico !* (*Cock-A-Doodle-Doo!*). Dans cette nouvelle, le narrateur entend souvent un coq qui chante des mélodies merveilleuses. Le chant du coq encourage le narrateur qui est ruiné, donc il décide d'aller chercher le coq en suivant son chant. Lorsqu'il arrive à trouver ce coq, il rend visite à la famille qui élève ce coq : le couple Joyeuxmusc (*Merrymusk*) ainsi que leurs enfants, sont tous très malades et vivent dans une condition modeste. Le narrateur dit à monsieur Joyeuxmusk qu'il n'arrive pas à imaginer qu'une famille si pauvre peut posséder un tel coq. Et Joyeuxmusk lui répond : « […] Pourquoi dire que je suis pauvre ? N'est-ce pas

trouve ce qu'Emerson dit « tout à fait intelligible » et ce que Melville admire, ce sont « les hommes qui plongent »[233]. Ces « hommes qui plongent » sont des individus qui ne suivent pas les autres (tels qu'Emerson) pour voir ce qui se tapit « sous les apparences », ils regardent par eux-mêmes ce qui est caché en dessous des apparences et réfléchissent par eux-mêmes, sans être influencés par le guide. Cependant, Melville n'est pas tout à fait contre Emerson et contre ce qu'Emerson propose dans ses essais[234]. Il vérifie, au cours de l'écriture de *Redburn* et de la *Vareuse-Blanche*, à la fois les propositions d'Emerson et ses propres doutes concernant ces propositions. Cette vérification de Melville est représentée par les deux personnages principaux des romans qui sont mis à l'épreuve en entrant dans le monde : Willingborough Redburn et Vareuse-Blanche.

Redburn : Sa première croisière (*Redburn : His First Voyage*) et *Vareuse-Blanche : ou le monde d'un navire de guerre* (*White-Jacket : or The World in a Man-of-War*) sont deux romans de Melville qui sont écrits et publiés à la suite[235]. Les histoires de *Redburn* et de la *Vareuse-*

---

le coq dont je suis possesseur, moi, qui transfigure cette terre étique et si peu glorieuse ? N'est-ce pas mon coq à moi qui vous a donné courage ? Et c'est moi qui vous gratifie de tous ces bienfaits, gratis. Je suis un grand philanthrope. Je suis un homme riche… un homme très riche, et très heureux. ([…] *Why call* me *poor? Don't the cock* I *own glorify this otherwise inglorious, lean, lantern-jawed land? Didn't* my *cock encourage* you*? And* I *give you all this glorification away gratis. I am a great philanthropist. I am a rich man — a very rich man, and a very happy one.*) » Le couple Joyeuxmusk, ainsi que leurs enfants, meurent tous à la fin du récit. Et le coq meurt après la mort de ses propriétaires. Sous l'apparence d'une nouvelle se tapit le doute de Melville pour cet optimisme, provenant de l'influence du transcendantalisme, qui rend les gens ignorants des conditions réelles de la vie réelle. La fin fatale des Joyeuxmusk révèle le danger potentiel de cet optimisme transcendantal. Par l'homonymie, le nom de famille « Joyeuxmusk (*Merrymusk*) » s'entend aussi « joyeux (*merry*) » « masque (*mask*) » : un masque heureux qui couvre un fond dangereux et fatal. Les Joyeuxmusk ne sont « joyeux » qu'en apparence. *Cf.* Herman Melville, *Coquerico !* (1853), in *contes non recueillis*, dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 462.
Herman Melville, *Cock-A-Doodle-Doo!* (1853), in *Uncollected Pieces*, dans *The Piazza Tales and Other Prose Pieces (1839-1860)*, *op. cit.*, p. 286.

[233] Dans sa lettre à son ami Evert A. Duyckinck en mars 1849, Melville écrit : « J'ai été très agréablement détrompé sur le compte de Mr. Emerson. J'avais entendu dire qu'il était pétri de transcendantalisme, de mythes et de bla-bla-bla oraculaire ; je n'avais pas jeté un coup d'œil sur un sien livre qu'une fois, dans la boutique de Putnam — c'était tout ce que je savais de lui avant de l'entendre discourir. — À ma surprise, je l'ai trouvé tout à fait intelligible, bien qu'à vrai dire on m'ait assuré qu'il avait été exceptionnellement simple ce soir-là. […] si nous disons pour les besoins de l'argumentation qu'il est fou — alors j'aimerais mieux être fou que sage — j'aime tous les hommes qui *plongent*. » D'après Melville, Emerson, ainsi que ses essais, ne « plongent » pas. Pour Melville, il y a un défaut fondamental chez Emerson : son optimisme et son arrogance « démolissent » ce qui est déjà « bâti ». C'est dans la suite de cette lettre que Melville écrit : « J'ai distingué clairement chez Emerson, en dépit de son mérite, une faille béante. C'était l'insinuation que, s'il avait vécu pendant les jours où le monde a été créé, il aurait pu avancer quelques suggestions précieuses. Ces gens-là ont tous le cerveau fêlé. Et jamais les démolisseurs ne seront capables de rivaliser avec les bâtisseurs. » C'est le traducteur qui souligne. *Cf. D'où viens-tu, Hawthorne ? Lettres à Nathaniel Hawthorne et à d'autres correspondants, suivi de Hawthorne et ses mousses, op. cit.*, p. 81-82.

[234] Au début de sa lettre à Evert A. Duyckinck, Melville écrit « Non, je n'oscille pas dans l'arc-en-ciel d'Emerson, car je préfère me pendre à mon propre licou que me balancer dans le branle d'un autre, quel qu'il soit. Pourtant je pense qu'Emerson est plus que brillant. […] c'est un homme peu commun . » Ainsi, Melville clarifie qu'il ne va pas entrer dans « l'arc-en-ciel » d'Emerson — c'est-à-dire le mérite des pensées transcendantalistes — et il reste sur sa propre position, sans être entrainé par « un autre ». En même temps, il admet qu'Emerson est un homme « peu commun » : quoique convaincants pour d'autres personnes qui « oscillent dans l'arc-en-ciel d'Emerson », les essais d'Emerson n'influencent pas véritablement la manière dont Melville observe et traite le monde. *Cf. D'où viens-tu, Hawthorne ?*, *op. cit.*, p. 81.

[235] Le titre du roman, *Redburn : His first Voyage*,est suivi par un sous-titre : *Being the Sailor-boy Confessions and Reminiscences of the Son-of-a-Gentleman, in the Merchant Service* (*Confessions et souvenirs d'un fils de famille engagé comme mousse dans la marine marchande*, traduction par Philippe Jaworski). D'après ce sous-titre, nous voyons les mots « confession » et « souvenir », qui font écho aux deux textes pseudo-autobiographiques de Flaubert que nous avons abordés précédemment. *Redburn* et *Vareuse-Blanche* sont deux romans écrits « dans l'urgence d'une publication rémunératrice ». Voir la note de l'édition par Philippe Jaworski, dans Herman Melville, *Œuvres,* t. II, édition publiée sous la direction de Philippe Jaworski, avec la collaboration de Michel Imbert, Hershel Parker et Joseph Urbas, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2004, p. xix. Dans la note historique de l'édition originale de référence — celle du Northwestern Newberry —, les éditeurs montrent que Melville « achève le manuscrit de *Redburn* en moins de dix semaines, sous de considérables pressions financière et émotionnelle (*completed the manuscript of* Redburn *in less than ten weeks, under considerable financial and*

Blanche ont une structure similaire : ce sont des « voyages bouclés »[236] . Nous voyons également que les deux récits sont des récits de « retours ». Dans *Redburn*, le point de départ et le point final de l'aller-retour sont les mêmes : le narrateur, Redburn, part en croisière de New York à Liverpool. Après le mouillage du navire, il visite la ville de Liverpool. Il est entrainé à Londres par une personne qu'il rencontre à Liverpool (Harry Bolton). Après une nuit à Londres, ils rentrent à Liverpool ensemble. Après ce séjour en Angleterre, Redburn rentre à New York en embarquant sur le même navire. Dès le début de l'histoire de la *Vareuse-Blanche*, la frégate *l'Insubmersible* (*The Neversink*), à bord duquel le personnage principal — Vareuse-Blanche— fait son service, prend sa route de retour. Elle part du port de Callao au Pérou pour New York via le cap Horn.

Même si les deux romans sont écrits à la première personne, nous constatons quand même une différence dans la construction narrative. Le récit de *Redburn* suit l'itinéraire du narrateur-héros et, suivant l'errance de Redburn à Liverpool, il se rappelle des détails concernant son père. Ainsi, bien que le voyage de Redburn soit « bouclé », en suivant son voyage, le récit demeure linéaire. Tandis que le récit de *Vareuse-Blanche* est composite et hétéroclite à deux niveaux : au premier niveau du récit, la narration suit l'itinéraire de la frégate en introduisant les lieux le long du trajet ; au deuxième niveau, le narrateur présente également la structure de *l'Insubmersible* en précisant les différentes fonctions des secteurs de la frégate et ceux qui s'occupent de ces secteurs.

Cette différence dans la construction narrative provient d'une différenciation du « regard » que marque Jaworski. Il montre que l'histoire de *Redburn* parle « du difficile, lent, incomplet développement d'un regard » du héros, l'ensemble du récit est la représentation de ce regard en tant qu'un « voyage »[237]. C'est-à-dire qu'en suivant l'itinéraire de Redburn, la narration de l'aventure du héros se développe au fur et à mesure, et ce développement correspond à une évolution vers la maturité du héros Redburn pendant son voyage.

Au début, c'est un garçon qui quitte son foyer pour prendre la mer. Le rêve de Redburn « de croisières et de voyages exotiques (*about distant voyages and travels*) »[238] vers l'autre côté de l'Atlantique est suscité d'abord par les meubles et les marchandises que son père,

---

emotional pressure.), ma traduction ». Voir *Historical Note*, dans *Redburn: His First Voyage*, « *The Writings of Herman Melville* », vol. 4, volume édité par Hershel Parker, Harrison Hayford, George Thomas Tanselle, avec la bibliographie de Richard Colles Johnson, Evaston and Chicago, Northwestern University Press and The Newberry Library, 1969, p. 315.

[236] Philippe Jaworski, *Melville : Le désert et l'empire*, « Domaine étranger », Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1986, p. 117. Dans cette monographie concernant les œuvres de Melville, Jaworski propose six essais sur les romans de Melville entre les années 1848 et 1855 (*Mardi, Redburn, Vareuse-Blanche, Moby Dick, Contes et nouvelles, Pierre ou les Ambiguïtés*).

[237] Philippe Jaworski, *Melville : Le désert et l'empire*, *op. cit.*, p. 117.

[238] Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), texte traduit par Philippe Jaworski, dans *Œuvres*, t. II, édition publié sous la direction de Philippe Jaworski, avec la collaboration de Michel Imbert, Hershel Parker et Joseph Urbas, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2004, p. 5.
Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 5.

importateur, ramène d'Europe. De surcroît, la bibliothèque de son père, pleine de « livres anciens (*old books*) »[239], fascine Redburn parce qu'il trouve des livres qui sont imprimés dans les villes européennes. Et c'est « un navire de verre de vieille facture (*an old-fashioned glass ship*) »[240] qui transmue les rêveries du jeune Redburn en une décision de départ. Nous voyons que la genèse de sa croisière est composée de deux parties : ses rêveries de jeunesse à propos de voyage en croisière, et la quête de la fortune. Pour le jeune Redburn, les pays européens deviennent la Terre promise — particulièrement l'Angleterre[241] parce que c'est le lieu où son père a fait fortune. Lorsque Redburn quitte son foyer pour prendre la mer, il est aussi timide et hésitant que mélancolique :

> Oui, je vais prendre la mer, abandonner mes gentils oncles et tantes, et mes bienveillants protecteurs ; […] Froid, aigre comme décembre, cinglant comme sa bise — ainsi me paraissait le monde alors. Il n'est pire misanthrope qu'un gamin déçu. Et tel j'étais : les coups de fouet de l'adversité avaient brisé les ardeurs de mon âme.[242]
>
> *Yes, I will go to sea; cut my kind uncles and aunts, and sympathizing patrons,* […] *Cold, bitter cold as December, and bleak as its blasts, seemed the world then to me; there is no misanthrope like a boy disappointed; and such was I, with the warm soul of me flogged out by adversity.*[243]

Ainsi, pour Redburn, « prendre la mer » représente à la fois un échappatoire à ses « protecteurs (*patrons*) » et une entrée dans un monde plein d'« adversité ». La traversée de l'océan Atlantique est la première épreuve que rencontre Redburn. Les « adversités » du monde (en dehors de son foyer) proviennent du fait que Redburn se sent mis en confrontation avec l'océan Atlantique qui représente une solitude absolue[244]. Au lever de l'ancre du navire, Redburn veut rentrer à son domicile. Lorsque le navire sort du port, Redburn commence à penser à son retour :

> Tout le temps, je m'appliquais à penser que j'allais en Angleterre et que dans quelques mois, après avoir vraiment vu ce pays, je serais de retour, racontant mes aventures à mes frères et sœurs ; et je songerais au plaisir avec lequel ils m'écouteraient, à leur regard admiratif, au respect que susciteraient mes paroles, […]
> Oh, j'aurais alors donné n'importe quoi pour que, au lieu de sortir de la baie, le navire y entrât

---

239 Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 7.
Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 7.
240 Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 8.
Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 7.
241 « […] j'ai souvent laissé mon regard s'attarder sur le mot '*London*' de la page de titre. ([…] *and many a time I gazed at the word 'London', on the title-page.*) ». Parmi tous les noms de villes qui paraissent dans les livres anciens, la ville de Londres est la plus impressionnante pour Redburn. *Cf.* Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 7.
Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 7.
242 Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 11.
243 Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 10.
244 « Et je m'imaginais gisant au fond de la mer, absolument seul, avec ces vagues énormes roulants au-dessus de moi, sans qu'une seule personne dans l'univers tout entier sût que j'étais là. (*And then, I thought of lying down at the bottom of the sea, stark alone, with the great waves rolling over me, and no one in the wide world knowing that I was there.*) » Le vertige pour de grands mâts, que Redburn éprouve à bord du *Highlander*, est à nouveau représenté dans *Vareuse-Blanche*. Dans *Redburn*, c'est un vertige qui cause le mal de mer de Redburn ; tandis que Vareuse-Blanche profite d'être en haut du grand mât pour présenter l'*Insubmersible*. Mais Vareuse-Blanche s'écroule dans la mer du haut du grand mât de la frégate. Nous reviendrons sur cette scène. *Cf.* Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 34.
Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 33.

maintenant, pour que nous fussions déjà rentrés après avoir traversé l'océan, et que l'aller et le retour fussent accomplis. […][245]

And I tried to think all the time, that I was going to England, and that, before many months, I should have actually been there and home again, telling my adventures to my brothers and sisters; and with that delight they should listen, and how they would look up to me then, and reverence my sayings; and how […]
[…] *oh! then I would have given any thing if instead of sailing* out *of the bay, we were only coming* into *it; if we had crossed the ocean and returned, gone over and come back;* […][246]

La projection que fait Redburn de son « retour » est une consolation pour lui-même au moment où il est saisi par la solitude d'être seul en mer. D'abord, nous remarquons que son discours est intermittent : « *and I tried to* », « *that I was* », « *and that* », etc. Nous voyons mieux que dans la langue anglaise, une série de « *and* (et) » montre son hésitation et sa timidité quand il imagine la scène de son retour. De surcroît, les mots tels que « retour » ou « revenir » apparaissent maintes fois dans le monologue de Redburn, même s'il part en mer, son esprit est toujours relié à son domicile à la terre.

Mais le chagrin de Redburn disparaît après le suicide d'un marin à bord du *Highlander*. Pour Redburn, ce spectacle est une « circonstance prodigieusement solennelle et presque terrifiante (*wonderfully solemn and almost awful*) »[247]. D'un côté, il voit un autre marin qui se suicide en raison d'une « crise de delirium tremens (*the delirium tremens*) », il se trouve, de la même manière que Redburn, au sein d'une contrée qu'il ne connaît pas[248]. Étant témoin de la scène de suicide, Redburn obtient un « avant-goût » de sa peur et de son chagrin, causés par le vertige de sa « solitude absolue » en mer. D'un autre côté, la mort de ce marin — qui se trouve dans une situation similaire à celle de Redburn — est induite par le même vertige que celui que Redburn éprouve à bord.

Le suicidé devient alors un *alter ego*[249] de Redburn : il éprouve le même vertige que lui et

---

[245] Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 34, 35.
[246] Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 32, 33.
[247] Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 52.
Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 51.
[248] « C'était, semble-t-il, l'un des matelots qui avaient été amenés ivres morts à bord, celui que son logeur avait jeté sur son cadre. Il était resté sur sa couchette jusqu'à ce moment, avait dû se réveiller en sursaut, j'imagine, en proie à une crise de delirium tremens — comme disait le second —, et, se trouvant dans un lieu étrange et silencieux, sans savoir comment il était arrivé là, il s'était précipité sur le pont et, dans un accès de démence, avait mis fin à ses jours. (*It seeme that he was one of the sailors who had been brought aboard dead drunk, and tumbled into his bunk by his landlord; and there he had lain till now. He must have suddenly waked up, I suppose, raging mad with the delirium tremens, as the chief mate call it, and finding himself in a strange silent place, and knowing not how he had got there, he had rushed on deck, and so, in a fit of frenzy, put an end to himself.*) » Nous constatons ainsi que le suicide provoque également un vertige : sortant de l'ivresse, il ne sait plus où il se trouve. C'est aussi le vertige qu'éprouve Redburn lorsque le *Highlander* sort de la baie : il est tout seul en mer. *Cf.* Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 52.
Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 50.
[249] C'est une locution latine signifiant « autre moi ». Dans notre travail, ce terme n'aborde pas à la pathologie. Il désigne, dans ce travail, une scission d'identité textuelle au sens métaphorique : le comportement ou le discours d'un personnage fait écho à un autre personnage ; mais ces deux personnages n'ont pas forcément les mêmes caractéristiques. Cette métaphore de l'*alter ego* se trouve fréquemment chez Melville : Redburn trouvera un autre *alter ego* lorsqu'il visite Liverpool : Harry Bolton ; et dans *Vareuse-Blanche*, la vareuse blanche est l'*alter ego* du personnage principal (qui est Vareuse-Blanche). Dans *Moby Dick*, les confrontations d'*alter ego* se transforment en confrontations d'autorités dans le récit : Ismaël et Achab, Achab et Pip, etc. Nous reviendrons sur ce point dans les chapitres suivants.

accomplit ce que Redburn n'ose pas faire. Redburn découvre ensuite, « avec effroi (*to my terror*) »[250], qu'il est obligé de se coucher dans la couchette que le suicidé occupait. Nous constatons alors une relève entre le suicidé et Redburn : la couchette appartient à un marin qui est maintenant mort et c'est Redburn qui va se coucher dessus. Le suicidé n'étant plus de ce monde, c'est au tour de Redburn de « supporter les épreuves de la vie de marin (*endure the hardship of a sailor's life*) »[251] à la place du suicidé.

Le récit concernant la mélancolie de Redburn se termine à ce chapitre, dans les chapitres suivants, le narrateur commence à présenter la vie, l'équipage et les passagers à bord du *Hignlander*. Le récit n'est pas toujours dans l'ordre, le narrateur fait tantôt des descriptions du navire (« le petit-déjeuner » au onzième chapitre, « la figure de proue » et « le gaillard d'arrière » aux vingt-quatrième et vingt-cinquième chapitres), tantôt les portraits des personnes à bord (les personnages « Jackson » et « Larry » aux douzième et vingt-et-unième chapitres, des passagers à bord au vingt-troisième chapitre). De surcroît, pendant sa narration, le narrateur insère constamment d'autres histoires dont il « se rappelle » lorsqu'il est en train de représenter un événement. Cette « insertion d'histoires » découpe la narration en cours et rend le récit plus composite.

La transformation du « regard » de Redburn commence par sa viste à Liverpool. Le récit se transforme suivant le regard transformé. Pendant son séjour à Liverpool, Redburn suit un guide de la ville laissé par son père défunt, mais les monuments indiqués dans le guide n'existent plus. Pour Michel Imbert, le guide du père est une « sainte relique du père » et le « vestige d'un monde disparu »[252]. L'Angleterre qui représente la Terre promise pour Redburn, se transforme en un monde plein de misères et d'adversités.

Quand Redburn dîne près du « Prince's Dock »[253] avec l'équipage du *Highlander*, il voit les décors médiocres de l'auberge. Il se demande :

> Est-ce ce donc cela, l'Angleterre ? […]
> C'est alors que j'ai commencé à comprendre que mon espoir de voir le monde comme le fait un marin était, au fond, assez mince, car les marins font le tour du monde mais n'y pénètrent pas, […][254]

---

[250] Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 53.
Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 51.
[251] Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 53. Le traducteur garde les mêmes mots de la langue anglaise dans la traduction, parce que c'est un port réel : c'est le plus grand bassin du port de Liverpool ouvert en 1816. Voir aussi la note du texte, dans *Œuvres,* t. II, *op. cit.*, p. 818.
Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 51.
[252] Voir la notice du texte par Michel Imbert, dans Herman Melville, *Œuvres,* t. II, *op. cit.*, p. 790-791.
[253] Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 132.
Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 130.
[254] Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 135. Les « marins » sont alors, d'après ce que Melville écrit dans sa lettre, des personnes qui ne « plongent » pas, donc ils ne peuvent apercevoir que ce qui se manifeste en apparence. Pour ce qui « se tapit » au-dessous de l'apparence, c'est au personnage de Redburn à découvrir par lui-même.

> *And this is England?* […]
> *It was then, that I began to see, that my prospects of seeing the world as a sailor were, after all, but very doubtful; for sailors only go* round *the world, without going* into *it,* […][255]

Se trouvant dans une ville d'Angleterre en personne, Redburn devient dubitatif (« *doubtful* ») : ce qu'il voit diffère de ce qu'il imaginait. Redburn se rappelle ensuite de plusieurs vieux guides étrangers dans la bibliothèque de son père, dont un guide de la ville de Liverpool. Il présente ce guide en précisant les notes prises par son père. Nous constatons qu'il représente ainsi une visite de Liverpool « sur papier » (c'est-à-dire à partir de ce qui est écrit en livre).

Cependant, Redburn voit qu'il n'arrive pas à faire une représentation fidèle de Liverpool à partir d'un guide qui n'est pas écrit par lui-même[256]. Au moment où Redburn doute de ce qui est écrit en livre, ce personnage montre déjà une divergence avec ce qu'Emerson articule dans l'*intellectuel américain*. Car Emerson insiste à la fin de son essai sur le fait que « l'étude de lettres n'inspirera plus la pitié, le doute ou l'indulgence des sens » et que l'amour et la peur de l'homme peuvent ériger un « mur de défense […] autour de tous »[257]. Emerson propose un point de vue optimiste : quelque soit le sentiment qu'éprouve un individu (amoureux ou peureux), ce sentiment peut créer une barrière qui protège cet individu[258]. Pour Emerson, l'individu peut se cacher derrière ce « mur » afin de se protéger.

Mais pour le personnage de Redburn ainsi que pour Melville, cette « protection » prive l'individu de sa possibilité d'entrer dans le monde, c'est-à-dire de « plonger » dans le monde. Donc, il décide d'aller en ville et de faire « une prosaïque balade en ville (*procy stroll through the Town*) »[259], avec le guide qui est également « prosaïque ». Pendant sa balade, Redburn s'aperçoit que la ville de Liverpool n'est pas la même que celle présentée dans le vieux guide : un « château » se transforme en « *Taverne du Vieux Fort* (*The Old Fort Tavern*) » ; l'hôtel *Riddough* (*Riddough's Hotel*) dans lequel son père a logé n'existe plus ; et « Le Vieux Bassin

---

255 Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 133.

256 « Non, je ne te citerai pas, vieux maroquin, devant le froid visage du monde au cœur de marbre ; […] et quant à moi, on m'accuserait de gonfler mon volume en pillant un guide — le plus grossier et honteux des larcins ! (*I will not* quote *thee, old Morocco, before the cold face of the marble-hearted world;* […] *and for me, I should be charged with swelling out my volume by plagiarizing from a guide-book — the most vulgar and ignominious of thefts!*) » Redburn craint également qu'il y ait un niveau de plagiat dans son récit représentant la ville de Liverpool, parce que ce sont d'autres auteurs — non pas lui-même— qui écrivent ces guides. *Cf.* Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 152.
Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 150.

257 Ralph Waldo Emerson, *L'intellectuel américain* (*The American Scholar*) (1837), *op. cit.*, p. 152.

258 Nous constatons le même principe chez Thoreau, dans son recueil d'essais *Walden*. C'est un recueil montrant la résistance de Thoreau contre l'industrialisation et la transformation d'espace qui se passent en Amérique du Nord au XIXe siècle. Thoreau apprécie la solitude, parce que c'est une manière par laquelle il peut se confronter avec sa « pensée » : « Avec la pensée, nous pouvons sortir de nous-mêmes dans un sens parfaitement sain. Par un effort spirituel conscient, nous pouvons rester en dehors de l'action et de ses conséquences ; et laisser toutes choses, les bonnes comme les mauvaises, nous dépasser, comme un torrent, et partir au loin. » D'après Thoreau, la solitude qu'il ressent pendant son séjour au bord du lac Walden libère sa pensée. Et cette libération de pensée peut devenir une « protection » au sens d'Emerson : c'est-à-dire que, de la même manière qu'il se retire « dans les bois », la solitude est une mise à l'écart de sa pensée du monde réel. *Cf.* Henry David Thoreau, « Solitude », dans *Walden ou la vie dans les bois* (*Walden or life in the woods*) (1854), introduction, traduction et notes par Germaine Landre-Augier, « Domaine anglais bilingue », Paris, 1967, p. 261.

259 Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 152.
Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 151.

(*The Old Dock*) » devient la Maison de la douane[260].

Ainsi, avec la réunion des deux cadres spatio-temporels (celui de Redburn avec celui de son père) réalisée par le vieux guide, l'errance « prosaïque » de Redburn devient un processus entre la destruction et la reconstruction. D'une part, en se servant du vieux guide, « Liverpool de son père » s'écroule, et ce que voit Redburn ne sont que des « ruines » du « Liverpool du père ». D'autre part, au fur et à mesure de sa propre visite, Redburn reconstruit par lui-même la ville de Liverpool. C'est au cours de ce processus de « destruction-reconstruction » que nous constatons « le propre de la modernité » : il s'agit de s'inscrire dans le présent, de recouvrir le passé par ce présent et de faire du « passé » un « monument voué à disparaître »[261].

Quand Redburn ne se sert plus du vieux guide, son récit se transforme en un « guide » dans sa propre « version ». Il voit non seulement la ville de Liverpool différente de ce qu'elle est présentée dans le guide, mais aussi de ce qui n'est pas présenté dans le guide : les vices et les maux de la ville. Il présente d'abord les docks du port de Liverpool, puis les navires qui mouillent près des docks. Ensuite, en présentant une église flottante, il « se rappelle » de ce qu'il observe dans Launcelott's-Hey. Nous voyons que le « regard » de Redburn est moins hésitant par rapport au moment où il est parti en mer. Il commence à présenter Liverpool à sa propre manière. Il enchaîne son récit pas une série de « réminiscences ».

Dans le chapitre où Redburn raconte ce qu'il voit à Launcelott's-Hey, une mère et ses bébés meurent de faim. Lorsque Redburn s'adresse à un agent de police, ce dernier refuse de leur porter secours. Suivant cette scène de mort, Redburn décrit respectivement les mendiants le long des docks de Liverpool, les marins et les pauvres dans la ville. Il reconnaît, pendant son récit, une impuissance en tant qu'« individu-humain », parce qu'il ne peut rien faire pour aider ces gens-là, il ne peut que demander le secours du Ciel[262]. Car pour Redburn, ce qu'il voit, ainsi que ce que ces gens subissent, sont toutes les épreuves infligées aux êtres humains par Dieu.

Si, pour Redburn, Liverpool paraît une ville où les misères et les vices sont révélés, son aventure à Londres lui offre la possibilité de les cacher. Lorsqu'il rencontre Harry Bolton — « un beau, talentueux mais infortuné jeune homme (*a handsome, accomplished, but unfortunate*

---

[260] Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 155, 156, 158.
Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 153, 154, 160.

[261] « Le propre de la modernité est de recouvrir le passé, de le reléguer dans l'oubli et de s'inventer une fondation mythique. D'où la vanité des monuments érigés à la mémoire d'hommes illustres, puisqu'ils sont à leur tour voués à disparaître. » « Liverpool » à l'époque du père de Redburn devient alors l'un des monument qui est voué à disparaître. Donc l'errance de Redburn, pour « retrouver » les monuments marqués par son père, est vouée à l'échec. Voir la notice du texte, dans Herman Melville, *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 791.

[262] « […] je devais me contenter de prier qu'un ange descendît et transformât les eaux de bassins en un élixir qui guérirait leur maux et leur rendrait à tous, hommes et femmes, la bonne santé de leurs ancêtres Adam et Ève au jardin d'Éden. ([…] *I could not but offer up a prayer, that some angle might descend, and turn the waters of the docks into an elixir, that would heal all their woes, and make them, man and woman, healthy and whole as their ancestors, Adam and Eve, in the garden.*) » Étant donné que Redburn ne suit plus son « vieux guide », le seul guide auquel il peut s'adresser est le « Saint Guide (*one Holy Guide-Book*) », c'est-à-dire la Bible. *Cf.* Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 160, 192.
Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 157, 188.

youth) »[263] —, ce dernier l'entraîne à Londres. À Londres, Harry amène Redburn dans une maison de jeu. Redburn est inquiet de ce qui se dissimule au-dessous des décors splendides de la salle : il y a un « son creux et sinistre […] des profondeurs souterraines (*hollow, boding sound* […] *subterraneous*) »[264]. Ils vagabondent ensuite dans les rues nocturnes de Londres. Mais pendant leur promenade, Redburn se sent mal à l'aise :

> Pourtant, pendant tout ce temps, je me sentais mal à l'aise ; de sinistres pressentiments me tourmentaient sourdement, que je m'efforçais d'écarter.[265]
>
> *But all the time, I felt ill at heart; and was filled with an under current of dismal forebodings. But I strove to dispel them;* […][266]

Le malaise de Redburn vient de son « pressentiment » de ce qui est caché sous « la magnificence métropolitaine (*the metropolitain magnificence*) » de Londres. Redburn s'aperçoit qu'il y a des vices qui ne se manifestent pas, mais au lieu de « plonger » pour se confronter à eux, il choisit de « s'écarter » de tout cela[267]. Car il a peur de ce qui se cache dans la profondeur, la tentation de tous les vices que Redburn ne peut même pas « définir » qui deviennent alors des « mystères ».

Après cette nuit « mystérieuse », Redburn et Harry rentrent à Liverpool. Nous remarquons que le « regard » de Redburn change parce qu'il est accompagné par Harry, dont le portrait incarne l'envers de Redburn. Lorsque Redburn le questionne sur son projet, Harry répond qu'il embarquera sur le *Highlander* et visitera le pays de Redburn et que cette décision (de prendre la mer) est pour lui (Harry) « le grand plongeon (*a long jump*) »[268]. Ainsi, pour Redburn, c'est une croisière de retour mais pour Harry, c'est celle du départ.

Tandis que l'équipage se prépare à appareiller, le narrateur, Redburn, décrit les passagers. Mais cette fois-ci, son regard est moins hésitant que pendant sa première croisière. Au lieu de

---

263 Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 219.
Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 216.
264 Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 231.
Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 228
265 Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 235.
266 Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 231.
267 « […] malgré la magnificence métropolitaine qui m'environnait, j'éprouvais un sentiment d'horreur indéfinissable que je n'avais jamais connu, ailleurs, que dans les plus infâmes et sordides lieux d'iniquité fréquentés par les marins de Liverpool. Tous les miroirs et les marbres autour de moi semblaient grouiller de lézards ; et je pensais par-devers moi que le serpent du vice, tout paré de dorures qu'il soit, n'en est pas moins un serpent ([…] *and spite of the metropolitain magnificence around me, I was mysteriously alive to a dreadful feeling, which I had never before felt, except when penetrating into the lowest and most squalid haunts sailor iniquity in Liverpool. All the mirrors and marbles around me seemed crawling over with lizards; and I thought to myself, that though gilded and golden, the serpent of vice is a serpent still.*) ». Pour Redburn, la « magnificence métropolitaine » est la « dorure » qui couvre le « serpent du vice ». Redburn aperçoit que la ville de Londres est aussi dangereuse que les rues malfamées de Liverpool ; et ce qui est pire à Londres, c'est que les vices se dissimulent sous l'apparence magnifique de la métropole. Ce sont donc quand même des vices, mais ils ne sont pas révélés. *Cf.* Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 239.
Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 234.
268 Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 242.
Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 238.

décrire ses propres sentiments et réminiscences, il commence à décrire d'autres passagers, la jouissance des émigrants à bord du *Highlander* vient du fait qu'ils sont trompés par des mensonges[269] ; le mal de mer dont souffrent les passagers au début de la croisière est le même que celui dont Redburn a souffert ; et la mauvaise condition de vie des émigrants à bord du *Highlander* est la même que celle que Redburn a connue. Ces descriptions font écho à « Redburn lors de son départ ». Pour les émigrants ainsi que pour Harry, l'Amérique du Nord est la Terre promise au bout de leur traversée. Au départ, l'Angleterre représente également la Terre promise pour Redburn. Mais au spectacle de tout cela, Redburn est conscient de ses limites en tant qu'individu, il n'est « qu'un pauvre garçon (*a poor fellow*) »[270].

Au cinquantième chapitre, le narrateur Redburn fait le portrait de Harry. Et c'est à ce moment que le regard de Redburn prend une autre perspective et que Harry se transforme en *alter ego*. De la même manière que Redburn, Harry embarque sur le *Highlander* en perdant tout son argent. De surcroît, en se présentant devant le capitaine Riga en robe de chambre, le portrait maladroit de Harry fait écho à celui de Redburn tel qu'il était lors de son départ [271]. Le vertige empêche Harry de grimper dans la mâture, Redburn avait le même vertige lorsqu'il a pris le large. De cette manière, en observant Harry, Redburn s'observe aussi, et en faisant le portrait de Harry, Redburn fait également un autre portrait de lui-même.

Au départ, Redburn croit que sa première croisière le mène à la mort et qu'il n'arrivera jamais en Angleterre, mais il survit à toutes les épreuves pendant la croisière. Tandis que pour Harry, sa première croisière (vers New York) ne fait que le rapprocher « de la tombe océane (*to that ocean grave*) »[272]. Dans la lettre de l'hôte qui accueillit Harry à New York, Redburn apprend que Harry est parti pour une campagne de pêche à la baleine et il disparaît après son départ. Lorsque Redburn devient lui-même pêcheur de baleine, il apprend que Harry a été « écrasé (*jammed*) »[273] entre un baleinier et une baleine.

C'est donc Harry qui expérimente ce que Redburn n'a pas pu expérimenter, la mort. Et Redburn est celui qui survit à toutes les épreuves en nous faisant le récit de sa première

---

[269] Le chargement des émigrants est plus rentable que le chargement des « cageots (*crates*) » et des « balles (*bales*) ». Donc pour faire embarquer le plus d'émigrants possible, les agents des navires font de fausses promotions pour les attirer. *Cf.* Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 246.
Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 240.
[270] Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 248.
Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 242.
[271] Redburn vend un fusil de son père avant d'aller voir le capitaine Riga. Avec l'argent qu'il gagne, il achète une veste en espérant montrer sa dignité au capitaine. Mais le capitaine le prend pour un garçon coiffeur et l'envoie nettoyer le parc à cochons à bord.
[272] Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 257.
Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 252.
[273] Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 318.
Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 312.

croisière[274]. La « survie » de Redburn à la fin du roman « fait du récit un tombeau »[275]. C'est le tombeau de tout ce qui est raconté par Redburn, y compris sa propre histoire et l'histoire de Harry. Tout ce qui est raconté est désormais figé dans le récit, de la même manière que la ville de Liverpool vue par son père est figée et enterrée au cours de la pérégrination de Redburn. Mais au lieu de se sacrifier dans son récit, le rescapé — c'est-à-dire le narrateur Redburn qui raconte l'histoire — laisse accomplir ce sacrifice par son *alter ego* (Harry).

Anne Wicke montre, dans son article intitulé *Le plongeur*, que même si Redburn ne plonge « pas davantage », il a quand même « envie d'aller voir au cœur des choses »[276]. Cet article de Wicke fait l'analyse des figures de « plongeurs » et des représentations de la « verticalité » au fil des œuvres de Melville. Cette « verticalité » — ce que Wicke définit en tant qu'une « géographie symbolique »[277] — incarne la profondeur du « mystère » et du « désir » que poursuivent les personnages melvilliens. Mais le narrateur Redburn ne peut ni définir le sentiment « mystérieux » qu'il éprouve à Londres ni raconter tout ce qui lui arrive pendant ses croisières.

Dans ce sens, Redburn n'est pas encore celui qui « plonge » suffisamment dans la profondeur du monde, il se contente de son retour du monde en tant que lieu d'épreuves. Pour « Redburn-rescapé », la profondeur du monde demeure ineffable et indéfinissable, parce qu'aucune des « aventures périlleuses (*perilous scenes*) » n'est narrée dans son présent récit.

Wicke ajoute que, par rapport à Redburn dont le « plongeon » dans le monde reste à la surface, c'est le personnage de Vareuse-Blanche qui achève le plongeon par sa propre chute dans la mer. De surcroît, nous voyons que le « regard » qui évolue suivant le récit du narrateur dans *Redburn* prend sa « libération »[278] dans *Vareuse-Blanche*, et cette libération est d'abord réalisée par la position que prend le narrateur, il est observateur du grand cacatois de l'*Insubmersible*. Cette place qu'il occupe lui accorde la possibilité de voir la frégate dans son ensemble.

Ensuite, par rapport au regard qui suit le trajet de Redburn, la libération du regard dans *Vareuse-Blanche* permet au narrateur de rendre son récit plus composite. Car d'un côté, cette « hauteur », à la fois physique (la hauteur du cacatois) et métaphysique (au niveau du récit),

---

[274] « Mais quant à moi, Wellingborough Redburn, il se trouve que je suis toujours en vie, après avoir connu des aventures beaucoup plus périlleuses qu'aucune de celles narrées dans cette *Première croisière* — que je conclus ici. (*But yet, I, Wellingborough Redburn, chace to survive, after having passed through far more perilous scenes than any narrated in this,* My First Voyage — *which here I end.*) » Cet *excipit* nous évoque celui de *Moby Dick* que nous traiterons dans les chapitres suivants. *Cf.* Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 319.
Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 312.

[275] Voir la notice du texte dans Herman Melville, *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 801.

[276] Anne Wicke, « Le plongeur », dans *Herman Melville*, textes réunis par Philippe Jaworski, « Profils Américains », Revue publiée par le Centre d'Études et de Recherches sur la Culture et la Littérature Américaines (CERCLA), N° 5, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 1993, p. 30.

[277] *Idem*, p. 41.

[278] Philippe Jaworski, *Melville : Le désert et l'empire*, *op. cit.*, p. 118.

permet au narrateur de prendre du recul par rapport au monde-frégate à bord de l'*Insubmersible* et de l'histoire qu'il raconte. Car la hauteur physique permet au narrateur (gabier de misaine) d'observer le navire sans que personne ne puisse intervenir. La hauteur métaphysique signifie une « objectivité » et une « neutralité »[279]. De surcroît, ce « recul » permet au narrateur d'entrer dans la « profondeur » du monde-frégate, la vareuse elle-même (la veste blanche) n'apparaît que douze chapitres plus tard dans le roman. Ce que le narrateur représente véritablement, c'est un monde-frégate qui est posé au-dessous de la « surface » qu'incarne la vareuse.

Par conséquent, la « vareuse blanche » se transforme en une « métaphore centrale »[280] du roman : elle incarne à la fois un masque[281] que porte le narrateur et un « voile » qui s'étend pour couvrir l'ensemble du monde-frégate. Le titre du roman révèle déjà cette « doublure de la vareuse »[282] ; et le narrateur implique au début de son récit la « métamorphose de la vareuse » :

> Ce n'était rien d'autre qu'une simple blouse de grosse toile blanche, quasiment une chemise. Je l'étendis sur le pont et, pliant le devant en deux, je la fendis sur toute sa longueur, depuis l'encolure jusqu'en bas, exactement comme on coupe les pages du dernier roman paru. Dès que l'opération fut achevée, il se produisit une véritable métamorphose dépassant toute celles que raconte Ovide : subitement, la chemise se transforma en vareuse ![283]
>
> *It was nothing more than a white duck frock, or rather shirt; which, laying on deck, I folded double at the bosom, and by then making a continuation of the slit there, opened it lengthwise — much as you would cut a leaf in the last new novel. The gash being made, a metamorphosis took place, transcending any related by Ovid. For, presto! the shirt was a coat![284]*

En posant la blouse blanche sur le pont (du navire), le narrateur la plie et la coud à sa manière, pour qu'elle se transforme en une vareuse qui lui permet d'« affronter les rigueurs du cap Horn (*to weather Cape Horn*) »[285]. La manière dont le narrateur transforme une chemise en une vareuse est également celle dont il transforme la vareuse en métaphore de cette vareuse : son récit. C'est-à-dire que son récit sera, de même que la vareuse, une transformation des matières multiples qui sont englobées dans un seul récit : nous verrons alors une alternance de « narration

---

[279] Urbas montre que « dans l'économie symbolique de *Vareuse-Blanche* », la hauteur est « synonyme […] d'objectivité et de neutralité ». Voir la note du texte, dans Herman Melville, *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 881.
[280] Voir la notice du texte, dans Herman Melville, *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 850.
[281] Le « narrateur-masqué » trouvera sa manifestation la plus évidente dans *Moby Dick*, chez le narrateur Ismaël. Nous l'aborderons dans les chapitres suivants.
[282] Le sous-titre de la *Vareuse-Blanche* est *ou le monde d'un navire de guerre* (*White-Jacket; or The World in a Man-of-War*). Nous voyons que la « vareuse-blanche » et le monde-frégate est en *recto verso*.
[283] Herman Melville, *Vareuse-Blanche ou le monde d'un navire de guerre* (1850), texte traduit par Jacqueline Villaret, revu par Philippe Jaworski, dans Herman Melville, *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 327. Ovide est poète romain et auteur des *Métamorphoses*. Pour le narrateur Vareuse-Blanche, la transformation de sa chemise en vareuse « dépasse » celle d'Ovide : c'est-à-dire que son récit est une meilleure métamorphose par rapport à celui d'Ovide. Dans la note du texte, Joseph Urbas précise qu'avant la rédaction de *Vareuse-Blanche*, Melville achète « deux volumes de traductions d'Ovide ». Voir les notes et variantes du texte, dans Herman Melville, *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 873.
[284] Herman Melville, *White-Jacket; or, The World in a Man-of-War* (1850), volume édité par Harrison Hayford, Hershel Parker et George Thomas Tanselle, avec les notes historiques de Willard Thorp, « The Writings of Herman Melville », vol. 5, Evanston et Chicago, Northwestern University Press and The Newberry Library, 1970, p. 3.
[285] Herman Melville, *Vareuse-Blanche ou le monde d'un navire de guerre* (1850), *op. cit.*, p. 328.
Herman Melville, *White-Jacket; or, The World in a Man-of-War* (1850), *op. cit.*, p. 4.

et description, personnage et milieu, action et réflexion, gravité et humour, dissertation et anecdote, histoire et actualité »[286].

Le « regard » libéré du narrateur nous présente le monde de l'*Insubmersible* à travers deux axes : un axe horizontal et l'autre vertical. Dans l'axe horizontal — un regard qui se déploie à la surface du navire — suivant une présentation générale de la vareuse au premier chapitre, le narrateur nous montre les différents agencements de l'*Insubmersible*, les officiers à bord et les grades de ces officiers. Mais en présentant leurs grades, le narrateur commence par un sens « vertical » : d'abord les états-majors dont le commodore est le chef, ensuite le capitaine Clairet et les lieutenants, suivis par les maîtres à bord, « le peuple (*the people*) »[287] se situe au plus bas de l'échelle.

Au neuvième chapitre, le narrateur nous expose les poches secrètes de sa vareuse et leurs différentes fonctions. Il commence à raconter les cachettes à bord de la frégate et les histoires de ces cachettes. Au trentième chapitre, le narrateur invite le lecteur de son récit « à l'abri de ma vareuse blanche (*under the lee of my white jacket*) » pendant qu'il décrit « les tableaux les moins pénibles qu'offre une frégate (*the less painful sights to be seen in a frigate*) »[288] : les réserves alimentaires, les entrepôts ainsi que l'armurerie à bord. Après ces « tableaux moins pénibles » commencent les visions « pénibles » à bord : une scène de la peine de fouet, l'interdiction du Code maritime qui oblige les marins à assister à l'unique service religieux malgré leurs croyances respectives diverses.

De même que le commodore que le narrateur n'entend « quasiment jamais prononcer une parole (*seldom or never uttered a word*) »[289], le Code maritime est l'autorité absolue qui règne à bord de la frégate mais demeure silencieuse. Cependant, c'est le Code qui hiérarchise les grades à bord de l'*Insubmersible* et détient le pouvoir le plus puissant sur tout l'équipage. Le capitaine, les officiers ne sont que ceux qui exercent cette autorité et donc manifestent la hiérarchisation. Une division de cette autorité absolue est ainsi représentée par les différents grades de l'équipage et leurs fonctions, la division suit aussi une structure entre le « Haut » et

---

[286] Voir la notice du texte dans Herman Melville, *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 852.

[287] Étant un roman qui réfléchit sur le « pouvoir », le mot « peuple (*people*) » qu'emploie Melville implique une signification à la fois démocratique et politique. Cette formule est un emprunt au préambule de la Constitution américaine : « Nous, le peuple des États-Unis… ». En racontant que le « peuple » à bord souffre souvent de la faim (en raison des heures de repas déraisonnables), le narrateur fait le contraste du « peuple » sous le règne du Code maritime et du « peuple » sous le règne de la Constitution américaine. Jaworski remarque que ce « peuple » ne désigne pas simplement « une foule mélangée » ; le mot montre « une populace, un rassemblement de canailles, de *desperados* qui se volent les uns les autres ». C'est-à-dire que le « peuple » à bord de l'*Insubmersible* représente également un état anarchique, un désordre, impliquant une virtualité de subversion. Voir Philippe Jaworski, *Melville : Le désert et l'empire*, *op. cit.*, p. 158. *Cf.* Herman Melville, *Vareuse-Blanche ou le monde d'un navire de guerre* (1850), *op. cit.*, p. 355, 357.
Herman Melville, *White-Jacket; or, The World in a Man-of-War* (1850), *op. cit.*, p. 28, 30.

[288] Herman Melville, *Vareuse-Blanche ou le monde d'un navire de guerre* (1850), *op. cit.*, p. 453.
Herman Melville, *White-Jacket; or, The World in a Man-of-War* (1850), *op. cit.*, p. 123.

[289] Herman Melville, *Vareuse-Blanche ou le monde d'un navire de guerre* (1850), *op. cit.*, p. 346.
Herman Melville, *White-Jacket; or, The World in a Man-of-War* (1850), *op. cit.*, p. 21.

le « Bas »[290], de la même manière que le narrateur compose son récit.

La disposition « horizontal-vertical » de la structure militaire signale également une hiérarchisation à bord de l'*Insubmersible,* c'est une hiérarchie entre l'autorité et la subordination. Cependant, cette hiérarchie n'est pas radicale. Lorsque le narrateur évoque la désobéissance de Jack l'Enragé (*Mad Jack*) contre l'ordre du capitaine Clairet, il s'aperçoit que sous son « masque (*disguises*) », le capitaine Clairet n'est pas plus « sobre » que Jack l'Enragé, ivrogne la plupart du temps[291]. Le narrateur se rend compte que le pouvoir des figures d'autorité (telles que le capitaine Clairet) sur l'équipage est aussi « fragile » que la distinction entre « sobriété » et « intempérance ». L'autorité que le capitaine possède peut aisément verser dans « l'intempérance ».

Dominique Marçais, dans son article consacré à « l'ordre et le désordre » de *Vareuse-Blanche*, montre qu'à bord de l'*Insubmersible* se déroule une mascarade autour du « pouvoir », « jouée » par les officiers[292]. À bord de la frégate, le « pouvoir » est représenté sous des formes diverses, selon les grades. Et ces différentes représentations — du « Haut » en « Bas » — constituent un dynamisme animé par la structure des « divisions sociale et hiérarchique (*social and hierarchical divisions*) »[293] de la frégate. Mais au sein de l'équipage de l'*Insubmersible*, d'après Marçais, existe une tension entre le pouvoir (*power*) et le contre-pouvoir (*counterpower*). L'abus du pouvoir militaire n'est alors qu'une « imposture religieuse

---

[290] Jaworski montre que les structures sociale et militaire de l'*Insubmersible* sont en forme de pyramide : il y a en « Haut » les « *high life* » (des états-majors) et en « Bas » les « sphères inférieures » (des maîtres à bord, des officiers et des marins normaux). Dans ce contraste polaire entre le « Haut » et le « Bas » des échelles militaire et sociale, il y a également un niveau métaphysique implicite : le « Haut » représente également la noblesse de l'esprit, tandis que le « Bas » représente l'anarchie, la canaillerie et la médiocrité. Un tel contraste peut devenir « un instrument de subversion ». *Cf.* Philippe Jaworski, *Melville : Le désert et l'empire*, *op. cit.*, p. 157-161.

[291] En franchissant la tempête du cap Horn, le capitaine veut fuir la tempête « vent arrière (*scudding*) » ; mais Jack l'Enragé — lieutenant-ivrogne du navire — insiste pour qu'il passe « vent debout (*running the ship into its teeth*) ». Pour d'autres marins de l'équipage comme pour Vareuse-Blanche, c'est Jack l'Enragé qui a raison. Ainsi commente Vareuse-Blanche concernant le capitaine Clairet : « La nuit où le Cap nous secoua durement fit tomber le masque du capitaine Clairet : dans des circonstances mettant sa vaillance à l'épreuve, il apparut sous ses vraies couleurs. Une chose dont les marins du bord se doutaient depuis longtemps se révéla exacte. (*That night, off the pitch of the Cape, Captain Claret was hurried forth from his disguises, and, at a manhood-testing conjuncture, appeared in his true colors. A thing which every man in the ship had long suspected that night was proved true.*) » Le soupçon des marins sur l'incompétence et l'abus d'autorité du capitaine est prouvée par la tempête du cap Horn. C'est à partir de cet événement que le narrateur se rend compte que l'équilibre « entre la sobriété et l'intempérance (*between soberness and its reverse*) » est « fragile (*uncertain*) ». Dans la version originale, Melville écrit « *soberness and its reverse* » ; le terme se traduit littéralement par « sobriété et son inverse ». Dans la traduction française, le traducteur traduit directement cet « inverse » par « intempérance », parce que Jack l'Enragé est aussi un homme qui préfère les boissons fortes telles que l'eau de vie. Et le mot « sobriété » signifie également ce qui est modéré et de la prudence ; son « inverse » montre donc ce qui est de l'excès et de l'imprudence. Dans ce jeu de mot, Melville insiste ainsi sur l'ambiguïté d'une telle définition radicale entre la « modération » et l'« excès ». *Cf.* Herman Melville, *Vareuse-Blanche ou le monde d'un navire de guerre* (1850), *op. cit.*, p. 441.
Herman Melville, *White-Jacket; or, The World in a Man-of-War* (1850), *op. cit.*, p. 110, 111.

[292] D'après le point de vue de Marçais, l'*Insubmersible* se transforme en un lieu où le « pouvoir » devient un instrument que tout le monde emploie différemment. Cette « mascarade » se trouve également dans la dernière œuvre publiée du vivant de Melville : *The Confidence-Man*. Dans ce roman qui n'a pas de véritable « personnage », nous verrons une autre mascarade autour de la « confiance ». Nous aborderons cette œuvre dans les chapitres suivants. *Cf.* Dominique Marçais, « Order and Disorder : Perversion, Subversion and Salvation in Melville's *White-Jacket; or, The World in A Man-of-War* », dans *Herman Melville*, *op. cit.*, p. 85.

[293] C'est moi qui traduis. Dominique Marçais, « Order and Disorder : Perversion, Subversion and Salvation in Melville's *White-Jacket; or, The World in A Man-of-War* », *op. cit.*, p. 82.

(*religious imposture*) ». Cet abus n'induit que des « activités orgiaques (*orgiastic activities*) » et la « dépravation (*depravation*) »[294], dont l'ivresse du personnage de Jack l'Enragé est un spécimen.

La polarité « Haut-Bas » engendre un dynamisme entre le pouvoir et le contre-pouvoir chez Marçais. Ce point de vue rejoint celui de Jaworski, pour qui ce contraste produit « un grand nombre d'effets de valeur » que le récit représente véritablement : théologiques, morales et esthétiques[295]. En élaborant les deux raisonnements (de Marçais et de Jaworski), nous découvrons une ambivalence qui concerne non seulement la structure socio-militaire de l'*Insubmersible* mais aussi le récit dans son ensemble. La vareuse blanche, surtout la « couleur blanche », incarne cette ambivalence.

En premier lieu, à l'*incipit* du roman, le narrateur insinue déjà la fin de la vareuse et du personnage de Vareuse-Blanche :

> Elle n'était pas *très* blanche, cette vareuse, mais comme la suite le montrera, elle l'était en vérité suffisamment. […]
> Et blanche avec cela, oui, blanche comme un linceul — ce que, d'ailleurs, elle faillit bien devenir, comme le lecteur le verra par la suite.[296]
>
> *It was not a* very *white jacket, but white enough, in all conscience, as the sequel will show.* […]
> […] *and white, yea, white as a shroud. And my shroud it afterward came very near proving, as he who reads further will find.*[297]

La couleur de la vareuse est ainsi présentée d'une manière ambiguë, à la fois insuffisamment et trop blanche. À part la forme composite de la vareuse, le narrateur insiste sur le fait que la vareuse est blanche à la manière d'un « linceul », elle faillit devenir « *my shound* (mon linceul) ». Ainsi, dès le début de son récit, le narrateur évoque le dénouement du roman (qui est lié à la vareuse) et la fin du personnage de Vareuse-Blanche. D'un côté, c'est la figure de la « vareuse blanche » qui traverse le récit du début à la fin, de l'autre, c'est aussi le « blanc » — la couleur de la vareuse — de ce qui n'est pas encore raconté (que le narrateur va raconter). Par conséquent, le « blanc » de la vareuse prend un double sens, il est à la fois l'incarnation du plein et celle du manque.

En deuxième lieu, le double sens du « blanc » de la vareuse représente également l'attitude ambivalente du personnage de Vareuse-Blanche envers le « blanc ». D'une part, même si c'est

---

[294] Dominique Marçais, « Order and Disorder : Perversion, Subversion and Salvation in Melville's *White-Jacket; or, The World in A Man-of-War* », *op. cit.*, p. 85.

[295] L'analyse de Jaworski rejoint l'article de Marçais : la représentation de la structure « Haut-Bas » est en surface de tout ce qui se tapit sous cette surface. Mais pour Marçais, cette structure révèle la limite entre l'emploi du pouvoir et son excès. C'est-à-dire que cette structure n'offre qu'un modèle du contraste polaire ; et ce qui est représenté véritablement dans le récit, ce sont des contrastes entre « le Ciel et l'Enfer », entre « le Bien et le Mal », et entre « le Beau et le Laid ». Voir Philippe Jaworski, *Melville : Le désert et l'empire*, *op. cit.*, p. 165-166.

[296] Herman Melville, *Vareuse-Blanche ou le monde d'un navire de guerre* (1850), *op. cit.*, p. 327.

[297] Herman Melville, *White-Jacket; or, The World in a Man-of-War* (1850), *op. cit.*, p. 3.

« un vêtement bizarre de mon invention (*an outlandish garment of my devising*) »[298], la vareuse demeure le seul vêtement du narrateur qui peut le préserver du mauvais temps au cours de la traversée de la frégate. D'autre part, il veut, durant cette traversée, se débarrasser de cette vareuse en raison de cette couleur blanche.

Le narrateur essaie plusieurs fois d'assombrir la couleur de la vareuse ou de la vendre, mais il n'arrive ni à la peindre en noir ni à la vendre. C'est cette couleur qui le distingue au sein de l'équipage (les autres marins portent des vareuses noires), mais cette distinction — parfois trop évidente — est dangereuse pour Vareuse-Blanche. Cependant, la couleur blanche — « comme un linceul » — représente également ce qui est dépourvu de consistance. Le « blanc » incarne ainsi l'existence (au sens de l'état de ce qui existe) et l'évanescence de Vareuse-Blanche. Cette évanescence de Vareuse-Blanche est induite par l'éclat excessif de sa blancheur.

La première fois qu'il se rend compte que la couleur blanche le met en danger est le moment où les marins à bord le prennent pour un fantôme et amènent des drisses pour l'étrangler. De retour sur le pont, Vareuse-Blanche s'écrie à sa vareuse qu'il faut qu'elle change de « physionomie (*complexion*) » et qu'elle doit être teinte s'« assombrir (*be dyed*) » pour lui[299]. Vareuse-Blanche va presque mourir une deuxième fois à cause de la vareuse. Quand il fait son travail au sommet de la vergue de perroquet, le navire pique du nez dans une vague inattendue. Il est alors encapuchonné dans sa vareuse et tombe dans la mer.

Dans « les profondeurs muettes de la mer (*the speechless profound of the sea*) »[300], Vareuse-Blanche éprouve ensuite une expérience de mort imminente :

> Le temps semblait s'être arrêté, et les mondes suspendus en équilibre sur leur axe, tandis que je tombais, l'âme sereine, à travers les tourbillons et les remous d'un maelström aérien.
> […]
> Autour de moi, les profondeurs calmes étaient devenues d'une couleur violacée inconnue que tachetaient, dans un azur lointain, des éclairs fugitifs. Mon horrible nausée avait disparu, et le voile sanglant qui m'aveuglait tourna au vert pâle ; je me demandais si j'étais déjà mort, ou seulement en train d'agoniser. Soudain une masse informe me frôla — sans doute une bête marine, lovée, inerte. La sensation d'être encore vivant m'étreignit, mes nerfs tressaillirent, et le désir violent d'échapper au trépas s'empara de tout mon être.[301]
>
> *Time seemed to stand still, and all the worlds seemed poised on their poles, as I fell, soul-becalmed,*

---

[298] Herman Melville, *Vareuse-Blanche ou le monde d'un navire de guerre* (1850), *op. cit.*, p. 327.
Herman Melville, *White-Jacket; or, The World in a Man-of-War* (1850), *op. cit.*, p. 3.

[299] « Vareuse, m'écriai-je, il faut que tu changes de physionomie ! Je vais te faire assombrir chez le teinturier pour ne pas sombrer. Je ne possède qu'une seule malheureuse vie, vareuse blanche — et cette vie, je ne veux pas la perdre. Je ne puis consentir à sombrer pour toi, mais toi, tu vas t'assombrir pour moi. ("*Jacket," cried I, "you must change your complexion ! you must hie to the dyers and be dyed, that I may live. I have but one poor life, White Jacket, and that life I can not spare. I can not consent to die for* you*, but be dyed you must for me."*) » Melville, ainsi que le traducteur, font des jeux phoniques de mots entre « assombrir (*dye*) » et « sombrer (*die*) ». Étant « Vareuse-Blanche (*White Jacket*) », le personnage insiste sur le fait qu'il n'a qu'une vie, et la vareuse blanche (le vêtement) incarne ainsi une « doublure » de cette seule vie. *Cf.* Herman Melville, *Vareuse-Blanche ou le monde d'un navire de guerre* (1850), *op. cit.*, p. 406.
Herman Melville, *White-Jacket; or, The World in a Man-of-War* (1850), *op. cit.*, p. 78.

[300] Herman Melville, *Vareuse-Blanche ou le monde d'un navire de guerre* (1850), *op. cit.*, p. 732.
Herman Melville, *White-Jacket; or, The World in a Man-of-War* (1850), *op. cit.*, p. 392.

[301] Herman Melville, *Vareuse-Blanche ou le monde d'un navire de guerre* (1850), *op. cit.*, p. 732, 733.

through the eddying whirl and swirl of the Maelstrom air.
[…]
Purple and pathless was the deep calm now around me, flecked by summer lightnings in an azure afar. The horrible nausea was gone; the bloody, blind film turned a pale green; I wondered whether I was yet dead, or still dying. But of a sudden some fashionless form brushed my side — some inert, coiled fish of the sea; the thrill of being alive again tingled in my nerves, and the strong shunning of death shocked me through.[302]

Pendant la noyade de Vareuse-Blanche, la « profondeur » du monde est ainsi représentée. En se plongeant, il voit la sérénité, l'équilibre et l'infini. Les couleurs foncées représentent un état calme de son agonie. Mais lors du passage d'une « masse informe », Vareuse-Blanche reprend son désir de vivre et sort de la profondeur qui le saisit. Cette « masse informe » qui est « sans doute une bête marine » évoque le Léviathan de la Bible[303] qui représente le Chaos et la révolte contre le Créateur. Ce Léviathan brise la sérénité et l'aplomb de la profondeur dans laquelle Vareuse-Blanche est en train de plonger. Il remonte à la surface du monde, il reprend conscience et commence à sentir son corps physique (ses nerfs, ses sensations).

Vareuse-Blanche n'est sauvé ni par Dieu ni par sa révélation, il s'éveille au passage du Léviathan — représentant du Chaos — et se sauve lui-même. Pour pouvoir flotter et nager dans la direction de la frégate, Vareuse-Blanche est obligé de se débarrasser de sa vareuse, parce qu'elle absorbe trop d'eau et l'entraîne vers le fond :

Je pus tirer mon couteau de ma ceinture et fendis ma vareuse de bas en haut, comme si je m'éventrais moi-même. Avec un violent effort, je parvins à m'en débarrasser et me trouvai libéré. La vareuse alourdie s'engloutit lentement sous mes yeux.[304]

I whipped out my knife, that was tucked at my belt, and ripped my jacket straight up and down, as if I were ripping open myself. With a violent struggle I then burst out of it, and was free. Heavily soaked, it slowly sank before my eyes.[305]

Afin de se sauver, Vareuse-Blanche est obligé de « s'éventrer ». La vareuse tombe au fond de la mer et les marins à bord de la frégate la voient sous la forme d'un « requin blanc (*white shark*) »[306]. Nous voyons que Vareuse-Blanche est sauvé en raison de la couleur blanche de sa vareuse. La vareuse, de la même manière que Harry Bolton dans *Redburn*, devient l'*alter ego* de Vareuse-Blanche qui disparaît dans la profondeur de la mer. C'est la vareuse qui plonge au

---

302 Herman Melville, *White-Jacket; or, The World in a Man-of-War* (1850), *op. cit.*, p. 393.
303 Léviathan est un monstre marin biblique qui apparaît dans les Psaumes, le livre d'Isaïe et le livre de Job. Il est un monstre, sous forme de dragon, de crocodile ou de serpent, qui incarne le Chaos et qui se révolte contre le Créateur. Cette « bête marine » que Vareuse-Blanche croit voir est aussi une « masse informe » et « lovée », de la même manière que Léviathan. Et cette « pseudo-rencontre » de Vareuse-Blanche avec cette « bête marine » évoque également le personnage de Pip dans *Moby Dick*, qui tombe aussi dans la mer au moment d'une chasse à la baleine. Mais Pip devient délirant après être sauvé. Il est également un personnage melvillien qui plonge, mais il est aussi un personnage qui dépasse la limite humaine après son plongeon (et devient « fou » au regard de l'équipage du Pequod). Nous reviendrons sur ce personnage dans les chapitres suivants.
304 Herman Melville, *Vareuse-Blanche ou le monde d'un navire de guerre* (1850), *op. cit.*, p. 734.
305 Herman Melville, *White-Jacket; or, The World in a Man-of-War* (1850), *op. cit.*, p. 394.
306 Herman Melville, *Vareuse-Blanche ou le monde d'un navire de guerre* (1850), *op. cit.*, p. 734.
Herman Melville, *White-Jacket; or, The World in a Man-of-War* (1850), *op. cit.*, p. 394.

lieu du personnage.

En dernier lieu, nous constatons que Vareuse-Blanche admet et accepte l'ambivalence incarnée par sa vareuse blanche. Il prend la décision de se débarrasser de sa vareuse qui était également son protecteur et qui n'était pourtant pas suffisamment efficace pour le protéger contre le mauvais temps, par exemple, la tempête du cap Horn. Il prend cette décision parce qu'il perçoit l'ambivalence qui existe dans la profondeur même de la mer et du monde dans lesquels il plonge. Dans la sérénité de cette profondeur existe également la « masse informe » du chaos et l'état de calme qu'il éprouve pendant l'agonie provient du fait qu'il se situe au cœur d'un grand tourbillon.

La survie de Vareuse-Blanche devient ainsi la « naissance du sujet »[307] que Jaworski définit ainsi : la naissance d'un sujet-humain à bord de l'*Insubmersible.* Tandis que pour nous, c'est la naissance d'un sujet-individu qui éprouve et admet ses limites en tant qu'humain et qu'individu. Il affronte le monde plein d'épreuves sans protection et les épreuves viennent de l'ambivalence qu'il appréhende au moment de son plongeon au sein du monde. Vareuse-Blanche est sujet, au sens de « subordonné », parce qu'il est, à bord, un individu du « peuple », sous le règne de l'autorité du Code maritime et de celle des chefs de bord. Il est aussi sujet au sens philosophique, un être pensant et indépendant.

L'entrée de Vareuse-Blanche dans le monde devient ainsi un « plongeon » à la fois dans la profondeur du monde et dans l'ambivalence qu'incarne cette profondeur. Si nous disons que l'entrée dans le monde de Redburn n'est pas suffisamment « profonde » —il ne voit que la surface du monde — celle de Vareuse-Blanche sera alors un véritable plongeon. Redburn a besoin d'un guide — quel que soit sa nature (son père ou la Bible) — pour continuer son chemin. Le récit de *Vareuse-Blanche* se transforme en guide, le narrateur est celui qui nous guide en exposant son « regard », et le lecteur du récit est celui qui suit ce guide.

La « chute » de Vareuse-Blanche à la fin du récit est symbolique. C'est une chute du « Haut » en « Bas », c'est-à-dire une dépravation humaine au sens de Marçais, parce qu'il se met désormais au rang du « peuple » qui représente l'impuissance, la canaillerie et l'état anarchique. Pour Jaworski, la « chute » résume le « mouvement » du « Haut » vers le « Bas » que constitue à la fois « l'organisation de la communauté humaine sur le navire de guerre » et « l'homme déchu de son humanité »[308]. Avec la chute de Vareuse-Blanche, l'ensemble de la précédente narration est résumé dans ce mouvement du haut en bas. Par ce geste cathartique,

[307] Philippe Jaworski, *Melville : Le désert et l'empire*, *op. cit.*, p. 179.
[308] *Idem.*, p. 185.

Vareuse-Blanche se transforme finalement en un « roman de l'impersonnel »[309]. En se débarrassant de sa vareuse, Vareuse-Blanche — le sujet — est libéré et peut nous transmettre son récit.

Pour nous, même si les deux romans sont des romans concernant le « retour », leurs dénouements nous révèlent également un recommencement, un départ. La première croisière de Redburn est achevée à son retour, mais il repart pour une campagne de chasse à baleine. Le retour de l'*Insubmersible* aux États-Unis est marqué par la fin du récit de la vareuse (le vêtement), mais Vareuse-Blanche — l'individu-sujet autonome — émerge de cette fin. Nous constatons ainsi que les deux romans représentent également un « mouvement » parce que le monde — dans lequel Redburn et Vareuse-Blanche entrent — est aussi en perpétuel mouvement :

> Ce monde, mon garçon, est un monde en mouvement ; […] il ne se tient pas un instant immobile, et ses sables sont perpétuellement mouvants. […] Les guides, Wellingborough, sont, de tous les ouvrages littéraires, les moins dignes de foi ; et presque toute la littérature est, en un sens, composée de guides. […] Chaque époque écrit ses propres guides, et les anciens servent de papier de rebut.[310]
>
> *This world, my boy, is a moving world; it never stands still;* […] *and its sands are forever shifting.* […] *Guide-books, Wellingborough, are the least reliable books in all literature; and nearly all literature, in one sense, is made up of guide-books.* […] *Every age makes its own guide-books, and the old ones are used for waste paper.*[311]

Ce monologue de Redburn apparaît au moment où il se rend compte que le guide de son père n'est plus d'aucune utilité à sa visite de Liverpool. Entre les deux visites, il y a un décalage temporel d'un demi-siècle. Pour Redburn, les guides du père ne sont pas fiables. Car dans un monde mouvant, une fois achevés, ils sont inscrits dans le passé. En se rendant compte qu'il faut s'inscrire dans le présent et qu'il faut laisser derrière ce qui appartient au passé (en tant que « papier de rebut (*waste paper*) »), Redburn acquiert son autonomie. Il n'est plus dépendant de « guides », il est désormais dépendant de lui-même.

Cependant, cette autonomie ne correspond pas au sens que lui donne Emerson. Pour Emerson, c'est la « Spontanéité » et l'« Instinct » provenant d'une « confiance en soi » qu'un individu doit suivre. De surcroît, il affirme que « l'âme n'est pas voyageuse » et que « le sage

---

[309] *Idem.*, p. 185. Jaworski montre que dans ce « roman de l'impersonnel », les « personnages, gestes, discours, activités sont constamment rapportés au *fonctionnement* du navire » : « Loi, hiérarchie, subordination, dégradation, barbarie ». [C'est Jaworski qui souligne.] Le temps de la chute de Vareuse-Blanche est représenté en tant qu'un temps figé (voir plus haut : « le temps semblait s'être arrêté »), et son plongeon dans l'eau fait redémarrer le temps : car il tombe dans un liquide, qui est « lieu du mouvant ». Donc par sa chute, Vareuse-Blanche est finalement libéré du navire qui représente un monde au sein duquel il ne peut être que l'un de ses « fonctionnements », et acquiert sa propre autorité — être autonome et indépendant. De la même manière, dans un autre roman de Melville — *The Confidence-Man* — nous verrons aussi un dispositif similaire du « temps » : il s'agit d'un navire qui flotte sur un fleuve.

[310] Herman Melville, *Redburn : Sa première croisière* (1849), *op. cit.*, p. 159.

[311] Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), *op. cit.*, p. 157.

reste chez lui »[312] , c'est-à-dire qu'un individu acquiert son autonomie « spontanément » par son « Instinct » et sans nécessité d'entrer dans le monde (par exemple « partir en voyage »[313]) pour la rechercher.

En écrivant *Redburn* et *Vareuse-Blanche*, Melville montre son désaccord avec Emerson sur ces deux aspects. Pour Melville, l'excès de confiance et d'autonomie est dangereux, et l'individu ne peut pas survivre en dépendant seulement de sa confiance en lui-même. Vareuse-Blanche acquiert aussi son indépendance à la fin du roman, mais c'est grâce à son plongeon dans le monde et à son affrontement des épreuves de ce monde.

Par conséquent, c'est en faisant face au monde sans protection (la « vareuse » par exemple) que l'individu-sujet acquiert son autonomie et sa confiance en soi, et c'est en se plongeant dans le monde que l'individu aperçoit l'ambivalence du monde ainsi que la sienne propre. Il y a toujours ce qui est insaisissable (la « masse informe » dans la profondeur de la mer) et l'individu se heurte toujours à des limites qu'il ne parvient pas à franchir. Le monde est en perpétuel mouvement, pour atteindre l'absolu, la quête de l'individu se poursuit sans cesse.

---

[312] Ralph Waldo Emerson, *Confiance et autonomie* (*Self-Reliance*) (1841), dans *Essais*, *op. cit.*, p. 59.

[313] Ce sur quoi Emerson veut insister : « C'est par manque de culture personnelle que la religion du Voyage, dont les idôles sont l'Italie, l'Angleterre et l'Égypte, exerce une telle fascination sur tous les Américains éduqués. » Selon Emerson, il faut que les Américains aient leur propre culture et leur propre identité (en tant qu'Américains et non pas que « descendants de la Nouvelle-Angleterre » par exemple). Il propose ainsi une scission d'identité radicale.

Conclusion du chapitre

Dans ce chapitre, nous avons analysé les « fragmentations » opérées par Flaubert et Melville. Dans les *Mémoires d'un fou*, Flaubert décompose d'abord les différents aspects d'un individu qui expose son « âme » et ses « pensées » à l'aide du récit d'un narrateur-fou. Le narrateur subit les limites de ses discours subjectifs qui n'arrivent pas à « tout représenter ». C'est dans ce découpage du « moi » que le narrateur-fou représente le monde dans la perspective d'un individu et de son discours subjectif (à la première personne). En adoptant l'identité d'un « fou », le narrateur acquiert une légitimité de son récit.

Le récit de *Novembre* représente une « relecture » des *Mémoires d'un fou* par un autre individu. Dans cette scission d'identité — qui passe du « je » au « il » — le second narrateur met en question la thématique de la « folie » du premier narrateur et le met à « mort ». Le second narrateur, dans l'apprentissage de l'écriture qu'est son récit, acquiert son autorité.

Redburn et *Vareuse-Blanche* sont deux romans représentant un individu qui entre dans le monde. Dans ces récits, le monde est représenté à travers le « regard » du personnage. Cette entrée est également un « plongeon », sans « guide » (Redburn) ni « protection » (la vareuse), l'individu affronte le monde. Ce plongeon est aussi le processus par lequel Melville décompose le monde, il y a ce qui est en surface et ce qui est dans la profondeur.

Dans *Redburn*, à l'issue de sa première croisière, Redburn se transforme et mûrit. Son « regard » progresse en même temps que l'avancement de son récit. D'abord hésitant, il gagne peu à peu en détermination. S'il ne peut définir ce qu'il éprouve pendant ses visites à Liverpool et à Londres, il essaie quand même de voir le monde dans sa profondeur. À son retour, Redburn appréhende sa limite en tant qu'individu impuissant face à un monde plein d'épreuves.

Dans *Vareuse-Blanche*, Melville dissèque l'univers d'un navire de guerre selon une structure polarisée entre le « Haut » et le « Bas ». Le « regard » s'éparpille et entre dans la profondeur du monde-navire. L'organisation, l'agencement ainsi que les fonctions de l'équipage sont ainsi présentés dans cette structure. Elle représente également un dynamisme du pouvoir régnant dans le monde-navire : sous l'autorité absolue du Code maritime, tout équipage fonctionne en tant que sujétion au monde-navire. Le récit se termine par la « chute » de Vareuse-Blanche. C'est par ce mouvement du « Haut » en « Bas » que la narration de Vareuse-Blanche devient un récit de son expérience, et c'est en se débarrassant de sa vareuse-protectrice (qui incarne son identité à bord du navire) qu'émerge l'individu-sujet autonome et indépendant.

Nous remarquons que la mort d'un *alter ego* — qu'il soit la scission d'identité chez Flaubert ou la mort d'un personnage (ou d'une vareuse) chez Melville — constitue le

dénouement des récits que nous avons abordés. Cette mort permet au narrateur de s'inscrire dans le « présent » et de se mettre à l'écart de ce qu'il a raconté. La mise à l'écart du narrateur lui permet de changer de perspective et d'acquérir son autorité narrative.

Cependant, en acquérant son autorité narrative, le narrateur existe toujours dans son récit. Même si ce narrateur essaie de se tenir à distance de son récit par des techniques (l'ironie, la structure polarisée), nous constatons qu'un « guide » nous mène toujours à voir son « âme », ses « pensées » ou le monde à travers son « regard ». Afin d'éliminer cette limite du discours subjectif qui « guide » et de représenter le monde d'une manière plus objective (au sens de ce qui représente un objet tel qu'il est), Flaubert et Melville remplacent ce discours subjectif du narrateur par les discours des autres (des personnages par exemple). Ce remplacement nous communique des « vides », ce sont les « silences » du texte, la division du monde dans différentes perspectives, l'alternance de l'autorité narrative et le retrait du narrateur de son récit, que nous verrons dans le chapitre suivant dans l'étude de *Mardi*, *Clarel*, et *Madame Bovary.*

Chapitre 3. Le vide : l'insaisissable et la limite de représentation

Pour représenter le monde dans une perspective « objective », Flaubert et Melville proposent respectivement ce qu'ils appréhendent en tant qu'« objectif »[314] dans les textes que nous allons aborder. Dans ce troisième chapitre de cette partie, nous constatons qu'afin de se débarrasser des limites du discours subjectif, tous les deux essaient d'éviter l'intervention directe du narrateur dans le récit. Ce dernier n'exprime ni jugement ni commentaire au cours de la narration. Pour Flaubert, à part des représentations détaillées fidèles au monde de son époque (les paysages ruraux, les objets quotidiens de la France au XIXe siècle), il « efface » le narrateur du récit pour que ce dernier soit « impersonnel ». Quant à Melville, au lieu d'adopter la vision subjective du narrateur, il laisse les personnages du récit transmettre son autorité narrative. Il essaie aussi de faire un détournement à la fois allégorique et métaphysique, pour atteindre cette objectivité de la vision du narrateur.

3.1. L'espace de doute, d'instabilité et d'incertitude : les « introuvables » dans *Mardi* et *Clarel*

Il y a un décalage qui dure vingt-huit années entre les publications de *Mardi* et de *Clarel*[315]. *Mardi* est un roman qui suit *Taïpi* et *Omou* tandis que *Clarel* est un poème narratif qui est la dernière œuvre publiée du vivant de Melville. Le récit de *Mardi* est constitué de deux parties. La première partie raconte la désertion d'un marin (le narrateur) — dont le nom n'est jamais révélé dans le roman — qui fuit un baleinier (l'*Arcturion*) en compagnie d'un autre marin

[314] Le mot « objectif » est d'abord relevé chez Descartes pour désigner ce qui « constitue un concept, une représentation de l'esprit et non une réalité formelle ». Il prend son sens moderne après l'introduction de la pensée kantienne : « qui a une réalité en lui-même, indépendamment de la connaissance, de la volonté d'un sujet ». Dans ce sens, l'adjectif qualifie un point de vue reposant sur « l'observation et l'étude sur des phénomènes, sur l'expérience », et s'emploie spécifiquement en médecine. C'est au XIXe siècle que le mot entre dans l'usage courant désignant « une personne qui juge et décrit les choses et les êtres sans faire appel à ses préférences individuelles ». C'est ce sens courant que nous qualifions cet adjectif dans notre travail. Dans ce sens, pour un texte littéraire qui essaie d'être « objectif », il faut que sa représentation reste fidèle à ce qu'est le monde en tant que tel. *Cf.* Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, t. III, *op. cit.*, p. 2285.

[315] Le titre complet de *Mardi* (1849) est *Mardi : et le voyage qui y mena* (*Mardi, and A Voyage Thither*). Le titre complet de *Clarel* (1876) est *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land* (*Clarel: un poème et pèlerinage dans la Terre Sainte*, ma traduction). Faute de traduction française officielle et complète, nous restons sur l'édition en langue anglaise du Northwestern-Newberry. Pour le moment, il n'existe qu'une traduction française partielle — celle de l'épilogue de *Clarel* —, réalisée par Pierre Leyris. Dans notre travail, sauf les références à l'épilogue, toutes les traductions de *Clarel* sont nos traductions. *Cf.* Herman Melville, *Poèmes divers (1876-1891)*, traduction par Pierre Leyris, « Du monde entier », Paris, Gallimard, 1991.

originaire de l'île de Skye. Ils passent seize jours en mer et rencontrent un brigantin (le *Parki*) à bord duquel ils font la connaissance d'un couple insulaire. Tous les quatre continuent leur voyage vers l'ouest et croisent ensuite un canoë transportant un groupe de Polynésiens dont le chef est un prêtre appelé Alima. Sur le canoë, le narrateur trouve une fille destinée au sacrifice, Yillah. Pour sauver la fille, le narrateur tue Alima et s'enfuit avec ses camarades jusqu'à l'île d'Odo. Sur l'île d'Odo, ses camarades rencontrent le roi de l'île — Média — et le narrateur se fait passer pour Taji, un demi-dieu qui vient du solei. Taji, ainsi que Yillah, sont surveillés par une reine mystérieuse appelée Hautia qui disparaît tout d'un coup.

La deuxième partie se déroule dans l'archipel de Mardi et raconte le trajet du narrateur d'une île à une autre pour retrouver Yillah. Le groupe de recherche est principalement composé par le narrateur (Taji), un roi (Média), un historien (Mohi), un philosophe (Babbalanja) et un poète (Youmi). Pendant leur voyage dans l'archipel, ils découvrent différentes coutumes, croyances, religions et régimes alimentaires, tandis que Yillah est demeure introuvable. Ils arrivent finalement à Sérénia, l'île de paix, de charité et d'amour. Tout le groupe s'arrête dans cette île, sauf Taji qui va jusqu'à l'île dominée par Hautia, toujours en quête de Yillah. Ce qu'il trouve n'est qu'une « chimère » de Yillah, au sein d'un tourbillon qui l'engloutit. À la fin du récit, malgré ses camarades qui tentent de le dissuader, Taji regagne le large et continue sa quête pour retrouver Yillah.

Clarel est un long poème composé de quatre parties (*canto*) : *Jérusalem* (*Jerusalem*), *Le Désert* (*The Wilderness*), *Mar Saba* (*Mar Saba*) et *Bethléem* (*Bethlehem*). Le récit raconte l'histoire d'un jeune étudiant en théologie nommé Clarel. Clarel se rend compte que sa croyance commence à vaciller, il se rend alors à Jérusalem pour renforcer sa croyance en Terre Sainte. Il fait connaissance avec plusieurs croyants, puis tombe amoureux d'une fille qui s'appelle Ruth — descendante d'une mère juive et d'un père chrétien.

Un jour, Clarel rencontre un groupe de pèlerins qui partent pour la mer Morte. En compagnie de gens rencontrés à Jérusalem, il se joint aux pèlerins. Clarel commence ainsi son pèlerinage entre Jérusalem et la mer Morte. En chemin, les pèlerins débattent de croyances et de religions. À la fin de chaque partie, un personnage meurt, Nathan (le père de Ruth), Nehemiah (un vieux chrétien, distributeur de tracts prosélytistes), Mortmain (un juif suédois) et Ruth. À la fin de la dernière partie, le doute de Clarel n'est toujours pas dissipé à son retour à Jérusalem. Il poursuit son périple à travers le monde.

Bien que les deux textes ne soient pas écrits au même moment de la carrière d'écrivain de Melville, nous remarquons qu'ils sont en résonnance l'un avec l'autre. En premier lieu, les deux textes manifestent l'« expérimentation » que Melville fait de « sa puissance d'expression », de

« sa capacité d'invention formelle » et de « la liberté vagabonde de sa pensée »[316]. Dans *Mardi* ainsi que dans *Clarel*, Melville nous « livre » son doute, son hésitation et son incertitude envers le monde dans lequel il vit et sa propre existence dans ce monde. Mais tout cela, ce n'est ni Melville lui-même ni le narrateur qui nous le communique. Il représente, dans les récits de *Mardi* et de *Clarel*, « son paysage intellectuel » en tant que monde du récit[317]. Son doute, son hésitation et son incertitude sont également intégrés dans ce paysage intellectuel, révélés par les conversations des personnages.

La composition du groupe de recherche est hybride. Média est un roi de l'île d'Odo, représentant une autorité monarchique absolue ; Mohi est chroniqueur de l'archipel Mardi ; Babbalanja est un philosophe qui pose constamment des questions et qui commente ce qu'il observe ou ce qu'il entend ; et Youmi est un poète lyrique. À propos des trois derniers personnages (Mohi, Babbalanja et Youmi), Jaworski montre qu'ils maîtrisent « une triple perspective du savoir humain » : « l'Histoire, la Morale et l'Imagination »[318]. Pendant leur voyage, ce trio de personnages occupent respectivement leurs fonctions, leurs caractéristiques se manifestent par les fonctions qu'incarnent l'« Histoire », la « Morale » et l'« Imagination » dans le récit.

En approchant de chaque île, c'est Mohi qui présente d'abord les histoires ou les légendes concernant cette île. Ensuite, c'est Babbalanja qui commente, par ses dialectiques, ce que Mohi présente. Youmi n'intervient pas beaucoup dans les conversations entre Mohi et Babbalanja, mais il compose des poèmes lyriques en fonction de ses changements d'humeur. Leur libre expression est autorisée par le roi Média qui représente l'autorité monarchique : il renonce à son autorité le temps de leur voyage :

> En route, le roi Média prononça un amical décret : de par son royal bon plaisir, toute contrainte et toute étiquette seraient suspendues au cours du voyage ; rien ne devait venir troubler la liberté de la compagnie. Pour favoriser cet aimable plan, il déposa ses emblèmes royaux, ôta sa couronne, mit de côté son sceptre et déclara qu'il ne les reprendrait que lorsque nous toucherions terre. Et encore, pas toujours.[319]

---

[316] Voir la notice de *Mardi* par Dominique Marçais, Mark Niemeyer et Joseph Urbas, dans Herman Melville, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1294. Les auteurs précisent que *Mardi* « nous livre quelques-uns des secrets […] d'une grandeur littéraire en train de se révéler à elle-même », et que pour Melville, « écrire, c'est oser » ; c'est-à-dire que Melville explore, dans et par son écriture, le monde ainsi que l'interaction intellectuelle entre ce qu'il appréhende du monde et ce que le monde lui inspire. Et ce qu'écrit Melville nous livre ainsi ce qu'il a exploré.

[317] *Idem.*, p. 1324. *Mardi* est un texte « à la fois moins et plus qu'un roman » ; il est également « tout un monde, un monde d'écrivain, qui est là, sous les yeux du lecteur, *en travail* ». C'est alors un texte qui est toujours dans son devenir et qui peut être sans cesse renouvelé par différentes lectures de différentes époques.

[318] Philippe Jaworski, *Melville : Le désert et l'empire*, *op. cit.*, p. 64. En langue anglaise, nous distinguons « *history* » avec « *story* » : le premier s'applique dans le monde réel, et le second s'applique dans le monde fictif. Mais dans la langue française, il n'y a qu'un mot « histoire ». Pour les distinguer, dans notre travail, nous employons le mot « Histoire » (avec une majuscule) pour désigner l'histoire au sens de l'historiographie, et ce qui se passe dans le monde réel ; et le mot « histoire » pour désigner des fictions, et ce qui se passe dans le monde fictif. Mais la distinction des deux termes n'est pas toujours radicale. Nous y reviendrons dans les chapitres suivantes.

[319] Herman Melville, *Mardi : et le voyage qui y mena* (1849), texte traduit par Rose Celli, revu par Philippe Jaworski, présenté et annoté par Dominique Marçais, Mark Niemeyer et Joseph Urbas, dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 788.

> *As we glided away, King Media issued a sociable decree. He declared it his royal pleasure, that throughout the voyage, all stiffness and state etiquette should be suspended: nothing must occur to mar the freedom of the party. To further this charming plan, he doffed his symbols of royalty, put off his crown, laid aside his scepter, and assured us that he would not wear them again, except when we landed; and not invariably, then.*[320]

Ainsi, l'autorité de Média est effectivement abrogée après l'annonce de son décret, Mohi, Babbalanja et Youmi peuvent respectivement s'exprimer sans contrainte. Mais d'après Média, cette abrogation n'est pas totale. D'un côté, Média annonce ce décret « par son royal bon plaisir », il abroge son autorité monarchique grâce à ce pouvoir royal. Il peut donc à tout moment supprimer ce décret par cette autorité monarchique[321]. D'un autre côté, elle (l'abrogation) ne peut s'appliquer qu'au moment où les compagnons sont en mer. Quand le groupe touche terre, Média redevient l'incarnation du pouvoir royal.

La mer, dans laquelle se trouve l'archipel de Mardi, devient ainsi le lieu de la démocratie (au sens contraire de la monarchie). C'est un espace où le pouvoir royal et l'autorité monarchique ne sont plus valides. Taji, qui se qualifie de « demi-dieu », renonce également à son autorité narrative dès le début de leur voyage. Taji est toujours le narrateur, tandis qu'il se met en marge du récit, laissant la parole aux autres personnages (ses compagnons, ainsi que les personnages dans les îles de Mardi).

Cependant, par la suite, nous constatons que cette double abrogation d'autorité est inéluctable, l'archipel de Mardi est « un monde où règne la pluralité, l'éclatement des pouvoirs »[322]. Chaque île a son propre roi, chaque île est un petit royaume. De cette manière, le principe d'unité de Média n'est plus valide dans l'archipel Mardi parce que son pouvoir monarchique n'est plus efficace sur d'autres îles qui existent hors de son autorité.

Ainsi, de l'île d'Odo (l'île de Média) aux autres îles de l'archipel de Mardi, nous voyons que l'autorité va de l'unité vers la multiplicité. Cette multiplicité est définie par Jaworski en tant qu'« exposition panoramique », par laquelle nous pouvons constater « une variété de perceptions, d'expressions et d'interprétations des phénomènes »[323]. Les différentes perspectives de Mohi, de Babbalanja et de Youmi représentent différentes manières dont un

---

[320] Herman Melville, *Mardi: and A Voyage Thither* (1849), volume édité par Harrison Hayford, Hershel Parker et George Thomas Tanselle, « The Writings of Herman Melville », volume 3, Evanston and Chicago, Northwestern University Press and The Newberry Library, 1970, p. 208.

[321] Après cette « abrogation », Babbalanja demande à Média s'ils doivent respecter la dignité pendant leur voyage, et Média lui répond qu'il faut seulement respecter « une dignité libre et naturelle (*dignity be free and natural*) ». Mais lorsque Babbalanja commence à se moquer du « roi », Média l'avertit : « Prenez garde, monsieur. Un roi vous écoute. (*Have a care, sir! there is a king within hearing.*) ». Média insiste toujours sur son pouvoir royal et sur sa supériorité monarchique. Nous voyons que l'abrogation de l'autorité monarchique n'est qu'une immunité partielle. *Cf.* Herman Melville, *Mardi : et le voyage qui y mena* (1849), *op. cit.*, p. 788.
Herman Melville, *Mardi: and A Voyage Thither* (1849), *op. cit.*, p. 208-209.

[322] Voir la notice du texte, dans Herman Melville, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1321.

[323] Philippe Jaworski, *Melville : Le désert et l'empire*, *op. cit.*, p. 64.

individu, en prenant une certaine position (chronologique, morale ou imaginaire), voit et appréhende le monde.

Une analogue « exposition panoramique » se trouve dans le récit *Clarel*. Au cours du pèlerinage de Clarel (à Jérusalem et vers la mer Morte), son identité d'« étudiant en théologie » représente également sa fonction dans le récit. Il est « étudiant » de toutes les doctrines des autres personnages. Etant dans le doute de sa propre croyance, il écoute ce que disent d'autres personnages sur leurs croyances et leur pose des questions. Mais Clarel, qui est un personnage principal du récit, n'est pas le seul à incarner cette fonction.

Nous constatons trois types de personnages dans *Clarel,* qui représentent respectivement leurs manières d'appréhender le monde. Le premier type est une appréhension monomaniaque, qu'elle soit pessimiste ou optimiste. Mortmain et Ungar sont deux personnages qui représentent cette appréhension mais ils se distinguent l'un de l'autre[324]. Mortmain est un bâtard (*illicit son*)[325] suédois qui déménage à Paris et fonde une communauté utopique célèbre et prospère. Mais il se rend compte que les gens de la communauté sont « vaniteux, téméraires, sans valeur et aveugles (*vain, foolhardy, worthless, blind*) »[326]. Il décide de disparaître et d'errer dans le monde en ascète anonyme.

Ungar est un vétéran qui s'est engagé pendant la Guerre Civile et devient ensuite un mercenaire chez les Turcs. Pour Ungar, l'existence des êtres humains est une « nouvelle confirmation de la chute d'Adam (*New confirmation of the fall/Of Adam*) »[327]. Son point de vue sur les États-Unis est également pessimiste : « Que sur tes vastes plaines la honte soit sur la race/Dans les Âges Sombres de la Démocratie (*May on your vast plains shame the race/In the Dark Ages of Democracy*) »[328]. Ainsi, nous voyons qu'Ungar maudit l'être humain et les États-Unis et insiste sur le fait que l'homme est totalement déchu. Pour lui, l'époque dans laquelle il

---

[324] Dans les notes historiques et critiques de l'édition du Northwestern-Newberry, les éditeurs montrent une autre manière de grouper les personnages : ils les groupent selon trois « *clusters* » : Rolfe, Vine et le narrateur du récit, qui sont « observateurs raisonnants et imaginatifs du dilemme commun (*rational and imaginative observers of the commun plight*) » ; Celio-Mortmain-Agath-Ungar qui sont « séquences inquiétantes de monomaniaque (*ominous sequence of monomaniacs*) » ; Nehemiah et Derwent qui ont « de fortes convictions et une individualité à haut degré (*strongly conceived and have high individuality*) ». Nous proposons ici une autre manière de les regrouper, d'après leurs attitudes envers leurs croyances en Dieu. *Cf. Historical and critical note*, VI, dans Herman Melville, *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land* (1876), « The Writings of Herman Melville », volume édité par Harrison Hayford, Hershel Parker et George Thomas Tanselle, volume 12, Evanston and Chicago, Northwestern University Press and The Newberry Library, 1991, p. 572-573.

[325] Herman Melville, *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land* (1876), *op. cit.*, p. 146. Le nom « Mortmain » est une combinaison de « mort » et « main ». D'après son nom, la fin de Mortmain est déjà révélée : il est, dès son apparition dans le récit, saisi par la main de la Mort ; son pèlerinage dans le monde est également son cheminement vers sa propre mort.

[326] Mortmain part de chez lui et s'installe à Paris parce qu'il éprouve « le vague lien de l'humanité (*the vague bond of human kind*) » : il ne sent pas de parenté ni de sa mère ni de son père. La raison pour laquelle Mortmain est pessimiste est qu'il est témoin de la Révolution française. « *Europe was in a decade dim:/Upon the future's trembling rim/The comet hovered.* […] *Stung Mortmain: Why, if men prove such,/Dote I? love theory overmuch?/Yes, also, whither will advance/This Revolution sprung in France/So many years ago? Where end?* » Il est alors déçu de toutes les doctrines humaines et de l'être humain : politique, religion, philosophie, rien d'entre tout cela ne peut sauver « l'humain vicieux (*Man's vicious*) ». *Cf.* Herman Melville, *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land* (1876), *op. cit.*, p. 146-147, 145.

[327] Herman Melville, *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land* (1876), *op. cit.*, p. 460.

[328] *Idem.*

vit est « extraterrestre (*alien*) »[329] et il faut que l'Église (*Church*) intervienne pour purifier (au sens de « rendre honnête et conforme à la vertu ») les « hommes vicieux ».

En comparant les deux personnages, nous voyons que même s'ils sont tous les deux pessimistes, leurs croyances ne sont pas les mêmes. Mortmain ne croit plus en rien tandis qu'Ungar croit en Dieu et à la fonction purificatrice de l'Église. À l'inverse de Mortmain et d'Ungar, nous constatons une autre perspective monomaniaque, la perspective optimiste du prêtre angélique Derwent. En raison de sa croyance optimiste en la future résurrection de la religion, Derwent néglige les doutes séculiers concernant la religion et la croyance. Pour Derwent, l'avancement du temps amènera le progrès et « tout est possible avec Dieu (*All things are possible with God*) »[330]. Entre les deux polarités « pessimiste-optimiste », les trois personnages se disputent souvent. C'est par leurs disputes que le récit de *Clarel* propose plusieurs perspectives en désaccord sur l'hétérogénéité de croyances.

La seconde appréhension est le rejet total de la religion ou de la croyance, incarnée par le personnage-géologue Margoth. Lorsque les pèlerins arrivent au bord du Jourdain, Nehemiah se penche pour boire l'eau du fleuve. Lorsque Nehamiah dit que cette eau est « douce comme du sucre (*As sugar sweet*) », Margoth est en train de « jauger le niveau de la terre (*gauging the level of the land*) »[331]. En entendant ce que dit Nehemiah, Margoth le juge « imbécile (*fool*) »[332]. Pour Margoth, c'est la science qui prime sur la croyance[333].

La troisième appréhension est une perspective raisonnable et éclectique, représentée par Rolfe, Vine, ainsi que le narrateur du récit de *Clarel*. Rolfe était un marin américain qui a parcouru le monde entier en bateau. Il n'est ni pessimiste ni optimiste, sa perspective du monde et de la croyance englobe les deux polarités[334]. Par rapport à Rolfe qui se mêle parfois aux disputes des pèlerins, Vine incarne un « observateur » plutôt taciturne. Au début de leur pèlerinage, Vine est celui qui traine, le dernier du groupe[335]. Au lieu de s'exprimer, il écoute

---

329 *Idem.*, p. 419. « *How alien, and an alien time;/But now.* » Ainsi dit Ungar.

330 « *Time ran; and that expansive light/Of Greeks about the bordering sea,/their happy genial spirits bright,/Wit, grace urbane, amenity/Contagious, and so hart to ban/By bigot law, or any plan;* […] ». Pour Derwent, le temps court (*ran*) vers une lumière expansive (*expansive light*). Sa perspective ne se projette que vers le futur, sans penser au passé de la religion ou des êtres humains. *Cf.* Herman Melville, *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land* (1876), *op. cit.*, p. 284, 166.

331 Herman Melville, *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land* (1876), *op. cit.*, p. 212.

332 « *At hearing Nehemiah: The fool!/Fool meek and fulsome like to this —/Too old again to go to school—* […] ». *Cf.* Herman Melville, *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land* (1876), *op. cit.*, p. 212-213.

333 Au bord de la mer Morte, pour laisser un message à Mortmain qui a disparu depuis un moment, les pèlerins écrivent respectivement des phrases à Mortmain. Margoth écrit « *I, Science, I whose gain's thy loss/I slanted thee, thou slanting Cross*. » Dans ce message, Margoth exprime ainsi que le gain scientifique est la « perte » de la religion ou de la croyance de Mortmain. Pour Margoth, la « science » surpasse la « religion » représentée par la « Croix ». *Cf.* Herman Melville, *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land* (1876), *op. cit.*, p. 240.

334 « *Prone, prone are era, man and nation/To slide into a degradation?/With some, to age is that — but that.* » « *Rome stands; but who may tell the end?/Relapse barbaric may impend,/Dismission into ages blind—/Moral dispersion of mankind.* » Nous voyons ainsi que la perspective de Rolfe se situe au milieu des deux polarités « pessimiste-optimiste » : se rendant compte que le temps est mouvant, il accepte le monde tel qu'il entre dans son devenir. La Rome demeure, mais nous ne savons jamais ce que Rome devient. *Cf.* Herman Melville, *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land* (1876), *op. cit.*, p. 158, 216.

335 « *Lagging in rear of all the train/As hardly he pertained thereto/Or his right place therein scarce knew,* […] *'Twas Vine. Nor less for day dream, still/The rein he held with lurking will.* » Vine est le dernier du groupe, qui, analogue à Clarel, a ses

les disputes de ses camarades. Il est une figure qui s'imprègne de toutes les perspectives émises par les pèlerins et les élabore par sa propre réflexion[336].

Dans leurs notes, les éditeurs qualifient *Clarel* de « poème personnel (*personal poem*) » dont « les filaments de soi « (Melville lui-même) (*the filaments of self*) » se trouvent au sein de la diversité de personnages[337]. Par conséquent, les différentes perspectives — sur la croyance et sur l'existence humaine dans le monde — sont aussi celles de Melville représentées par ses personnages. La construction narrative de *Clarel* et de *Mardi* est ainsi réalisée par une interaction dynamique des personnages. Dans la seconde partie du récit de *Mardi*, le narrateur Taji se retire et cède son autorité narrative au reste des personnages, mais il ne se retire pas du cadre spatio-temporel du récit. Car il intervient de temps en temps et présente les îles de Mardi au lecteur de son récit. Cependant, au départ de leur quête de Yillah, nous constatons une alternance de la « vision » (au sens de « manière de concevoir et d'appréhender »). Au lieu de nous présenter sa propre vision, le narrateur Taji se dissimule derrière les visions du reste des personnages et nous les présente.

De la même manière que le retrait de Taji, le personnage Clarel se présente en tant qu'intermédiaire « troublé » par toutes ces perspectives sur la croyance et sur l'existence humaine dans le monde. Il est aussi un « creuset » dans lequel toutes ces perspectives entrent en collision les unes avec les autres. Adoptant l'apparence d'un personnage troublé, le narrateur du récit de *Clarel* nous présente les différentes perspectives.

Dans un article consacré à la « vision », Bryan C. Short montre que la forme du poème *Clarel* est une « poétique organique » provenant du « dynamisme d'écriture » de Melville[338]. Short dit que l'écriture des *Poèmes de guerre*[339] qui précède celle de *Clarel* permet à Melville de développer une vision sur le « sens de l'existence (*the meaning of existence*) » qui est plus

---

propres doutes pour sa croyance. Mais au lieu de s'exprimer, il préfère être seul et méditer. *Cf.* Herman Melville, *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land* (1876), *op. cit.*, p. 139.

336 Dans l'« Indice critique des personnages (*Critical Index of the Characters*) », les éditeurs montrent que le personnage de Vine « symbolise le pouvoir et le mystère du génie (*symbolizes THE POWER AND MYSTERY OF GENIUS*) » (Ce sont les éditeurs qui mettent le terme en majuscule). Le narrateur ne donne pas beaucoup d'informations concernant la vie de Vine ; il précise seulement que Vine a des « talents uniques (*gifts unique*) » (I. 29.6). Vine n'est pas « véritablement communicatif (*genuinely communicative*) », et « ses motifs demeurent cachés (*his motives remains hidden*) ». Tandis qu'il est sensible à l'esthétique : il est inspiré, tout au long du pèlerinage, par ce qu'il observe et ce qu'il entend, tout en s'isolant du reste des pèlerins. Voir *A Critical Index of the Characters*, dans Herman Melville, *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land* (1876), *op. cit.*, p. 634-635.

337 Herman Melville, *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land* (1876), *op. cit.*, p. 587. Les éditeurs montrent que Rolfe est l'auto-projection (*self-projection*) de Melville, et Vine incarne Hawthorne.

338 Bryan C. Short, « Form as Vision in Herman Melville's *Clarel* », in *American Literature*, Jan. 1979, Vol. 50, No. 4, Duke University Press. URL : https://www.jstor.org/stable/2925240.

339 *Battle Pieces and Aspects of The War* (1866) (*Poèmes de guerre et aspects de la guerre*) est un recueil qui rassemble les poèmes de Melville composés sur la Guerre de Sécession qui avait lieu en Amérique du Nord entre les années 1861 et 1865. La traduction française existante est celle de Pierre Leyris et Philippe Jaworski (l'édition bilingue, Gallimard, 1991). Mais cette version est, de la même manière que la traduction de *Clarel*, partielle. Même si notre travail repose essentiellement sur les récits en prose de Melville, un aperçu sur les poèmes de Melville nous paraît nécessaire. Car après la parution de *The Confidence-Man* qui est le dernier roman publié du vivant de Melville, l'écrivain écrit uniquement des poèmes jusqu'à son décès. Pour nous, les poèmes de Melville sont également une autre manière, pour Melville, d'appréhender et de communiquer avec le monde.

efficace que « la vision univoque d'un Taji (*the single-minded vision of a Taji*) »[340]. En développant cette vision, Melville arrive à faire « un lien organique précieux (*a valuable organic bond*) » qui peut alors « unir le fait et le vers (*unite fact and verse*) »[341]. Ce lien — entre « le fait et le vers » — est objectif, parce qu'il se détache de la vision subjective d'un seul personnage ou de celle du narrateur.

Dans son article, Short nous montre une filiation génétique et une cohérence structurale entre *Poèmes de guerre* et *Clarel*. Nous nous y intéressons parce qu'il nous éclaire concernant la construction narrative dans *Clarel* et la cohérence qu'a cette construction avec le récit de *Mardi*. Des *Poèmes de guerre* à *Clarel*, Melville transpose une stratégie d'écriture : « l'abrogation de la 'plongée profonde' après des vérités chronométriques au profit d'une objectivité disciplinée (*the abrogation of "deep diving" after "chronometrical" truths in favor of a disciplined objectivity*) »[342]. C'est-à-dire que dans *Clarel*, le narrateur melvillien renonce à se « plonger » dans la profondeur du monde, il met dans son récit tout ce qu'il « observe » en tant que « vérités » en surface[343] (d'après sa vision et son appréhension subjectives du monde), et laisse le lecteur du récit juger et commenter.

Donc, dans *Clarel*, ce n'est ni le personnage Clarel ni le narrateur du récit qui promeuvent la narration, c'est l'interaction entre un « paysage d'esprit » (nous empruntons ce terme à Jaworski) déployé par le récit et l'imagination du lecteur. C'est le personnage troublé — Clarel — qui incarne ce « paysage d'esprit », et c'est le narrateur de *Clarel* qui nous présente ce paysage. Dans la seconde partie de *Mardi*, ce n'est plus Taji qui nous présente ce qu'il « voit » pendant son voyage. C'est désormais le parcours de son voyage — animé par le paysage d'esprit représenté par le tumulte des autres personnages — qui constitue le récit :

> Ô lecteur, écoute ! J'ai voyagé sans carte. Ce n'est pas avec la boussole et la sonde que nous avons découvert les îles mardiennes. […]
> Ce voyageur-là conduit sa barque sur des mers encore vierges et creuse sa route à lui, poursuivi de rires moqueurs ; souvent, certes, son cœur s'alourdit à la pensée que son courage n'est que témérité et que peut-être sa route aveugle ne le mènera nulle part.
> Ainsi de moi.[344]
>
> *Oh, reader, list! I've chartless voyaged. With compass and the lead, we had not found these Mardian Isles.* […]
> *That voyager steered his bark through seas, untracked before; ploughed his own path mid jeers; though with a heart that oft was heavy with the thought, that he might only be too bold, and grope where land was none.*
> *So I.*[345]

[340] Bryan C. Short, « Form as Vision in Herman Melville's *Clarel* », *op. cit.*, p. 554. Ma traduction, *idem* ci-après.
[341] *Idem.*, p. 554.
[342] *Idem.*, p. 554.
[343] Short montre que dans *Poèmes de guerre* ainsi que plus tard dans *Clarel*, les vers sont « plats » et « aptes » (*plain, apt verse*). *Cf.* Bryan C. Short, « Form as Vision in Herman Melville's *Clarel* », *op. cit.*, p. 556.
[344] Herman Melville, *Mardi : et le voyage qui y mena* (1849), *op. cit.*, p. 1099.
[345] Herman Melville, *Mardi: and A Voyage Thither* (1849), *op. cit.*, p. 556-557. Le mot anglais « *lead* » a aussi le sens du « guide ».

En affirmant qu'il voyage « sans carte », le narrateur insiste sur le fait que ce n'est ni lui-même ni un « guide » (une sorte de boussole) qui mène le lecteur. Ce que le lecteur suit, c'est ce « voyage sans carte », une errance, un vagabondage dans « le monde de l'esprit (*the world of mind*) » que le lecteur fait pendant sa lecture[346]. De cette manière, le narrateur, quel qu'il soit dans *Mardi* ou dans *Clarel*, se met à l'écart non seulement de son propre récit mais aussi des discours des personnages. En alternant sa position, il embrasse le monde dans une autre perspective. Ainsi, il acquiert l'objectivité de sa propre vision.

Dans *Mardi* et dans *Clarel*, cette disposition narrative produit un même effet : le lecteur du récit n'arrive à aucune conclusion à la fin de sa lecture. Ainsi, Melville transmet le doute de Clarel et la quête de Taji à son lecteur. En même temps, cette « exposition panoramique » (nous empruntons ce terme à Jaworski) révèle également un processus par lequel le récit passe d'une unité à une multiplicité. Le récit passe d'un état « en ordre » à un état anarchique. Dans ce passage, nous constatons que les histoires de *Mardi* et de *Clarel* commencent par un départ et se terminent par un nouveau départ.

Taji embarque sur un baleinier pour gagner les îles de rêve. Lorsqu'il termine son voyage dans l'archipel de Mardi avec ses compagnons, il reprend la en mer en quête de Yillah dont l'existence n'est pas avérée. Clarel part de Jérusalem vers la mer Morte pour confirmer sa croyance mais il repart de la ville sainte sans que sa croyance soit confirmée. La quête de Taji pour vérifier l'existence de Yillah, et la quête de Clarel pour éprouver sa croyance, sont au fond une même quête, celle de la vérité autant que de la vanité (au sens du « vide » et de la « futilité »)[347]. Ce que Taji poursuit et recherche tout au long de sa quête dans l'archipel de Mardi, c'est la chimère de Yillah, qu'il aperçoit dans une grotte sur l'île de Hautia :

> Une forme blanche, vaguement lumineuse, tournoyait lentement dans les profondeurs. Yillah ?
> Je plongeai, mais les courants étaient comme ces vents qui repoussent avec violence les navires au large d'un cap.[348]
>
> *Round and round, a gleaming form slow circled in the deepest eddies: — white, and vaguely Yillah.*
> *Straight I plunged; but the currents were as fierce headwinds off capes, that beat back ships.*[349]

---

[346] Herman Melville, *Mardi : et le voyage qui y mena* (1849), *op. cit.*, p. 1099.
Herman Melville, *Mardi: and A Voyage Thither* (1849), *op. cit.*, p. 557.

[347] « Vanité des vanités, tout est vanité » (Ecclésiaste 1:2). Les thèmes de l'évanescence et de l'absence de substance et de sens traversent le Livre d'Ecclésiaste. Cette phrase de Salomon montre le caractère éphémère d'un monde sans Dieu. Et la suite « Tout est vanité et poursuite du vent » (Ecclésiaste 1:14) révèle le caractère vain de la poursuite humaine dont le vent est l'image de l'inutilité des efforts humains. Ce que Taji poursuit, est une fille qui a existé mais qui n'existe plus ; ce que Clarel veut confirmer, c'est une croyance qui peut exister fermement en tant qu'elle-même. C'est-à-dire que le sens de leur quête et le chemin parcouru pour atteindre leur but, sont voués à l'échec.

[348] Herman Melville, *Mardi : et le voyage qui y mena* (1849), *op. cit.*, p. 1197. D'après la supposition de Taji, Yillah est descendante des Européens : cette origine lui donne la couleur blanche de sa peau qui la distingue des autres Mardiens. Voir les chapitres ILXIX et L de *Mardi.* D'ailleurs, Nous y voyons déjà l'apparition de la couleur « blanche » qui ensuite traverse les œuvres de Melville.

[349] Herman Melville, *Mardi: and A Voyage Thither* (1849), *op. cit.*, p. 653.

Ce que Taji voit au sein du tourbillon, c'est une apparition éphémère de Yillah. Il se plonge dans la profondeur du tourbillon mais ne trouve rien en sortant. Au moment où Babbalanja fait ses adieux à Taji, il avertit Taji qu'il ne trouvera jamais Yillah[350]. Il encourage également Taji, même si sa quête ne lui rendra « aucun bien », Taji peut quand même poursuivre cette quête qui lui coutera le « prix de toute une vie de souffrances (*a life of woe*) »[351]. De la même manière, nous constatons une vie de souffrance menée par Clarel après son retour du pèlerinage[352]. Sa vie devient désormais un *via crucis* (Chemin de croix)[353] : « *In varied forms of fate they wend —/Or man or animal, 'tis one:/Cross-bearers all, alike they tend/And follow, slowly follow on.* »[354] Clarel est l'un parmi tous ces « porteurs de croix (*cross-bearers*) » : la ferme croyance qu'il cherche pendant son pèlerinage à la mer Morte devient une croix qu'il porte sur le dos tout le reste de sa vie.

A la fin des récits de *Mardi* et de *Clarel*, Taji et Clarel reprennent la route. Leur nouveau départ les mène vers un but qui n'est sans doute pas ce qu'ils poursuivent (Yillah et une croyance ferme). Ainsi, la fin des récits révèle un recommencement, celui des quêtes de Taji et de Clarel. Dans son article consacré à la cause et la raison des « îles désertes », Gille Deleuze expose sa conceptualisation littéraire fondée sur une « géophilosophie » à partir d'une « force dynamique » des îles[355].

Au début de l'article, Deleuze définit deux sortes d'îles : les îles continentales qui sont

---

350 « Taji ! C'est en vain que tu poursuis Yillah, Elle est un fantôme qui ne peut que te leurrer ; tandis que tu t'acharnes à la retrouver, ton crime crie vers le ciel et les vengeurs te suivront toujours. (*Taji! for Yillah thou wilt hunt in vain; she is a phantom that but mocks thee; and while for her thou madly huntest, the sin thou didst cries out, and its avengers still will follow.*) » « Encore une fois, Taji, tu ne trouveras jamais ta Yillah. Oui, si tu la trouves, il ne t'en viendra aucun bien. Cependant cherche, si tu veux. (*Once more: Taji! be sure thy Yillah never will be found; or found, will not avail thee. Yet search, if so thou wilt;* […]) » Nous voyons que Babbalanja s'accommode à la recherche de Taji : même si Babbalanja insiste sur la vanité de la fin de cette recherche, il encourage Taji à accomplir sa quête. Babbalanja n'est pas favorable au but de la quête de Taji, mais il est favorable au parcours de Taji pendant cette future « quête » elle-même. *Cf.* Herman Melville, *Mardi : et le voyage qui y mena* (1849), *op. cit.*, p. 1183, 1184.
Herman Melville, *Mardi: and A Voyage Thither* (1849), *op. cit.*, p. 637, 638.

351 Herman Melville, *Mardi : et le voyage qui y mena* (1849), *op. cit.*, p. 1183.
Herman Melville, *Mardi: and A Voyage Thither* (1849), *op. cit.*, p. 637.

352 Au retour de la mer Morte, Clarel trouve que Ruth est morte. À cette image, nous pensons à Orphée dont l'épouse est également enfermée parmi les morts. Dans le *canto* 4.31 intitulé « *Dirge* (Chant lugubre) », Clarel peut encore communiquer avec la Mort qui emprisonne Ruth. « *There, till her love rejoin her lowly/(Pensive, a shade, but all her own)/On honey feed her, wild and holy;/Or trance her with thy choicest charm.* » Mais au moment où Clarel recommence son voyage dans le monde — son *via crucis* —, il n'entend plus de ce qui est « sous la pierre ». « *"They wire the world — far under sea/They talk; but never comes to me/A message from beneath the stone."* » *Cf.* Herman Melville, *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land* (1876), *op. cit.*, p. 490-491, 497-498.

353 « *Via crucis* » est le titre du *canto* 34 : le dernier *canto* avant l'épilogue.

354 Herman Melville, *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land* (1876), *op. cit.*, p. 497.

355 Nous empruntons cette notion de la « géophilosophie » à Manola Antonioli qui, dans un article présentant les textes de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, fait l'analyse des « figures de territoire ». Mais ce à quoi nous nous intéressons est la dernière figure qu'Antonioli présente : celle de l'« île ». *Cf.* Manola Antonioli, « Gilles Deleuze et Félix Guattari : pour une géophilosophie », in : Thierry Paquot et Chris Younès, *Le territoire des philosophes*, « Recherches », La Découverte, 2009, p. 117-137.
Gilles Deleuze, *Causes et raisons des îles désertes* (texte écrit dans les années 1950, jamais publié), dans *L'île désert et autres textes : textes et entretiens 1953-1974* (parution posthume), « Paradoxe », Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

« accidentelles et dérivées » et les îles océaniques qui sont « originaires et essentielles »[356]. Il précise que les îles continentales sont nées d'une désarticulation : la séparation d'une petite partie continentale du reste du continent. Tandis que les îles océaniques sont des continents qui surgissent aléatoirement d'un territoire au fond de la mer. Dans les deux cas, rien n'est rassurant, parce que l'isolement d'une île est un phénomène relatif.

D'une part, les deux sortes d'îles révèlent une opposition entre la terre et la mer : les îles continentales nous rappellent que la mer peut engloutir la terre ; les îles océaniques nous rappellent que les terres sous-marines sont toujours là et attendent leur surgissement. D'autre part, cette opposition « terre-mer » montre une inadéquation dans la figure de l'île elle-même, qu'une île soit « *philosophiquement* déserte », et que l'homme ne puisse bien vivre dans le monde « qu'en supposant fini […] le combat vivant de la terre et de l'eau »[357].

Au sein de l'inadéquation des îles (continentales et océaniques) se trouve un dynamisme, toute île demeure « déserte » parce qu'elle représente un processus en perpétuel mouvement entre l'installation des hommes et leur départ. En raison de ce dynamisme des îles, une fois que les hommes s'installent sur un continent, il existe déjà une virtualité d'un futur « départ » contenu dans leur installation. Par conséquent, la figure de l'île représente l'instabilité fondamentale d'un processus qui passe d'un état « ordonné » (la sédentarisation des hommes) à un état anarchique (le départ des hommes).

Au sens de Deleuze, le monde au sein duquel Taji et Clarel cheminent devient une « île » qui est toujours déserte et instable. Les récits de leurs cheminements deviennent alors la représentation d'un mouvement, chaque escale de leurs voyages (ou « du pèlerinage », pour Clarel) est une inscription de ce qui est éphémère dans l'infini de leurs quêtes. Étant donné que chaque escale représente une virtualité d'un re-départ, Taji et Clarel ne trouvent jamais de stabilité. Taji ne trouvera jamais Yillah et Clarel ne trouvera jamais une croyance absolument ferme. La fille nommée Yillah et la croyance ferme deviennent les introuvables qui demeurent des « vanités ».

Dans *Mardi* et dans *Clarel*, le paysage intellectuel de Melville est représenté respectivement par un voyage maritime et par un pèlerinage. Dans *Mardi*, nous voyons la dispersion de ce paysage en forme d'archipel. Dans *Clarel*, il est intégré dans un cheminement sans fin. Dans *Mardi*, Taji part d'abord du baleinier et commence son voyage dans l'archipel de Mardi. Ensuite il refuse la paix de Sérénia et reprend la mer. Du récit dont l'autorité narrative

[356] Gilles Deleuze, *Causes et raisons des îles désertes* (texte écrit dans les années 1950, jamais publié), *op. cit.*, p. 11.
[357] *Idem.*, p. 11. C'est Deleuze qui souligne.

appartient à Taji à celui dont l'autorité narrative appartient aux autres personnages, la vision singulière et subjective de Taji se transforme en une vision éparse et panoramique. Les deux « départs », ainsi que cette transmission d'autorité narrative, s'inscrivent dans ce que Jaworski définit en tant qu'« ordre de dispersion »[358].

Dans *Clarel*, Clarel s'éloigne d'abord de Ruth et de Jérusalem pour un pèlerinage vers la mer Morte, puis il repart de Jérusalem et continue sa quête d'une croyance absolue. Il s'éloigne et s'éloigne de nouveau du symbole d'une solution de sa quête — la ville de Jérusalem et ce qu'elle représente — et vagabonde dans le monde sans que son doute soit résolu.

Les deux récits concernant les quêtes des personnages principaux, représentent alors un mouvement : ils commencent par un départ et finissent par un « re-départ ». Ce qui est intégré au sein de ce mouvement et ce qui le promeut, c'est la vanité qu'incarnent Yillah et la croyance vacillante de Clarel. En ce qui concerne la représentation de ce mouvement, nous constatons une alternance de vision qui passe d'une subjectivité (au sens de ce qui procède d'un point de vue personnel) à une objectivité (au sens de la qualité de neutralité et d'impartialité). Cette alternance est réalisée par une disposition narrative qui laisse s'exprimer les personnages du récit. Dans *Mardi*, Mohi, Babbalanja et Youmi représentent trois manières d'appréhender les phénomènes du monde ; dans *Clarel*, par les regroupements de personnages, Melville interprète la croyance dans diverses perspectives.

Or, dans *Mardi*, nous remarquons un personnage qui passe d'un état désordonné à un état stable, le philosophe-moraliste Babbalanja. Pendant le voyage, Babbalanja ne cesse de discuter et de commenter ce que disent les autres personnages. De surcroît, il est parfois possédé par son côté démoniaque appelé Azzageddi[359]. Chaque fois qu'Azzageddi prend la parole, les compagnons de Babbalanja disent qu'il est « fou ». La folie de Babbalanja le différencie de ses compagnons, mais il l'admet. Car c'est une partie intégrée de lui-même qui représente l'ambivalence de la condition humaine (au sens de ce qui compose les essentiels de l'existence humaine)[360]. Jaworski montre que les deux côtés de Babbalanja sont « l'expression d'une

---

[358] Philippe Jaworski, *Melville : Le désert et l'empire*, *op. cit.*, p. 63.

[359] Voir le chapitre CXXXIII. Lorsque Babbalanja murmure tout seul, ses compagnons lui demandent s'il est « fou de nouveau (*crazy again*) ». Babbalanja répond qu'il n'est plus Babbalanja mais un « démon (*devil*) » : « m'appelle-t-on Azzegeddi (*they call me Azzageddi*) ». *Cf.* Herman Melville, *Mardi : et le voyage qui y mena* (1849), *op. cit.*, p. 972.
Herman Melville, *Mardi: and A Voyage Thither* (1849), *op. cit.*, p. 419.

[360] « […] car la somme de mes incohérences fait ma cohérence ; et souvent, être cohérent pour soi-même, c'est être incohérent pour Mardi. La cohérence au sens ordinaire implique l'absence de changement ; alors que la sagesse d'ici-bas vit, la plupart du temps, dans un état de transition. ("[…] *for the sum of my inconsistencies makes up my consistency. And to be consistent to one's self, is often to be inconsistent to Mardi. Common consistency implies unchangeableness; but much of the wisdom here below lives in a state of transition.*") » La folie de Babbalanja nous rappelle la folie du fou dans *Mémoires d'un fou*. Babbalanja montre qu'une fois qu'il est « fou », il devient une personne singulière (au sens de ce qui est particulier et étrange) dans l'archipel Mardi, parce que cette folie représente une incohérence entre lui-même et le monde dans lequel il vit et voyage. Et étant singulier et incohérent, il peut être jugé « aliéné (*lunatic*) » par les autres qui ont une cohérence entre eux. Le mot anglais *lunatic* signifie le « fou ». *Cf.* Herman Melville, *Mardi : et le voyage qui y mena* (1849), *op. cit.*, p. 1007.
Herman Melville, *Mardi: and A Voyage Thither* (1849), *op. cit.*, p. 459.

irréductible dualité de la condition humaine », parce que celle-ci « demeure un essentiel mystère »[361] . Ils incarnent également le vacillement de la morale qui n'arrive pas à un niveau stable et qui fait partie de la condition humaine.

Ce vacillement de la morale se trouve également dans un roman de Flaubert — *Madame Bovary* — dans lequel nous découvrons un dilemme d'écriture qui oscille entre l'éthique et l'esthétique. Chez Flaubert, il s'agit désormais d'un « regard attentif à l'infime »[362]. Dans son roman, Flaubert représente ce qui est « irreprésentable » à travers les différents portraits d'Emma Bovary.

[361] Philippe Jaworski, *Melville : Le désert et l'empire*, *op. cit.*, p. 88, 89.
[362] Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province* (1857), présentation, notes, dossier, documents, chronologie et bibliographie par Gisèle Séginger, Paris, GF Flammarion, 2018, p. 534.

3.2. La limite de la représentation : *Madame Bovary*

L'histoire de *Madame Bovary* concerne une femme de la campagne, Emma, qui épouse un officier de santé, Charles Bovary. Rêvant toujours d'une vie mondaine, Emma se réfugie dans les romans « à l'eau de rose » pour échapper à sa vie médiocre. Elle entretient ensuite une relation amoureuse clandestine avec deux hommes, un dandy appelé Rodolphe Boulanger et un clerc de notaire nommé Léon Dupuis. Pour atteindre sa vie de rêve, Emma contracte des dettes auprès d'n marchand d'étoffes, Monsieur Lheureux. Étant incapable de rembourser Lheureux et abandonnée par ses amants, Emma se suicide de désespoir et Charles meurt de chagrin peu après.

Dès sa parution, *Madame Bovary* fait scandale. Le roman est attaqué par les procureurs du Second Empire en raison de son « immoralité » et de son « obscénité »[363]. Mais cette attaque a ses propres contextes socio-historiques. D'un point de vue judiciaire, Fabienne Dupray fait une analyse non seulement sur les raisons pour lesquelles le roman *Madame Bovary* est mis en accusation, mais aussi sur ce que signifie cette accusation pour la littérature elle-même. D'abord, la parution de *Madame Bovary* a lieu dans un moment où « la liberté d'expression est alors à son niveau le plus bas »[364] : celui du Second Empire. De surcroît, *Madame Bovary* est un roman qui « soulève les défaillances du régime » et qui défie « les valeurs bourgeoises »[365]. Donc, pour les censeurs, afin de défendre la « morale publique », un roman qui dépeint « l'adultère d'Emma » et qui manque d'un « représentant des valeurs » doit être condamné[366].

Cependant, notre attention ne se porte ni sur le parcours du procès judiciaire ni sur l'examen des procédés juridiques après cette rencontre entre littérature et justice[367]. Nous nous intéressons à la question de la morale et au rôle qu'elle joue dans l'écriture de *Madame Bovary*, ainsi qu'à ce qui est véritablement souligné dans le roman. La mise en cause du roman nous montre qu'en publiant *Madame Bovary*, Flaubert, ainsi que son roman, se confrontent aux

---

[363] Dans son article concernant la mise en confrontation de *Madame Bovary* avec le monde judiciaire, Fabienne Dupray cite un extrait du jugement du tribunal correctionnel de la Seine du 9 février 1857 : « Attendu qu'il y a des limites que la littérature, même la plus légère, ne doit pas dépasser, et dont Gustave Flaubert et coïnculpés paraissent ne s'être pas suffisamment rendu compte ». Charles Baudelaire, avec son recueil des poèmes en prose *Le spleen de Paris*, fait partie des « coïnculpés ».*Cf.* Fabienne Dupray, « *Madame Bovary* et les juges. Enjeux d'un procès littéraire », *Histoire de la justice*, vol. 17, no. 1, 2007, p. 227. Voir aussi les dossiers dans Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province* (1857), *op. cit.*, p. 542-548.

[364] Fabienne Dupray, « *Madame Bovary* et les juges. Enjeux d'un procès littéraire », *op. cit.*, p. 228.

[365] *Idem.*, p. 229.

[366] *Idem.*, p. 234.

[367] Car c'est, pour Flaubert, inutile d'y penser. Vingt ans après le procès de *Madame Bovary*, le 3 août 1877, Flaubert écrit dans sa lettre à Madame Roger des Genettes : « D'ailleurs, tous les procès de presse, tous les empêchements à la pensée me stupéfient par leur profonde inutilité. L'expérience est là pour prouver que jamais ils n'ont servi à rien. N'importe ! On ne s'en lasse pas. » Flaubert s'aperçoit que les critères de censure existent et existeront toujours : les censeurs, dans n'importe quelle époque, ont toujours matière à accuser une œuvre littéraire. Car la morale elle-même évolue d'une époque à une autre. Même si le roman de *Madame Bovary* ne nous paraît plus immoral, il y aura sans doute d'autres œuvres accusées d'être immorales de nos jours. *Cf.* Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. V, édition établie par Jean Bruneau et Yvan Leclerc avec la collaboration de Jean-François Delesalle, Jean-Benoît Guinot et Joëlle Robert, « Bibliothèque de la pléiade », Paris, Gallimard, 2007, p. 270.

autorités, judiciaires et morales. Cette mise en cause procède également d'une polémique dont la question centrale est la fonction moralisatrice d'un roman ou de la littérature elle-même[368]. Mais au fond, ce qui est mis en question, ce n'est ni le roman ni Flaubert lui-même. C'est l'esthétique et l'éthique de l'écriture — que Flaubert pratique dans *Madame Bovary* — qui sont accusées, car elles sont indissociables de la question de la morale de l'époque.

Dans sa présentation liminaire du recueil consacré à « l'éthique et l'esthétique » de Flaubert, Anne Herschberg Pierrot montre que c'est la nouveauté d'« une forme d'impersonnalité fondée sur la polyphonie et le discours indirect libre » qui se manifeste dans l'écriture de *Madame Bovary*[369]. Cette forme devient ensuite un principe d'écriture pour Flaubert, qui le met en pratique dans les romans ultérieurs à *Madame Bovary*. Flaubert explique ainsi son principe dans une lettre :

> Je ne crois même pas que le romancier doive exprimer son opinion sur les choses de ce monde. Il peut la communiquer, mais je n'aime pas à ce qu'il la dise. (Cela fait partie de ma poétique, à moi.)[370]

Cette impersonnalité fait partie de la poétique de Flaubert. Au lieu de s'« exprimer sur les chose de ce monde », il choisit d'exposer les choses et le monde. Dans le récit du roman, il n'essaie plus de manifester son propre point de vue, il laisse parler les personnages du récit, sans qu'un narrateur-moralisateur n'intervienne. Il s'agit d'une « communication » dont parle Flaubert, entre l'œuvre elle-même et son lecteur. Le coïnculpé de Flaubert, Baudelaire, comprend ce que Flaubert veut démontrer dans *Madame Bovary* et l'explicite dans un article :

> Une véritable œuvre d'art n'a pas besoin de réquisitoire. La logique de l'œuvre suffit à toutes les postulations de la morale, et c'est au lecteur à tirer les conclusions de la conclusion.[371]

L'avis de Baudelaire correspond à ce que Flaubert élabore en tant que « communication » entre son roman et ses lecteurs. Ce que dit Baudelaire communique deux aspects qu'il appréhende à propos de *Madame Bovary*. D'une part, la visée esthétique de Flaubert revendique l'autonomie d'une œuvre d'art garantie par sa propre « logique », c'est-à-dire que le roman, étant une œuvre d'art, doit être indépendant de tout service politique ou moral. Cette visée esthétique est

---

368 Dupray remarque également l'enjeu judiciaire de *Madame Bovary* : « c'est la littérature qui se trouve accusée ». *Cf.* Fabienne Dupray, « *Madame Bovary* et les juges. Enjeux d'un procès littéraire », *op. cit.*, p. 229.

369 Anne Herschberg Pierrot, « Avant-propos. Flaubert : une éthique de l'écriture », dans *Flaubert. Éthique et esthétique*, ouvrage dirigé par Anne Herschberg Pierrot, « La Philosophie hors de soi », Saint-Denis, Presses universitaires de Vincenne, 2012, p. 6.

370 Lettre à George Sand le 10 août 1868. Dans Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. III, *op. cit.*, p. 786.

371 Charles Baudelaire, *M. Gustave Flaubert. Madame Bovary. La Tentation de saint Antoine* (paru dans *L'Artiste*, 18 octobre 1857), dans *Curiosité esthétique. L'Art romantique et autres œuvres critiques de Baudelaire*, *op. cit.*, p. 647. Cet article de Baudelaire lui vaut une lettre de remerciements de la part de Flaubert : « Votre article m'a fait le plus grand plaisir. Vous êtes entré dans les arcanes de l'œuvre, comme si ma cervelle était la vôtre. Cela est compris et senti à fond. » Voir la lettre de Flaubert du 21 octobre 1857, dans Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. II, *op. cit.*, p. 772.

également considérée en tant qu'éthique de l'écriture de Flaubert.

D'autre part, afin d'assurer cette éthique, il est essentiel pour un romancier-artiste tel que Flaubert de ne pas « conclure » dans une œuvre d'art. Car la conclusion implique une « opinion » de Flaubert concernant ce qu'il écrit, et cette opinion ébranlera l'autonomie de l'œuvre. Cette esthétique en tant qu'éthique de Flaubert évoque les *Fragments de l'Athenaeum* :

> Une œuvre est cultivée lorsqu'elle est partout nettement délimitée, mais dans ses limites illimitée et inépuisable ; lorsqu'elle est parfaitement fidèle à soi, partout égale, et pourtant supérieure à elle-même. Ce qui la couronne et l'achève, c'est […] le grand tour. Il faut qu'elle ait voyagé à travers les trois ou quatre continents de l'humanité, […] pour élargir sa vision, donner à son esprit plus de liberté et de pluralité interne, et par là plus d'autonomie et d'assurance.[372]

La délimitation de *Madame Bovary* est son esthétique de l'impersonnalité en tant qu'éthique de l'écriture. Les constructions narratives et la logique interne du roman sont alors unifiées par ce principe d'écriture adopté. C'est cette unité qui confère au roman sa propre autorité ; c'est à la fois une nouveauté et une singularité au XIXe siècle qui manifestent l'originalité de l'écriture de Flaubert. Une fois que le roman acquiert sa propre autorité, il se transcende. Il n'est plus qu'un roman ou qu'un texte littéraire ; par son originalité, il atteint une universalité (« le grand tour ») — et devient un « art pur »[373] — qui le dégage de la limite spatio-temporelle (c'est-à-dire de son époque, de son lieu de parution, etc.).

L'originalité de *Madame Bovary* se manifeste par une « vision » à deux niveaux. D'un côté, afin de nous « communiquer » (nous empruntons le terme à Flaubert), il faut un narrateur qui, au lieu de « raconter », nous « expose » le monde. Dans *Madame Bovary* cela est réalisé par une vision « panoramique » que Flaubert définit en tant que « manière absolue de voir des choses »[374]. D'un autre côté, pour que cette vision panoramique ne demeure pas à la surface du monde du récit, elle doit avoir une acuité et doit pénétrer dans les détails du récit. Cette acuité produit ce que Jacques Rancière définit en tant que « puissances de l'infime »[375].

---

[372] *Fragments* 297 *de l'*Athenaeum, dans *L'absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 141.

[373] Lettre à Louise Colet le 16 janvier 1852. C'est dans cette lettre que Flaubert explique à Louise Colet son principe d'écriture et son ambition d'écrire « un livre sur rien » (qui incarne ensuite *Madame Bovary* et les romans ultérieurs tels que *Salammbô*) : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style […] un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies. » Nous constatons que Flaubert s'aperçoit que ce qu'il pratique dans son écriture s'inscrira dans le devenir de l'Art. Flaubert ajoute : « C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets et qu'on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses. » Le point de vue sur l'« Art pur » de Flaubert correspond à ce que proposent les *Fragments* : il faut qu'une œuvre soit en autonomie par rapport à elle-même pour qu'elle puisse être classée en tant qu'œuvre d'art. Cette autonomie vient de sa visée esthétique en tant qu'éthique, qui devient le garant de sa propre valeur. Face aux critiques concernant *Madame Bovary*, Flaubert écrit dans une autre lettre : « la morale de l'Art consiste dans sa beauté même, et j'estime par-dessus tout d'abord le style, et ensuite le Vrai ». (lettre à Louis Bonenfant, le 12 décembre 1856). *Cf.* Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. II, *op. cit.*, p. 29-33, 652.

[374] Lettre à Louise Colet le 16 janvier 1852, dans Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. II, *op. cit.*, p. 31.

[375] Jacques Rancière, « Puissances de l'infime », dans *Flaubert. Éthique et esthétique*, *op. cit.*, p. 29-44. Nous reviendrons sur cet article.

Voyons d'abord la vision panoramique dans le récit. Lorsque le couple Bovary déménage à Yonville-l'Abbaye, il rencontre M. Homais et madame Lefrançois dans la salle de l'auberge où le couple sera hébergé. Flaubert laisse la parole à ces deux personnages qui en présenteront ainsi d'autres au cours de leur conversation :

> — […] Changer mon billard, continuait-elle en se parlant à elle-même, lui qui m'est si commode pour ranger ma lessive, et sur lequel, dans le temps de la chasse, j'ai mis coucher jusqu'à six voyageurs ! … Mais ce lambin d'Hivert qui n'arrive pas !
> — L'attendez-vous pour le dîner de vos messieurs ? demanda le pharmacien.
> — L'attendre ? Et M. Binet donc ! À six heures battant vous allez le voir entrer, car son pareil n'existe pas sur la terre pour l'exactitude. Il lui faut toujours sa place dans la petite salle ! On le tuerait plutôt que de le faire dîner ailleurs ! Ce n'est pas comme M. Léon ; lui, il arrive quelquefois à sept heures, sept heures et demie même ; il ne regarde seulement pas à ce qu'il mange. Quel bon jeune homme ! Jamais un mot plus haut que l'autre.
> — C'est qu'il y a bien de la différence, voyez-vous, entre quelqu'un qui a reçu de l'éducation et un ancien carabinier qui est percepteur.[376]

Pendant le dialogue de Lefrançois et de M. Homais, il y a trois personnages sont présentés : Hivert, M. Binet et M. Léon. Nous remarquons déjà des indices sur leurs caractère : Hivert est un conducteur toujours en retard ; M. Binet, « percepteur » et « ancien carabinier », est ponctuel et pointilleux (il dîne toujours à la même place) ; et M. Léon est un « bon jeune homme » qui fréquente l'auberge de Lefrançois et qui « a reçu de l'éducation ». Nous découvrons également le caractère de madame Lefrançois. Elle est d'abord économe, le billard à beau êtrt vieux, elle ne veut pas le jeter (car elle s'en sert toujours). Elle observe soigneusement ses clients et connaît leurs caractères. De surcroît, ce que M. Homais dit montre qu'il connaît bien les gens d'Yonville.

Quant au narrateur, ses discours confirment ce que racontent Lefrançois et M. Binet. Quand six heures sonnent, M. Binet entre dans l'auberge. Le narrateur entreprend de dresser le portrait de ce dernier, il décrit ses habits, sa physionomie, son visage, ainsi que ses centres d'intérêts[377]. De cette manière, par un aller-retour entre les deux portraits — l'un fait par madame Lefrançois, l'autre par le narrateur — nous découvrons une vision panoramique où se déploient les personnages du roman et leurs caractères respectifs. Cette vision n'est pas seulement réduite à des portraits visuels (des apparences physiques, des habits, etc.) Elle se « fond » dans une autre forme : ce que disent les personnages.

Au moment où le couple Bovary entre dans l'auberge, madame Lefrançois propose qu'il dîne avec Homais et Léon, tout le monde est d'accord. Pendant le repas, Charles parle avec

---

[376] Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province* (1857), *op. cit.*, p. 142.

[377] « Il est vêtu d'une redingote bleue, tombant droit d'elle-même tout autour de son corps maigre, et sa casquette de cuir, à pattes nouées par les cordons sur le sommet de sa tête, […] Fort à tous les jeux de cartes, bon chasseur et possédant une belle écriture, il avait chez lui un tour, où il s'amusait à tourner des ronds de serviette dont il encombrait sa maison, avec la jalousie d'un artiste et l'égoïste d'un bourgeois. » Dans le portrait que fait le narrateur, nous remarquons d'autres caractéristiques de M. Binet en plus de ce que Lefrançois dit. Par ironie, le narrateur ajoute que Binet est un mélange d'« artiste » et de « bourgeois » : c'est la « jalousie » et l'« égoïste » qui caractérisent le portrait de M. Binet. *Cf.* Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province* (1857), *op. cit.*, p. 142-143.

Homais, tandis qu'Emma parle avec Léon. Ainsi, ils forment respectivement deux groupes de conversations (Charles et Homais, Emma et Léon) au sein desquelles les personnages discutent de thèmes totalement différents :

> — Du reste, disait l'apothicaire, l'exercice de la médecine n'est pas fort pénible en nos contrées ; car l'état de nos routes permet l'usage du cabriolet, et, généralement, l'on paye assez bien, les cultivateurs étant aisés. […]
> — Avez-vous du moins quelques promenades dans les environs ? continuait madame Bovary parlant au jeune homme. […]
> — Je ne trouve rien d'admirable comme les soleils couchants, reprit-elle, mais au bord de la mer, surtout.
> — Oh ! j'adore la mer, dit M. Léon.
> — Et puis ne vous semble-t-il pas, répliqua madame Bovary, que l'esprit vogue plus librement sur cette étendue sans limite, dont la contemplation vous élève l'âme et donne des idées d'infini, d'idéal ?
> — Il en est de même des paysages de montagnes, reprit Léon. […]
> […]
> — Ah ! ne l'écoutez pas, madame Bovary, interrompit Homais en se penchant sur son assiette, c'est modestie pure. […]
>
> Léon, en effet, logeait chez le pharmacien, où il avait une petite pièce au second étage, sur la place. Il rougit à ce compliment de son propriétaire, qui déjà s'était tourné vers le médecin et lui énumérait les uns après les autres les principaux habitants d'Yonville.[378]

Nous découvrons un entrelacement de paroles dans cette scène de dîner. Après des civilités, Homais commence à parler à Charles de l'exercice de la médecine à Yonville et du climat d'Yonville. Emma pose sa question à Léon et néglige ce que dit Homais concernant les conditions de vie à Yonville. Le dialogue entre Emma et Léon est empli d'un lexique « romantique » : la mer, « l'esprit vogue », « la contemplation », etc.[379] Tandis que Homais et Charles parlent du quotidien et des anecdotes. L'intervention ponctuelle de M. Homais ponctue le dialogue entre Emma et Léon, mais n'influence pas ce dont ils parlent. Ils continuent à discuter par clichés romantiques.

Nous remarquons ainsi une accumulation de paroles dans cette scène de dîner, qui nous présente une vision panoramique des quatre personnages. Le dialogue d'Emma et de Léon, fait de clichés romantiques, est mis en relief, à un rythme soutenu. Celui de Homais et de Charles est, lui, mis en sourdine. Les deux conversations s'entremêlent. Les interventions de M. Homais dans le dialogue d'Emma et Léon induisent des ruptures des deux dialogues. C'est également

---

[378] Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province* (1857), *op. cit.*, p. 149-151.

[379] Dans la suite de leur conversation, ils parlent également de la montagne, du lac, de la forêt, et de la musique allemande qui « porte à rêver ». Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province* (1857), *op. cit.*, p. 150-151. Nous constatons que, ce lexique « romantique » employé dans les dialogues des personnages, ainsi que l'ensemble du roman, sont construits « en contrepoint du sentimentalisme romantique ». *Cf.* Anne Herschberg Pierrot, « Avant-propos. Flaubert : une éthique de l'écriture », *op. cit.*, p. 7. Emma et Léon se présentent en tant que récepteurs des « clichés » romantiques qui sont repris dans l'œuvre posthume de Flaubert. « MER : N'a pas de fond./Image de l'infini./ Donne de grandes pensées. » C'est un écho de ce que dit Emma, dans un « dictionnaire » plein d'échos. Nous reviendrons à ce point dans la dernière partie de notre travail. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet, avec des fragments du « second volume » dont le Dictionnaire des idées reçues*(1880, œuvre posthume), chronologie, présentation, notes, dossier et bibliographie par Stéphanie Dord-Crouslé (1999), édition mise à jour en 2008, Paris, GF Flammarion, 2008, p. 443.

par ces « ruptures » que le récit est rythmé et que nous constatons une exposition panoramique de ce dîner. Au cours de cette exposition, la voix du narrateur devient un passage, elle entrelace les paroles des personnages et fait de M. Homais un agent de rupture, dont la fonction est de rythmer le récit.

De cette manière, nous voyons que le narrateur comble et crée des « blancs » dans le récit. D'une part, dans le dialogue entre Homais et Lefrançois, le narrateur fait le portrait des personnages pour compléter ce que Lefrançois et Homais n'ont pas présenté concernant les personnages (Binet, Léon). D'autre part, dans la scène du dîner, il se retire pour favoriser l'alternance entre les deux groupes de conversations. Dans les deux cas, le narrateur garde une distance par rapport à l'histoire qu'il raconte, il est témoin de ce qu'il raconte et n'intervient pas dans son récit.

Nous pouvons voir une autre situation dans laquelle le narrateur se « fond » dans le récit et nous présente l'acuité de sa vision : les descriptions. Voyons d'abord une description de paysage lorsqu'Emma est dépressive :

> Comme elle était triste, le dimanche, quand on sonnait les vêpres ! Elle écoutait, dans un hébétement attentif, tinter un à un les coups fêlés de la cloche. Quelque chat sur les toits, marchant lentement, bombait son dos aux rayons pâles du soleil. Le vent, sur la grande route, soufflait des traînées de poussière. Au loin, parfois, un chien hurlait : et la cloche, à temps égaux, continuait sa sonnerie monotone qui se perdait dans la campagne.[380]

Emma écoute les sonneries des cloches « dans un hébétement attentif ». Mais après cette phrase, la vision du narrateur, qui se fixe d'abord sur ce portrait « triste » d'Emma, se développe dans la narration. Le narrateur, qui au début garde une distance avec sa narration, s'intègre peu à peu dans le monde d'Emma. Nous « voyons » d'emblée à travers ce que « voit » cette vision intégrée dans le récit : le chat marche sur les toits et les poussières sur la route. De surcroît, ce n'est pas seulement une description visuelle ; il y a également des éléments acoustiques : le hurlement du chien, la sonnerie « monotone » de la cloche. Mais les deux espèces de descriptions ne sont pas distinctes. Des images du chat et des poussières au son du chien et de la cloche, c'est un vent qui souffle et qui mène le visuel vers l'acoustique qui est au loin. La sonnerie de la cloche prolonge le souffle du vent et s'évanouit « dans la campagne ». Nous constatons également un silence « accentué » : le chat marchant ne fait pas de bruit ; tandis que le vent soufflant, le chien hurlant et la cloche sonnant mettent en relief le silence de la campagne. C'est ainsi que le silence se répand partout. Tout cela montre également le silence du « cœur vide » d'Emma[381]. Par cette vision qui s'imprègne dans le cœur d'Emma, nous entrons dans sa

[380] Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province* (1857), *op. cit.*, p. 125-126.
[381] « Après l'ennui de cette déception [qu'elle ne reçoit plus l'invitation de la part du marquis d'Andervilliers], son cœur, de nouveau, resta vide, et alors la série des mêmes journées recommença. » Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province*

conscience, frappée par la répétition de la vie quotidienne de la campagne : « hébétement », « lentement », « bombait », « monotone », par une répétition de consonnes, nous percevons des coups répétitifs qui frappent constamment et « à temps égaux » la conscience d'Emma, et qui résonnent dans le « vide » de son cœur comme la sonnerie de la cloche.

Nous remarquons une autre description concernant le « vent ». Si nous disons que le passage cité plus haut montre une vision qui s'imprègne dans la conscience d'Emma, ce passage est alors la sortie de cette imprégnation. Le narrateur et sa vision prennent du recul et gardent de nouveau une distance avec l'histoire :

> Il arrivait parfois des rafales de vent, brises de la mer qui, roulant d'un bond sur tout le plateau du pays de Caux, apportaient, jusqu'au loin dans les champs, une fraîcheur salée. Les joncs sifflaient à ras de terre et les feuilles des hêtres bruissaient en un frisson rapide, tandis que les cimes, se balançant toujours, continuaient leur grand murmure. Emma serrait son châle contre ses épaules et se levait.[382]

Dans la deuxième phrase de ce passage, il n'y a pas de descriptions directes du vent mais le vent est partout. Le sifflement des joncs, le frisson des feuilles, le vacillement et les sons du frottement des cimes, le vent traverse toutes ces plantes et les secoue en faisant des bruits. La première phrase décrit directement le vent (brises de la mer) qui apporte « une fraîcheur salée ». D'emblée, cette description met en jeu une synesthésie : d'abord une sensation thermique (« fraîcheur ») et du goût (« salée »), ensuite du visuel (vacillement des plantes) et de l'acoustique (« sifflaient », « bruissaient », « grand murmure »). La synesthésie de Flaubert « manifeste la richesse du monde, une épaisseur du presque rien »[383], selon Philippe Dufour.

Ce que Dufour développe dans son ouvrage *La littérature des images* prend en compte une position qui est celle de Balzac dans un article consacré à *La Chartreuse de Parme*. Le titre de l'ouvrage est emprunté à cet article qui s'efforce de définir une nouvelle manière d'écrire apparue avec le romantisme. C'est une manière qui s'oppose à la littérature classique qu'appelle Balzac la « littérature des Idées » : la littérature des images qui s'appuie sur ce qui est sensible et suggestif, c'est-à-dire sur les effets produits par un texte littéraire. Dufour propose dans cet ouvrage une histoire de cette « littérature des images » en parcourant l'ensemble du XIXe siècle. Flaubert fait partie de ce parcours par les images concrètes qu'il décrit (« les petites images »[384], si nous empruntons ce terme à Dufour).

Pour Dufour, les descriptions flaubertiennes dans *Madame Bovary*, qui concernent souvent des détails concrets, forment des « petites images » qui viennent se moquer de la grande image

(1857), *op. cit.*, p. 125.

[382] Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province* (1857), *op. cit.*, p. 103.

[383] Philippe Dufour, *La littérature des images*, « Langages », Genève, éditions la Baconnière, 2016, p. 278-279.

[384] « La littérature des petites images » est le titre de la troisième partie de l'ouvrage, où Flaubert et *Madame Bovary* apparaît. *Cf.* Philippe Dufour, *La littérature des images*, *op. cit.*, p. 233.

telle que ce qu'écrit Flaubert dans ses récits de voyages[385]. Elles constituent alors des « micro-paysage[s] » (nous empruntons ce terme à Dufour) dans le récit, qui sont dépourvus de tout sentiment. En éludant la conscience des personnages dans ces micro-paysages, le sujet (au sens de ce qui est doué d'une conscience) est « libéré » de lui-même[386]. C'est-à-dire que ce sujet-conscient n'est plus restreint par l'instance narrative qui lui demande de décrire le sentiment de personnages ; alors qu'un effet de lecture surgit de cette « absence » de sentiment. La description que nous avons citée plus haut ne parle pas directement de la tristesse et du vide d'Emma, mais ils sont mis en relief par ce manque de sentiment.

Dufour parle également de la synesthésie flaubertienne. Pour lui, la « saisie polysensorielle » est « une marque de la littérature des petites images »[387]. Elle n'est plus la synesthésie romantique qui établit un lien entre le monde sensible et la sur-nature sublime[388] , elle montre désormais l'épaisseur des sensations. Le vent n'apparaît pas dans notre second passage cité, mais il est omniprésent dans sa « fraîcheur salée », dans les mouvements des plantes et dans les sons produits par ces mouvements.

Cependant, dans cette épaisseur, nous ne distinguons pas une sensation d'une autre. Toutes les sensations (le goût, la vue, l'ouïe) sont représentées simultanément ; elles se superposent. De cette manière, la description flaubertienne, déjà dépourvue de tout sentiment, met « toute chose au même niveau »[389] : c'est la définition de la « puissance de l'infime » de Jacques Rancière.

Dans son article consacré à l'analyse de la minutie des descriptions flaubertiennes, Rancière compare les textes de Flaubert avec ceux de Ruskin et de Whitman — dont les textes sont contemporains de *Madame Bovary*[390]. Pour Rancière, ces textes sont des réflexions sur le lien entre l'éthique et l'esthétique. Il montre que cette esthétique visant l'« infime » manifeste

---

385 Ce sont alors du « paysage sublime » qui est « empreint de religiosité » et « marqué par la philosophie de la nature ». Philippe Dufour, *La littérature des images*, *op. cit.*, p. 266. Citons un passage dans *Par les champs et par les grèves* : « Chaque golfe est resserré entre deux montagnes ; chaque montagne a deux golfes à ses flancs, et rien n'est beau comme ces grandes pentes vertes dressées presque d'aplomb sur l'étendue de la mer. Les collines se bombent à leur faîte, épatent leur base, se creusent à l'horizon dans un évasement élargi qui regagne les plateaux, et, avec la courbe gracieuse d'un plein cintre moresque, se relient l'une à l'autre, […] » Les « golfes », la « mer », les « montagnes » et les « collines », ce sont alors des « grande image » qui n'apparaissent que dans les rêveries d'Emma. *Cf.* Gustave Flaubert, *Par les champs et par les grèves* (1847), *op. cit.*, p. 182.

386 « Élider la conscience du personnage, c'est libérer le sujet de lui-même, dans un bonheur de l'absence. » Philippe Dufour, *La littérature des images*, *op. cit.*, p. 273.

387 Philippe Dufour, *La littérature des images*, *op. cit.*, p. 279.

388 Par exemple, une description de la mer dans le récit de voyage de Flaubert, décrit l'interaction entre le monde sensible du sujet-contemplateur, le monde qui l'entoure, ainsi que la projection d'imagination du sujet-contemplateur : « Ici se termine l'ancien monde : voilà son point le plus avancé, sa limite extrême ; derrière vous toute l'Europe, toute l'Asie ; devant vous, c'est la mer et toute la mer. […] C'est ainsi que l'esprit, pour rétrécir cet infini dont il se lasse, sans cesse le peuple et l'anime : on ne songe pas au désert sans les caravanes, à l'océan, sans les vaisseaux, au sein de la terre, sans les trésors qu'on lui suppose. » *Cf.* Gustave Flaubert, *Par les champs et par les grèves* (1847), *op. cit.*, p. 204-205.

389 Jacques Rancière, « Puissance de l'infime », dans *Flaubert. Éthique et esthétique*, *op. cit.*, p. 29.

390 Ce sont les *Leaves of Grass* (1855) de Whitman et *The Seven Lamps of Architecture* (1853) de Ruskin. Quant à Melville, il publie respectivement *Israel Potter* en 1855, *The Piazza Tales* (*Les contes de la véranda*) en 1856, et *The-Confidence-Man* en 1857 en tant que sa dernière publication romanesque.

une éthique d'écriture de Flaubert, une « abolition de tout jugement » et « le travail d'exténuation de la matière solide » — une éthique « au sens spinoziste » d'après Rancière[391]. Car les descriptions de détails sont souvent intégrées à des moments décisifs ; c'est-à-dire au moment où il faut que le narrateur intervienne pour poursuivre sa narration. Au lieu de le (le narrateur) laisser poursuivre la narration, Flaubert choisit la suspension. Les descriptions servent de ruptures, qui interrompent le récit (qui se présente en tant que « matière solide ») et percent par l'acuité des objets insignifiants (un chat, des poussières, des plantes, etc.)

De cette manière, le récit est fragmenté. D'un côté, les descriptions de l'« infime » surgissent, et créent des ruptures entre les événements de l'histoire. De l'autre, ces descriptions constituent en elles-mêmes des « microévénements » qui ouvrent « sur l'infini »[392]. Car même si l'histoire d'Emma continue, par l'insertion continuelle de ces microévénements, le récit s'inscrit constamment dans le « présent ». Donc dans *Madame Bovary*, nul événement n'arrive à sa « fin », la poursuite vers la fin est toujours interrompue par les descriptions. Tant qu'ils (les événements) ne sont pas « finis », ils demeurent « in-finis » (au sens de « non fini ») ; et les petites ouvertures (les « fenêtres ») induites par les descriptions suppriment leur virtualité d'être finis.

Ainsi, cette puissance de l'infime devient alors une « puissance de l'infini » : voici ce que Flaubert communique à ceux qui lisent *Madame Bovary* : « l'illusion des identités et des propriétés, des sentiments et de leurs objets, et des moyens de s'approprier ces objets »[393]. Cette illusion est également ce que le portrait d'Emma incarne au cours des siècles.

Emma est une héroïne qui « poursuit » toujours quelque chose[394]. Dans sa jeunesse, elle imagine ce qui est décrit dans les romans « à l'eau de rose ». Lorsqu'elle rentre de chez le marquis d'Andervilliers, elle rêve d'une vie bourgeoise. Elle s'adresse à la religion, en espérant que la croyance peut la délivrer de son désir d'adultère. Quand elle rencontre Léon et Rodolphe, elle veut réaliser son rêve poursuivit depuis longtemps. Et finalement, elle espère que son suicide (la mort) pourra finalement soulager ses souffrances morales et résoudre son problème pécuniaire.

Cependant, à la fin du roman, Emma n'accomplit rien. Elle n'acquiert aucune identité rêvée, elle n'est ni une religieuse ni une bourgeoise, ni une femme riche. Ainsi, nous découvrons, à travers le portrait de cette héroïne, une représentation de « l'incomplétude et de la division »[395].

---

391 « […] au sens d'une adhésion à une puissance de la nature qui ne poursuit pas de fins et ne se soucie pas de nos fins. » Jacques Rancière, « Puissance de l'infime », *op. cit.*, p. 32.

392 Nous empruntons ce terme du « microévénement » à Rancière. Les descriptions flaubertiennes sont « des petites fenêtres ouvertes sur l'infini ». Voir Jacques Rancière, « Puissance de l'infime », *op. cit.*, p. 29.

393 Jacques Rancière, « Puissance de l'infime », *op. cit.*, p. 32, 41-42.

394 De même pour Félicité, l'héroïne d'*Un cœur simple*. Nous en parlerons prochainement.

395 Delphine Jayot, « Portrait(s) d'Emma : d'une femme 'écrite' aux femmes décrites », dans *Flaubert. Éthique et esthétique*, *op. cit.*, p. 93.

Delphine Jayot, en parcourant les différentes représentations d'Emma dans les critiques au fil des siècles (dès la parution du roman au XIXe siècle jusqu'à nos jours, le XXIe siècle), montre que l'héroïne passe d'un certain « type identifiable » à la « réconciliation » de tous les types[396]. Le portrait d'Emma qui évolue au cours des siècles, devient alors « la représentation de ce qui est irreprésentable »[397], et révèle la limite de la représentation : elle ne peut être accomplie que dans sa réception (dans la lecture du roman ou dans les critiques, par exemple). Une fois que la représentation entre dans sa réception, elle entre également dans son devenir ; son accomplissement, de la même manière que celui d'Emma, réside dans son propre devenir.

[396] Jayot montre qu'à partir de l'analyse d'Albert Thibaudet sur les œuvres de Flaubert, les critiques admettent désormais qu'« Emma Bovary n'est pas une » : elle est un « universel singulier », c'est-à-dire la représentation de tout individu féminin. Delphine Jayot, « Portrait(s) d'Emma : d'une femme 'écrite' aux femmes décrites », *op. cit.*, p. 80, 92.
[397] Delphine Jayot, « Portrait(s) d'Emma : d'une femme 'écrite' aux femmes décrites », *op. cit.*, p. 93.

Conclusion du chapitre

Dans *Mardi* et *Clarel*, nous avons vu le « paysage intellectuel » de Melville, représenté respectivement par le voyage de Taji dans l'archipel et par un pèlerinage de Clarel à Jérusalem. Les deux récits commencent et se terminent par une ouverture, qui est également un « re-départ » au sens de Deleuze. Dans ce processus entre « départ » et « re-départ », les quêtes de Taji pour Yillah et de Clarel pour une croyance solide, ainsi que les récits représentant leurs quêtes, acquièrent une dynamique du « mouvement » dont le centre est vide, ce qui permet au récit d'entrer dans son devenir.

Madame Bovary est condamnée pour son « immoralité », mais l'esthétique de l'impersonnalité de Flaubert — qui lui demande de décrire fidèlement le monde réel et la condition humaine — est également son éthique d'écriture. Dans la représentation du portrait d'Emma, Flaubert arrive, par son esthétique comme éthique, à représenter ce qui est irreprésentable, en révélant les limites de la représentation : elle ne peut être accomplie que dans sa réception.

Nous remarquons les fonctions différentes de la « vision » chez Melville et chez Flaubert. Pour Melville, c'est une vision panoramique et alternative, qui permet au narrateur de représenter les différentes perspectives d'appréhenssion du monde. Dans *Mardi*, ce sont les trois personnages (Mohi, Babbalanja et Youmi) qui représentent des visions historiques, philosophiques et imaginaires ; dans *Clarel*, ce sont les trois groupes de pèlerins qui représentent respectivement leur appréhension du monde et de la croyance.

Quant à Flaubert, c'est la vision d'un narrateur qui s'imprègne dans le récit et qui nous en présente à la fois l'intégralité et l'acuité. L'intégralité est accomplie par les discours des personnages en tant que représentants, et du narrateur en tant que complémentaire. L'acuité est réalisée par la description des « infimes », dépourvue de tout sentiment de personnages et rompant perpétuellement le récit en l'ouvrant vers l'infini. Cette « absence » de sentiment dans les descriptions favorise également une poétique de l'infini produite dans l'imagination du lecteur de *Madame Bovary*.

De cette manière, pour Melville ainsi que pour Flaubert, le narrateur, en tant qu'instance narrative, n'intervient pas dans l'histoire qu'il raconte. Ainsi, le narrateur garde une distance avec l'histoire racontée et les personnages, et ne porte ni jugement ni commentaire. C'est ce recul que prend le narrateur qui permet, au lecteur de Flaubert et de Melville, d'appréhender les effets produits dans son imagination. Au lieu de « moraliser » (au sens de nous apprendre, de nous éduquer), les récits de Melville et de Flaubert « proposent » et « communiquent ».

Mardi, *Clarel* et *Madame Bovary* acquièrent ainsi leur propre autonomie. D'une part, un

narrateur qui communique avec son destinataire est libéré d'une fonction moralisatrice : le récit dans son ensemble n'est donc pas destiné à enseigner son lecteur. D'autre part, étant donné que le récit n'est pas moralisateur, l'œuvre elle-même se détache de toute obligation qu'une autorité socio-politique (le procès de *Madame Bovary* par exemple) lui assignerait. Elle acquiert ainsi une indépendance du cadre socio-culturel de son époque. Elle devient « un fragment totalement détaché du monde environnant » qui est « clos sur lui-même comme un hérisson »[398]. C'est n'est donc plus une autorité qui juge la valeur d'une œuvre littéraire (ou plus largement, artistique) ; ce sont l'esthétique ou la poétique induites par le récit et les techniques d'écriture qui garantissent la valeur d'une œuvre. C'est dans la réception (la lecture pour une œuvre littéraire) que le récit est conclu et que la valeur de l'œuvre est déterminée. Dans les réceptions au cours des siècles, l'œuvre entre dans son devenir.

Au sein des récits de *Mardi*, de *Clarel* et de *Madame Bovary*, le narrateur dissèque, divise le monde. La quête d'une vérité dans *Mardi* est divisée par différentes perspectives pour appréhender le monde ; le doute de la croyance est décomposé par différentes appréhensions des religions et de la condition humaine. La vision du narrateur est atomisée dans la sensation des infimes du monde réel. Nous constatons ainsi un processus de décomposition et d'anatomie qui montrent l'hétérogénéité du monde réel par ses propres fragments. La perception et l'appréhension du monde réel se transforment en une problématique entre différentes manières de la représentation du monde. Tout cela, c'est ce que *Moby Dick* nous communique ; et nous voyons également la naissance d'un écrivain-apprenti — Ismaël — le rescapé d'un naufrage qui entre dans son devenir.

[398] « (206) Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson ». *Cf. Fragments de l'*Athenaeum, dans *L'absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 126.

Chapitre 4. L'apprenti-écrivain : *Moby Dick*

Le roman *Moby Dick* est dédié à Nathaniel Hawthorne[399]. Melville, après sa lecture des *Mousses d'un vieux presbytère* (*Mosses of an Old Manse*), écrit un essai pour saluer Hawthorne et son écriture : *Hawthorne et ses mousses* (*Hawthorn and his mosses*). Dans cet essai, Melville parle de l'« ébranlement intellectuel » que les textes de Hawthorne suscite chez lui, et de son admiration pour la manière dont Hawthorne construit les récits[400]. Melville exprime ce qu'il tire de cette lecture :

> Lorsqu'on connaît Hawthorne, on le considère, semble-t-il, comme un écrivain agréable doté d'un agréable style — un homme retiré, inoffensif, dont on n'attend guère rien de profond ni qui ait du poids —, un homme qui n'entend rien signifier de signifiant. […] pour un lecteur le moins du monde capable de sonder pleinement, est-il rien qui puisse offrir un plus surnaturel abîme de signification ? […]
> Il est certain cependant que ce grand pouvoir de noirceur qui l'habite tire sa force du fait qu'il en appelle à ce sens calviniste de la Dépravation Innée et du Péché Originel, de la visitation desquels, sous une forme ou sous une autre, nul esprit de pensée profonde n'est jamais entièrement exempt.[401]
>
> *Where Hawthorne is known, he seems to be deemed a pleasant writer, with a pleasant style, — a sequestered, harmless man, from whom any deep and weighty thing would hardly be anticipated: — a man who means no meanings.* […] *and to a reader at all capable of fully fathoming it, what, at the same time, can possess more mystical depth of meaning?* […]
> *Certain it is, however, that this great power of blackness in him derives its force from its appeals to that Calvinistic sense of Innate Depravity and Original Sin, from whose visitations, in some shape or other, no deeply thinking mind is always and wholly free.*[402]

Ce qu'admire Melville, c'est à la fois la capacité de Hawthorne à manifester le « surnaturel abîme de signification (*mystical depth of meaning*) » sous « une forme ou une autre » — c'est-à-dire par des narrations variant dans le recueil — et la préoccupation de Hawthorne de la « dépravation » et du « péché » — qui ont un « grand pouvoir de noirceur ». D'une part, c'est

---

399 Sur la page de dédicace, Melville écrit : « En témoignage de mon admiration pour son génie, ce livre est dédié à NATHANIEL HAWTHORNE. (*In token of my admiration for his genius, this book is inscribed to NATHANIEL HAWTHORNE*). Voir la page de dédicace, dans Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*
Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.* Dans notre travail, nous nous référons principalement à la traduction de Jaworski. Il existe également d'autres traductions, telles que celles de Jean Giono (1941) et d'Armel Guerne (1954). Notre choix de la version de Jaworski ne signifie pas que les traductions de Giono et de Guerne ne sont pas appropriées — elles ont toutes les deux leurs propres styles et poétiques — ; mais nous voulons garder, dans ce travail, une cohérence parmi toutes les traductions françaises des œuvres de Melville. Étant donné que la plupart de nos références se fondent sur les traductions françaises de Jaworski, nous décidons de continuer avec ce traducteur. Lorsqu'apparaissent des nuances de sens entre différentes traductions, nous allons comparer les différentes versions afin de les éclairer.

400 « Pour l'essentiel, on y lit plus de cinquante ans le récit d'un ébranlement intellectuel qui aurait modifié, ou contribué à modifier, la forme ou peut-être même la nature du livre en cours, le 'roman d'aventures' dont Melville parlait quelques semaines plus tôt à son éditeur anglais. » Voir la notice du texte, dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 1144. Nous disons « les récits », parce que les *Mousses d'un vieux presbytère* est un recueil de plusieurs nouvelles, paru premièrement en 1846. L'essai de Melville est rédigé et publié anonymement en 1850, dans la magazine *The Literary World*. Le pseudonyme qu'utilise Melville est « un Virginien qui passe le mois de juillet en Vermont (*a Virginian Spending July in Vermont*) ».

401 Herman Melville, « Hawthorne et ses mousses », dans *D'où viens-tu, Hawthorne ?*, *op. cit.*, p. 230-232.

402 Herman Melville, « *Hawthorne and his mosses* », dans Herman Melville, *Moby Dick*, *op. cit.*, p. 548-549.

l'affirmation « d'une liberté de création personnelle » en se servant de la « médiation littéraire »[403] , d'autre part, c'est la manière par laquelle Hawthorne imprègne une « noirceur (*blackness*) » dans son écriture. Cette « noirceur » se dissimule dans le sens profond du texte de Hawthorne.

Par conséquent, nous constatons ce que Melville veut intégrer dans son roman en cours d'écriture : créer un monde fictif ayant sa propre doublure[404]. En surface, c'est le monde d'aventures maritimes, au-dessous de cette surface, c'est la profondeur ayant le « pouvoir de noirceur » de ce monde. L'admiration de Melville pour Hawthorne est alors manifestée dans *Moby Dick*, surtout par le narrateur Ismaël. La manière qu'a Ismaël de dissèquer le monde dans sa perspective et de le reconstruire devient un récit formellement hétérogène et fragmentaire, parfois digressif. Le narrateur nous montre ainsi le portrait qu'il fait de lui-même : un apprenti écrivain, qui raconte en apprenant à raconter en même temps.

4.1. Décomposition et reconstruction du monde par un apprenti écrivain

Le livre commence par une *Étymologie* et des *Extraits* représentant la « baleine » et la chasse à la baleine depuis la *Genèse* jusqu'au XIXe siècle. Suivant ce préambule, le narrateur de *Moby Dick*, Ismaël, raconte l'histoire de sa chasse à la baleine. Il embarque sur un baleinier, le *Pequod,* avec un harponneur qu'il rencontre dans une auberge — Quiqueg (*Queequeg*) — et part à la chasse. Après le départ, Ismaël se rend compte que ce baleinier, commandé par le capitaine Achab, ne vise pas seulement des profits pécuniaires (pour la vente de l'huile de baleine par exemple). Achab part en mer pour se venger d'un cachalot blanc, appelé Moby Dick. Car il l'a rencontré une fois et Moby Dick a arraché et dévoré l'une de ses jambes. Pendant la lutte finale avec Moby Dick, l'ensemble de l'équipage du *Pequod*, y compris le capitaine Achab, meurt ; Ismaël devient le seul rescapé[405].

---

[403] Voir la notice du texte dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 1146.

[404] Nous voyons ainsi une filiation entre *Vareuse-Blanche* et *Moby Dick* : les deux romans contiennent tous les deux une « doublure ». Pour la *Vareuse-Blanche*, c'est la vareuse qui protège le personnage Vareuse-Blanche contre le monde plein d'épreuves ; dans *Moby Dick*, c'est le « masque » que porte le narrateur Ismaël qui le protège pendant la campagne de pêche à la baleine. Nous y reviendrons.

[405] Le roman *Moby Dick* est d'abord publié en Angleterre chez Richard Bentley (Londres), le 18 octobre 1851. Étant donné que Bentley est l'éditeur des deux romans précédents de Melville (*Redburn* et *Vareuse-Blanche*), Melville lui envoie d'abord l'exemplaire de *Moby Dick*. Un mois après cette parution, la maison d'édition newyorkaise, Harper & Brothers (New York),

Dans *Moby Dick*, nous remarquons beaucoup d'allusions bibliques : les noms de personnages (Ismaël, Peleg, Bildad, Achab, Élie), les noms de navires (le *Gabriel*, le *Rachel*, le *Jéroboam*). L'histoire entre le capitaine Achab et sa poursuite du cachalot blanc, ainsi que l'épilogue du récit, évoquent également *Le Livre de Job*[406]. Dans son article analysant les figures bibliques réévaluées en tant qu'autorités dans *Moby Dick*, Marie Blaise montre que l'Ismaël biblique « offre […] la figure de l'errant, de l'habitant nomade du désert, déshérité, ombrageux, solitaire et hors la loi »[407]. Cependant, Blaise montre aussi que les références bibliques ne sont pas ce sur quoi se fonde le roman. Les caractéristiques telles que « nomade » et « solidaire » de l'Ismaël biblique, mises en problématique par le narrateur Ismaël, ont pour but de recomposer le monde dans *Moby Dick*.

Harrison Hayford montre que l'apparition du narrateur Ismaël au premier chapitre nous annonce son autorité : l'histoire racontée, c'est « le travail d'Ismaël (*the work of Ishmael*) »[408]. Dans ce sens, Hayford étudie *Moby Dick* en tant qu'œuvre d'un écrivain qui n'est pas Melville et « s'appelle » Ismaël[409]. Nous adhérons à ce sens-là. Pour commencer, Ismaël présente la raison pour laquelle il décide de partir en mer :

> Il y a quelques années de cela — peu importe combien exactement —, comme j'avais la bourse vide,

---

publie la première version américaine le 14 novembre 1851. Les titres du livre ne sont pas les mêmes : *The Whale* pour la version anglaise, et *Moby-Dick ; or, The Whale* pour la version américaine. Mais dans la version londonienne, à part de nombreuses modifications et suppressions de passages heurtant « l'orthodoxie morale, politique ou religieuse », les préambules du livre — l'« *Étymologie* (*Etymology*) » et les « *Extraits* (*Extracts*) » — sont relégués en tant qu'« Appendices ». La fin du récit — *Épilogue* — est également supprimée. Cette suppression d'épilogue change totalement la nature du récit : Ismaël disparaît également avec tout l'équipage, et l'existence du narrateur devient une question. Étant donné qu'Ismaël disparaît à la fin de l'histoire, nous ne savons plus qui nous apporte ce récit. Voir la notice du texte dans Herman Melville, *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 1152-1153, 1170. Voir aussi *A Routledge Literary Sourcebook on Herman Melville's* Moby Dick, ouvrage édité par Michael J. Davey, New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2004, p. 176-177.

[406] La citation du *Livre de Job* apparaît directement dans l'*Épilogue* : « Et je me suis échappé moi seul, pour t'en apporter la nouvelle. ("*And I only am escaped alone to tell thee.*") ». (*Le Livre de Job*, I. 15-19.) C'est la formule utilisée par chacun des quatre messagers, après avoir annoncé à Job la perte de ses biens et de sa famille.

[407] Marie Blaise, « *Moby Dick* ou la baleine de Job », in *L'interview d'écrivain. Figures bibliques d'autorité* [en ligne], Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2004. URL : http://books.openedition.org.ezpupv.biu-montpellier.fr/pulm/331. Avant de partir, Ismaël rencontre Peleg et lui dit qu'il part en mer pour « voir le monde ». Peleg lui demande de jeter un coup d'œil sur la mer, et de revenir raconter ce qu'il voit. Regardant la mer, ce que dit le narrateur Ismaël évoque le désert : « […] le navire, balancé sur son ancre par la marée, pointait à présent obliquement vers le large. La vue qui s'étendait devant moi était sans limites, mais excessivement monotone et rébarbative ; pas le moindre élément de variété. ([…] *the ship swinging to her anchor with the flood-tide, was now obliquely pointing towards the open ocean. The prospect was unlimited, but exceedingly monotonous and forbidding; not the slightest variety that I could see.*) » La mer, dans l'optique du narrateur, est « monotone » et sans variété. Nous constatons une figure classique du désert, et cet aperçu de la mer manifeste l'appréhension d'Ismaël du monde, et c'est cette appréhension qui lui accorde son autorité mélancolique. Nous y reviendrons. *Cf.* Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, 96.
Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 67.

[408] Nous reviendrons prochainement vers cet *incipit* « *Call me Ishmael* ». Harrison Hayford, en interprétant le premier chapitre du roman, montre que dès l'*incipit* du roman, l'ensemble du récit peut être traité et interprété en tant que « travail d'Ismaël, le narrateur ostensible (*work of Ishmael, its ostensible narrator*) ». *Cf.* Harrison Hayford, « *'Loomings': Yarns and Figures in the Fabric* », article paru d'abord dans *Artful Thunder: Versions of the Romantic Tradition in American Literature, in Honor of Howard P. Vincent*, édité par Robert J. DeMott et Sanford E. Marovitz, Kent, OH, Kent State University Press, 1976, p. 119-36. Le texte est repris dans Herman Melville, *Moby Dick*, *op. cit.*, p. 667. Ma traduction, *idem* ci-après.

[409] « *Yet Ishmael is merely a name* Moby Dick*'s narrator takes for himself; his real identity remains undisclosed.* » Voir *A Routledge Literary Sourcebook on Herman Melville's* Moby Dick, *op. cit.*, p. 131. Gérard Genette définit le narrateur Ismaël en tant que narrateur homodiégétique qui joue un rôle secondaire dans son récit (c'est-à-dire qui n'est pas le héros de son récit) : « un rôle d'observateur et de témoin ». *Cf.* Gérard Genette, *Discours du récit* (1972), ouvrage regroupant *Discours du récit* publié initialement dans *Figures III* (1972) et *Nouveau discours du récit* (1983), « Essais », Paris, Seuil, 2007, p. 256.

> ou presque, et que rien d'intéressant ne me retenait à terre, l'idée me vint de naviguer un peu et de revoir le monde marin. C'est ma façon à moi de chasser la morosité et de corriger les désordres de mes humeurs. Quand je sens l'amertume plisser mes lèvres, […] et, surtout, quand la noire mélancolie me tient si fort que seul un robuste sens moral peut m'empêcher de descendre d'un pas décidé dans la rue et d'envoyer méthodiquement valser les chapeaux des passants — alors, j'estime nécessaire de m'embarquer sans délai. D'autres auraient recours à un pistolet chargé.[410]
>
> *Some years ago—never mind how long precisely—having little or no money in my purse, and nothing particular to interest me on shore, I thought I would sail about a little and see the watery part of the world. It is a way I have of driving off the spleen, and regulating the circulation. Whenever I find myself growing grim about the mouth;* […] *and especially whenever my hypos get such an upper hand of me, that it requires a strong moral principle to prevent me from deliberately stepping into the street, and methodically knocking people's hats off—then, I account it high time to get to sea as soon as I can. This is my substitute for pistol and ball.*[411]

Ismaël part en mer pour deux raisons : gagner de l'argent pour remplir sa « bourse vide », et soigner « son spleen (*the spleen*) ». Ce « spleen » est traduit par Jaworski en « morosité ». Dans la version anglaise, les éditeurs notent que ce sont des « sentiments violents et des manifestations d'irritation ou de colère (*violent feelings and displays of irritation or anger*) »[412]. D'après la suite de sa narration, ce qu'Ismaël veut soigner, ce n'est pas seulement sa mélancolie. Il y a également un niveau d'irritation et de colère (« valser les chapeaux des passants ») dans son spleen. Sa décision de « prendre la mer » poursuit donc un but à la fois pécuniaire et psychique.

Harrison Hayford, en analysant le premier chapitre du roman, montre que cette décision implique une « alternative (*shift*) »[413] : au lieu de se suicider (le « recours à un pistolet chargé »), il choisit de partir en mer — donc « partir en mer » égale « se suicider ». Ainsi, le narrateur montre qu'il connaît déjà la possible fin de son récit : ce voyage en mer se terminera sans doute par sa propre mort. Et « revoir le monde marin » révèle une « analogie narcissique (*Narcissus analogy*) » qui est également la « clef (*key*) » de la thématique du roman[414], de même que Narcisse, le reflet dans l'eau est un leurre du monde marin, un fantôme, qui attire Ismaël (et Achab) vers leur perte[415]. Le titre du premier chapitre — *mirages* (*Loomings*) — annonce ce fantôme[416] :

---

410 Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 21.
411 Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 16.
412 Voir la note du texte dans Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 16.
413 Harrison Hayford, « *'Loomings': Yarns and Figures in the Fabric* », *op. cit.*, p. 673.
414 *Idem.*, p. 670.
415 *Idem.*, p. 670.
416 Dans différentes traductions, le titre « *Loomings* » est traduit différemment. La version de Jaworski — que nous suivons dans ce travail —, le traduit par « mirages » ; et la version d'Armel Guerne, le traduit par « miroitements ». Les deux traductions se joignent pourtant à une même visée : elles insistent sur le fait du « reflet » et de l'« illusion ». D'après la note de la version anglaise, « *loomings* » signifie « terre ou navires flous devant ou même au-delà de l'horizon (*dimly seen land or ships ahead or even beyond the horizon*) » (Voir la note du texte dans Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 16) Les mirages sont les déviations de lumière qui donnent une illusion optique pour son observateur ; et les « miroitements » sont des éclats ou des reflets de la lumière d'une surface. Nous constatons que les deux traductions donnent respectivement les interprétations des traducteurs pour l'univers que construit le narrateur Ismaël dans *Moby Dick*. *Cf.* Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 21.
Herman Melville, *Moby Dick* (1851), traduction française et postface par Armel Guerne, première édition en 1954, Paris,

> *Something in man, now as throughout his* [Ismaël] *history, forces him to confront the mystery of life, to pursue that phantom; but it is "ungraspable"; and the man who goes too far in the effort, who crowds too close upon the mystery, destroys himself.*[417]

Ismaël parle aussi de « l'histoire de Narcisse (*the story of Narcissus*) » :

> Et combien plus profondément significative encore, l'histoire de Narcisse qui, ne pouvant saisir la douce et torturante image qu'il voyait dans la fontaine, plongea dans son eau et s'y noya. Mais cette image est celle-là même que nous découvrons nous aussi dans l'eau de toutes les rivières et de tous les océans — l'image de l'insaisissable fantôme de la vie. Là est la clef de tout.[418]

> *And still deeper the meaning of that story of Narcissus, who because he could not grasp the tormenting, mild image he saw in the fountain, plunged into it and was drowned. But that same image, we ourselves see in all rivers and oceans. It is the image of the ungraspable phantom of life; and this is the key to it all.*[419]

À la différence du Narcisse d'Ovide qui meurt au bord de la fontaine, le Narcisse dont parle Ismaël meurt en plongeant, il plonge dans l'eau, poursuivant sa propre image, dont l'illusion est reflétée à la surface de l'eau. Cette image est à la fois « douce » et « torturante » pour Ismaël. D'une part, le reflet de sa propre image dans le monde océanique l'attire pour la confirmer, de l'autre, cette image est un « insaisissable fantôme », une illusion. Elle est vide de substance matérielle, elle est alors un des « *loomings* », un des « mirages ». Cependant, là où se trouve ce « fantôme » est la « clef de tout ». S'il veut savoir ce qu'est cette « clef », il doit se noyer, se détruire. Étant conscient des conséquences (la noyade), il hésite, et l'image devient torturante en raison de cette hésitation.

Au lieu de « plonger » pour affronter directement ce « fantôme », Ismaël choisit de le représenter en circonscrivant l'univers qui l'entoure — son récit « tournoie » autour du fantôme. Le premier chapitre est alors destiné à décrire un univers, à la fois caractérisant le personnage Ismaël et préparant la prochaine apparition du capitaine Achab, dans la suite de son récit. De cette manière, « Ismaël » se dédouble, il est à la fois « participant (*participant*) » de son récit en tant que personnage et « observateur (*observer*) » qui reste à l'écart de son récit[420]. Le processus par lequel il construit son récit montre à la fois la représentation du monde qu'il construit et une construction du portrait du « personnage d'Ismaël ».

Ismaël dit qu'il prend la mer en tant que « simple matelot (*simple sailor*) »[421] , annonçant

---

Éditions Phébus, 2005, p. 33.

[417] « Quelque chose en l'homme, maintenant comme tout au long de son [Ismaël] histoire, l'oblige à affronter le mystère de la vie, à poursuivre ce fantôme ; mais il est « insaisissable » ; et l'homme qui va trop loin dans l'effort, qui se serre trop près du mystère, se détruit. » *Cf.* Harrison Hayford, « *'Loomings': Yarns and Figures in the Fabric* », *op. cit.*, p. 670.

[418] Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 23.

[419] Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 18.

[420] Harrison Hayford, « *'Loomings': Yarns and Figures in the Fabric* », *op. cit.*, p. 668.

[421] Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 24.

Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 18.

ainsi la subordination du personnage Ismaël par rapport aux autres personnages du récit — un sujet. Mais ce « sujet » insinue un double sens. D'une part, le personnage d'Ismaël est « sujet » au sens de « subordination », parce qu'étant « simple matelot », il fait partie du rang inférieur de l'équipage du *Pequod* et doit obéir aux autres officiers de l'équipage, de l'autre, le narrateur Ismaël, qui nous raconte l'histoire de *Moby Dick*, est « sujet » au sens d'un individu autonome et indépendant, parce que c'est lui qui construit le monde du récit, et il possède alors l'autorité de son histoire racontée. Ainsi, le narrateur Ismaël nous présente le monde qu'il perçoit et qu'il appréhende. Mais cette représentation du monde est subjective, elle se fonde sur la manière dont Ismaël appréhende et conçoit le monde. Le monde représenté dans le récit se décompose alors entre la conscience du sujet Ismaël (le narrateur) qui pénètre les personnages du récit, les savoirs sur la baleine et sur la chasse à la baleine, et le voyage du narrateur Ismaël à bord du *Pequod*.

Voyons le monde que le narrateur Ismaël nous présente dans son récit. Nous remarquons d'abord la structure variante et le genre composite du récit. Le préambule du roman est composé par une étymologie du mot « baleine » : il y a des définitions des dictionnaires et le mot « baleine » dans différentes langues et dialectes. Ensuite, ce sont des citations prises dans différents ouvrages, de la Bible à des récits de voyages jusqu'aux chansons folkloriques[422]. Nous découvrons ainsi les différentes représentations de la « baleine » selon les formes littéraires et chez d'autres écrivains.

Suivant le préambule du roman, commencent le récit d'Ismaël et sa représentation de la baleine. Cette représentation ne s'enchaîne pas dans le récit, les différentes « parties » de la baleine s'éparpillent dans différents chapitres du roman. Le soixante-septième chapitre, intitulé « *Dépècement* (*Cutting in*) », est le commencement de la décomposition du corps d'une baleine. Suivant le dépeçage qu'opère l'équipage du *Pequod*, le narrateur nous présente le corps d'une baleine, respectivement : la peau (le soixante-huitième chapitre), la tête (les soixante-dixième et soixante-seizième chapitres), l'huile (le soixante-dix-septième chapitre), le visage (le soixante-dix-neuvième chapitre), l'os de la tête (le quatre-vingtième chapitre), le système respiratoire (le quatre-vingt-cinquième chapitre), la queue (le quatre-vingt-sixième chapitre), l'« ambre gris », la concrétion intestinale (le quatre-vingt-douzième chapitre), et l'ossature de la baleine (le cent-deuxième chapitre). Nous découvrons ainsi l'anatomie d'une baleine : les différentes parties de la baleine sont intégrées dans le récit. Au cours de sa narration, le narrateur Ismaël nous montre ainsi son érudition concernant les savoirs sur la baleine.

À part la décomposition du corps, il présente également l'histoire et les anecdotes

---

[422] Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 7-20.
Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 7-15.

concernant la chasse à la baleine. Le cinquante-quatrième chapitre est une mise en abyme de récits : le narrateur nous rapporte l'histoire du baleinier « *Holà, Ho !* (*Town-Ho*) »[423] quant aux informations de Moby Dick données par l'équipage du *Holà, ho !*. Les quatre-vingt-deuxième et quatre-vingt-troisième chapitres présentent les scènes de la chasse à la baleine dans les mythes et dans les légendes.

Nous constatons ainsi un entrelacement dans le récit d'Ismaël : à part le voyage du *Pequod*, se déroulent également les histoires et les anecdotes concernant la chasse à la baleine, ainsi que l'anatomie de son corps. Mais tous ces récits sont destinés à circonscrire le monde de *Moby Dick* autour du mot « baleine ». Dans ce récit entrelacé, au début du roman, le narrateur nous présente le *Pequod* ainsi que les membres de l'équipage : le sauvage Quiqueg qu'il rencontre à l'auberge « Au souffle de la baleine (*The Spouter-Inn*) », les deux propriétaires et armateurs du *Pequod,* Bildad et Peleg, le second Starbuck, le premier lieutenant Stubb et son harponneur Tashtego, le second lieutenant Flask et son harponneur Daggo.

Les récits du narrateur Ismaël prennent différentes formes littéraires, et cette variation de formes manifeste l'identité qu'il s'accorde : un apprenti écrivain qui écrit en apprenant à écrire. Le trente-deuxième chapitre intitulé « Cétologie (*Cetology*) » prend la forme d'un rapport scientifique, nous découvrons les citations venant des « auteurs qui font autorité (*latest authorities*) »[424], l'énumération des noms d'écrivains et de scientifiques[425], la catégorisation des espèces de baleines[426], etc. Mais ce « rapport » n'est pas exhaustif. Ismaël conclut que le « livre tout entier (*whole book*) » (du *Moby Dick*) est « l'esquisse d'une esquisse (*the draught of a draught*) »[427].

Dans le quarantième chapitre, nous assiston à une pièce de théâtre. Le chapitre s'intitule « Minuit. Le gaillard d'avant (*Midnight, Forecastle*) »[428]. Il nous montre la scène d'un chœur composé de tout l'équipage du *Pequod*. Tous les matelots du *Pequod*, y compris ceux qui ne sont pas encore présentés par le narrateur, apparaissent et chantent ensemble. Dans le cent-huitième chapitre, nous voyons de nouveau une autre « pièce de théâtre » entre Achab et le charpentier de bord, avec par exemple des didascalies et les apartés en italique, expliquant les

---

[423] Ce chapitre est un article paru premièrement dans le *Harper's New Monthly Magazine* en octobre 1851, et dans le *Baltimore Weekly Sun* le 8 novembre pour annoncer la publication de *Moby Dick* aux États-Unis. Voir la note du texte dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 1232. Voir aussi la note dans Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 190.
[424] Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 157.
Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 109.
[425] Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 158.
Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 109.
[426] Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 161-170.
Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 111-118.
[427] Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 170.
Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 118.
[428] Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 199-204.
Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 138-144.

gestes des personnages :

> HARPONNEURS ET MATELOTS
> *(La voile de misaine se lève, découvrant les hommes de quart. Ils sont debout, marchent nonchalamment, s'appuient au bastingage; certains sont étendus dans des attitudes diverses; tous chantent en chœur:* […]*)*
>
> LE CHARPENTIER
> (*Il se remet à l'ouvrage.*)
> Bien, bien… Stubb le connaît mieux que personne, et Stubb dit toujours qu'il est bizarre…[429]
>
> *HARPOONERS AND SAILORS*
> *(Foresail rises and discovers the watch standing, lounging, leaning, and lying in various attitudes, all singing in chorus.* […]*)*
>
> *CARPENTER (resuming his work).*
> *Well, well, well! Stubb knows him best of all, and Stubb always says he's queer;* […][430]

Le premier passage est une ouverture pour le chœur, présentant les « acteurs » et la scène. Le second passage est l'intrigue d'une autre pièce, présentant le monologue du charpentier de bord. Nous remarquons que le personnage d'Ismaël n'apparaît pas dans le chœur, et le narrateur Ismaël ne surgit pas dans la scène entre Achab et le charpentier de bord.

Nous trouvons d'autres chapitres construits de la même manière. Dans le trentième chapitre, le capitaine Achab fume sa pipe. Mais cette scène est décrite par un narrateur qui semble se cacher dans la cabine du capitaine :

> Lorsque Stubb eut disparu, Achab demeura un instant penché à la rambarde ; puis, comme il en avait pris l'habitude depuis quelque temps, il envoya un marin de quart chercher en bas son tabouret d'ivoire et sa pipe. […]
> […] Ôtant alors le tuyau de ses lèvres, il soliloqua :
> « Qu'est-ce donc, à présent ? Fumer a cessé de m'apaiser. Oh ! ma pipe ! La vie va m'être bien dure si ton charme n'opère plus. […] »[431]
>
> *When Stubb had departed, Ahab stood for a while leaning over the bulwarks; and then, as had been usual with him of late, calling a sailor of the watch, he sent him below for his ivory stool, and also his pipe.* […]
> […] *"How, now," he soliloquized at last, withdrawing the tube, "this smoking no longer soothes. Oh, my pipe! hard must it go with me if thy charm be gone!* […]"[432]

Ainsi, nous voyons Achab à travers l'optique d'un observateur qui se situe dans la même cabine. Et dans le chapitre suivant, le narrateur présente une scène de dialogue entre Flask et Stubb, discutant d'un rêve bizarre qu'a fait Stubb la veille. À la fin de leur dialogue, Stubb dit : « Chut ! Il vient. (*But, mum; he comes this way.*) »[433]. Cette phrase annonce l'arrivée d'Achab vers lui

---

429 Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 199, 515.
430 Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 138, 345.
431 Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 153-154.
432 Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 106-107.
433 Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 156.

et Flask. Et le narrateur, dans ces deux scènes, semble écouter clandestinement les personnages. Dans la scène d'Achab, il se cache dans un coin de la cabine ; et dans la scène entre Stubb et Flask, il est à côté d'eux et voit Achab approcher.

C'est l'« alternantive (*shift*) » d'Ismaël dont parle Hayford : c'est à la fois un changement de focalisation et une alternance d'autorité. Au fur et à mesure de la narration, nous remarquons que le narrateur Ismaël construit son récit par une focalisation interne multiple et variante[434] : il se dissout dans sa narration, sa conscience glisse dans celles des personnages et nous présente ce que pensent ces derniers. Dans le récit, le narrateur Ismaël commence son « alternative » dès l'apparition d'Achab dans le vingt-huitième chapitre intitulé « Achab (*Ahab*) ».

Avant ce chapitre, la narration d'Ismaël manifeste sa propre autorité dans la narration : il présente ses préparatifs pour prendre la mer et les membres de l'équipage d'après ses observations ; il décrit également ses savoirs concernant la chasse à la baleine comme un érudit[435]. Cependant, après l'apparition d'Achab dans le récit, le narrateur Ismaël se retire de son récit et se présente désormais en tant qu'observateur et « simple matelot » de l'équipage du *Pequod.* Car Achab est la véritable autorité absolue du *Pequod* ; tandis qu'Ismaël est l'autorité du récit concernant le *Pequod*.

Nous constatons que cette « alternance » est une stratégie d'Ismaël pour reprendre son autorité : étant donné qu'Achab ne peut exister que dans son récit, Ismaël laisse Achab exercer son autorité sur le *Pequod*. Il (le narrateur Ismaël) garde sa propre autorité pour la narration. C'est-à-dire que le retrait d'Ismaël dans son récit ne signifie pas la perte de son autorité narrative. Ce retrait est la manière par laquelle il évite toute confrontation avec les autorités du *Pequod*, afin de garder la sienne.

Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 108.

434 Voir Gérard Genette, *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 194.

435 Dans le vingt-quatrième chapitre intitulé « En guise de plaidoyer (*The Advocate*) », Ismaël défend les campagnes de la pêche à la baleine pour montrer sa légitimité et sa dignité depuis les époques monarchiques. D'après Ismaël, la pêche à la baleine peut exister jusqu'à aujourd'hui, parce que l'huile de baleine est recherchée : « car la plupart des chandelles, lampes et flambeaux qu'on allume tout autour du globe brûlent, comme sur autant d'autels, à notre très grande gloire ! (*yea, an all-abounding adoration! for almost all the tapers, lamps, and candles that burn round the globe, burn, as before so many shrines, to our glory!*) ». Il ajoute aussi qu'il fait ses études à bord d'un « navire baleinier (*a whale-ship*) », en assimilant le navire baleinier aux universités Yale et Harvard (*my Yale College and my Harvard*). Tout cela est la manière dont Ismaël démontre son érudition des savoirs de la pêche à la baleine. *Cf.* Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 133, 136. Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 92, 95.

4.2. « *Call me Ishmael* » : la confrontation d'autorités et le sujet-rescapé

Revenons à l'*incipit* du roman. Le récit de *Moby Dick* commence par l'auto-présentation du narrateur : « *Call me Ishmael* ». Jaworski traduit cette phrase par « Appelez-moi Ismaël » ; tandis que Guerne la traduit par « Appelons-moi Ismaël »[436]. La phrase en anglais, ainsi que les deux traductions, révèlent à la fois la question de l'identité du narrateur et la question de la « confiance » entre le narrateur et son lecteur.

Dans la langue anglaise, la formule « *Call me Ishmael* » insinue un « masque » du narrateur. D'une part, ce dernier demande à son lecteur de l'appeler « Ismaël », et sa revendication d'être appelé « Ismaël » manifeste son autorité : « il faut que vous m'appeliez Ismaël » — c'est la traduction de Jaworski. D'autre part, cette phrase lance un défi entre le narrateur et son lecteur. Elle invite son lecteur à l'appeler « Ismaël » : « *Let us call me Ishmael* » — telle est la traduction de Guerne. La véritable identité du narrateur demeure secrète, et il laisse à son lecteur le soin de la déterminer. Le prénom biblique montre également cette identité du narrateur Ismaël qui se met en face de son lecteur. Dans la *Genèse*, Ismaël est un exilé, un personnage qui se pose « en face » de « tous ses frères »[437].

Ainsi, dès le début du récit d'Ismaël, nous constatons un pacte de lecture, que Samuel Coleridge appelle la « suspension consentie de l'incrédulité »[438]. Une fois que le lecteur accepte de l'appeler Ismaël, il accepte en même temps un doute sur cette identité : c'est sans doute un pseudonyme employé par un narrateur qui ne s'appelle pas Ismaël mais prend le nom d'un personnage pour raconter l'histoire de *Moby Dick*. Par conséquent, « continuer à lire » veut dire « croire au narrateur » et donc, « croire à la fiction ». Dès que notre lecture commence, nous sommes sous l'autorité du narrateur Ismaël qui nous apporte le récit.

Cependant, l'autorité du narrateur Ismaël n'existe que dans son récit. À bord du *Pequod*, c'est le capitaine Achab qui règne sur l'ensemble de l'équipage. Nous voyons ainsi une double autorité, manifestée respectivement par Ismaël et Achab. D'un côté, c'est dans le récit d'Ismaël qu'Achab peut exister en tant que personnage ; d'un autre côté, c'est à bord du *Pequod* sous le règne d'Achab que le personnage d'Ismaël peut continuer son voyage en mer. Anne Wicke

---

436 Voir Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 21.
Herman Melville, *Moby Dick* (1851), traduction d'Armel Guerne, *op. cit.*, p. 33.

437 *Genèse* (16.12) : « Il sera pareil à un âne sauvage. Sa main sera contre tous et la main de tous sera contre lui. Il habitera en face de tous ses frères.»

438 L'expression originale en langue anglaise : « *the willing suspension of disbelief* ». Le terme est traduit par Jacques Darras. Selon différentes manières de traduction, le terme pourrait aussi être traduit en tant que la « suspension délibérée de l'incrédulité », et cette traduction ne change pas le sens du terme. *Cf.* Samuel Taylor Coleridge, *Autobiographie littéraire* (1817), dans *La Ballade du vieux marin et autres textes*, « Poésie », texte traduit par Jacques Darras, Paris, Éditions Gallimard, 2007, p. 379.

montre qu'Achab et Ismaël sont « les différentes facettes d'un même acte »[439] : l'image d'un cachalot blanc qui se cache au fond de la mer et de ce qui est « insaisissable » derrière le « mur » qu'incarne Moby Dick :

> Tous les objets visibles ne sont que des masques de carton-pâte, comprends-tu ? Mais chaque événement, dans l'action qui se fait, le geste incontestable — là, une chose inconnue mais douée de raison fait paraître le relief de ses traits sur la surface inintelligente. Si l'homme veut frapper, qu'il frappe à travers le masque ! Comment le prisonnier pourrait-il parvenir à l'air libre sans fracasser le mur ? Le cachalot blanc est ce mur, qu'on a poussé tout contre moi. Il me semble parfois qu'il n'y a rien au-delà… Mais assez ![440]
>
> *All visible objects, man, are but as pasteboard masks. But in each event — in the living act, the undoubted deed — there, some unknown but still reasoning thing puts forth the mouldings of its features from behind the unreasoning mask. If man will strike, strike through the mask! How can the prisoner reach outside except by thrusting through the wall? To me, the white whale is that wall; shoved near to me. Sometimes I think there's naught beyond. But it's enough.*[441]

Cette « surface inintelligente » est le cachalot blanc, Moby Dick. Achab et Ismaël sont tous les deux tentés par l'acte du « plongeon » au sens de Wicke, et le cachalot blanc est la « créature de la profondeur »[442]. Pour le second, Starbuck, ainsi que pour le reste de l'équipage du *Pequod* (à part Ismaël et Achab), le cachalot appelé « Moby Dick » ne signifie qu'une baleine blanche comme toutes les autres baleines de la mer. La pêche à la baleine vise un but pécuniaire : ils peuvent gagner de l'argent après la vente de l'huile de baleine[443]. Tandis que pour Achab et Ismaël, cette pêche n'a de signification qu'au moment où le *Pequod* rencontre cette unique baleine — Moby Dick. Car ce qu'ils cherchent, c'est l'ultime confrontation avec Moby Dick pour finalement se confronter avec ce qui se dissimule derrière le « mur » ou le « masque ».

Cependant, Ismaël et Achab se distinguent l'un de l'autre. En premier lieu, les manières dont ils se confrontent à l'autorité qu'incarne Moby Dick sont différentes. Pour Achab, il ne s'intéresse pas à ce qui est « derrière le mur ». Ce qui le préoccupe, c'est de percer le masque de Moby Dick (c'est-à-dire tuer le cachalot), afin de se libérer — « parvenir à l'air libre », dit-il — de ses propres limites d'être humain. Le cachalot lui rappelle ces limites qu'il ne veut pas

---

[439] Anne Wicke, « Le plongeur », dans *Herman Melville*, *op. cit.*, p. 36.
[440] Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 191.
[441] Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 133.
[442] Anne Wicke, « Le plongeur », dans *Herman Melville*, *op. cit.*, p. 38.
[443] Peu avant ce passage cité, Starbuck dit : « Je suis de taille à affronter sa mâchoire tortue, capitaine Achab, et même les mâchoires de la malemort si la chose doit se produire au cours de notre campagne de pêche ; mais je suis ici pour chasser des baleines, non pour exercer la vengeance de mon commandant. Combien de barriques d'huile tireras-tu de ta vengeance, capitaine Achab, en supposant même que tu l'assouvisses ? Elle ne te rapportera pas grand-chose sur le marché de Nantucket. (*I am game for his crooked jaw, and for the jaw of Death, too, Captain Ahab, if it fairly comes in the way of the business we follow; but I came here to hunt whales, not my commander's vengeance. How many barrels will thy vengeance yield thee even if thou gettest it, Captain Ahab? it will not fetch thee much in our Nantucket market.*) ». Nous constatons ainsi que, pour Starbuck, la valeur de Moby Dick est égale à toutes les autres baleines : elle dépend du revenu de la vente de son huile au marché. C'est alors un autre système de représentations : Moby Dick, ainsi que toutes les baleines du monde, représentent le profit pécuniaire par la conversion en « barriques d'huile ». Donc Starbuck, ainsi que le reste de l'équipage, qui prennent la mer pour l'huile de la baleine, ne voient pas le « mur » que représente Moby Dick. *Cf.* Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 191.
Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 132.

admettre. Dans le chapitre intitulé « Moby Dick », le narrateur Ismaël essaie d'expliquer ce que représente le cachalot blanc pour Achab :

> Le cachalot blanc qui fendait les eaux devant lui était comme l'incarnation monomaniaque de ces forces maléfiques que certains êtres profonds sentent les dévorer, les laissant survivre avec la moitié d'un cœur et d'un poumon.[444]
>
> *The White Whale swam before him as the monomaniac incarnation of all those malicious agencies which some deep men feel eating in them, till they are left living on with half a heart and half a lung.*[445]

Après sa première confrontation avec Moby Dick, Achab conçoit ce cachalot comme l'incarnation des « forces maléfiques », qui sont également la cause de sa fureur. Car Achab se sent physiquement et intellectuellement défié par le cachalot. D'une part, étant donné que l'une de ses jambes a été arrachée par Moby Dick, ce dernier manifeste la supériorité physique. D'autre part, n'étant qu'une « brute (*dumb brute*) » (nous empruntons ce terme à Starbuck)[446], la supériorité physique de Moby Dick agresse également Achab parce qu'il n'arrive ni à le trouver ni à le vaincre. Cette double impuissance qu'éprouve Achab face au cachalot blanc l'irrite.

Ismaël, lui, connaît et admet, dès l'*incipit* du roman, ses propres limites en tant qu'être humain. Conscient de la fin de son récit, il est restreint par son langage qui n'est capable de représenter l'histoire que rétrospectivement. Pour se libérer de ses limites, au lieu de « frapper » ou de « percer », Ismaël choisit de « contourner » le « masque » blanc de Moby Dick ; et ce contournement lui permet de « percer » le corps du cachalot d'une manière métaphorique (la « décomposition » du corps de la baleine dans son récit). Dans le chapitre intitulé « La blancheur du cachalot (*The Whiteness of the Whale*) », le narrateur Ismaël explique à son lecteur ce que le cachalot blanc représente pour lui :

> C'était la blancheur du cachalot qui, plus que tout, m'emplissait d'épouvante. […]
> C'est cette qualité insaisissable qui, dès lors que la pensée de la blancheur est dissociée du monde des significations plaisantes et rattachée à un objet terrible par lui-même, porte cette terreur à sa plus extrême intensité.[447]
>
> *It was the whiteness of the whale that above all things appalled me.* […]
> *This elusive quality it is, which causes the thought of whiteness, when divorced from more kindly*

---

[444] Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 211.
[445] Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 148.
[446] « Te venger d'une brute qui ne t'a frappé que par le plus aveugle des instincts ! s'exclama Starbuck. Folie ! Déchaîner sa fureur contre un simple animal me semble un blasphème, capitaine Achab ! »(*"Vengeance on a dumb brute!" cried Starbuck, " that simply smote thee from blindest instinct! Madness! To be enraged with a dumb thing, Captain Ahab, seems blasphemous."*) » Ainsi réplique Starbuck contre Achab, après que le capitaine annonce son projet de vengeance contre Moby Dick. Starbuck est d'ascendance quaker, et donc religieux. Pour lui, Achab est blasphème parce que ce qu'il dit, concernant sa vengeance contre le cachalot, usurpe ce que dit Dieu : « À moi la vengeance, à moi la rétribution, dit le Seigneur. » (*Romains* 12.19) *Cf.* Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 191.
Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 133.
[447] Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 216, 217.

associations, and coupled with any object terrible in itself, to heighten that terror to the furthest bounds.[448]

Dans ce chapitre, le narrateur Ismaël essaie d'énumérer toutes les couleurs « blanches » du monde. Pour lui, le plus « effroyable » de la « blancheur » réside dans sa « qualité insaisissable », « l'effet d'ensorcellement (*the incantation*) »[449] produit par la blancheur, c'est-à-dire ce que représente la « blancheur ». L'ensemble du chapitre se transforme en esquisse de cet effet « insaisissable ». Pour Ismaël, ce qui constitue l'horreur de Moby Dick, c'est à la fois son corps physique et ce que sa couleur blanche représente : il est à la fois un « symbole le plus richement évocateur des choses spirituelles (*the most meaning symbol of spiritual things*) » et un « agent particulier qui augmente la terreur dans les pires objets de terreur que connaisse le genre humain (*the intensifying agent in things the most appalling to mankind*) »[450].

La raison pour laquelle Ismaël contourne ce « masque blanc » sans le percer est qu'il a vu et compris la conséquence de cet acte après la confrontation de Pip à l'horreur de « l'insaisissable ». Pip est le « plus insignifiant des marins du *Pequod* (*the most insignificant of the Pequod's crew*) »[451]. Au moment d'une chasse à la baleine, Pip saute de la pirogue et tombe dans la mer. Stubb le sauve et l'avertit que la prochaine fois, il ne sera plus sauvé ; mais Pip saute de nouveau. Cette deuxième fois, il est abandonné par toutes les pirogues du *Pequod*. Il est finalement récupéré par le *Pequod*, mais il change radicalement, il devient « un idiot (*an idiot*) » qui marche sur le pont du baleinier en chantant[452].

Au moment de sa noyade, Pip a « tout vu »[453]. Il s'affronte directement aux « merveilleuses profondeurs (*wondrous depths*) » de la mer et aux « formes étranges du monde premier encore inaltéré (*the unwarped primal world*) ». Il voit Dieu, c'est-à-dire que par son expérience du « plongeon », Pip perd une partie de son humanité et acquiert, en échange de cette part d'humanité perdue, une « sagesse du ciel »[454]. Donc, pour appréhender le monde — c'est-à-

---

448 Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 152.
449 Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 224.
Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 156.
450 Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 224.
Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 156-157.
451 Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 452.
Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 305.
452 « Pip le négrillon, lui, n'en est pas revenu, le pauvre petit gars de l'Alabama ! Vous le verrez sous peu frapper son tambour de basque sur le sinistre gaillard d'avant du *Pequod*, en prélude à ce moment de l'éternité où il fut appelé sur le gaillard d'arrière du céleste navire pour se joindre au concert des anges et tambouriner en gloire. 'Couard !' disaint-on ici-bas ; 'Héros !' lança-t-on là-haut ! (*Black Little Pip — he never did! Poor Alabama boy! On the grim Pequod's forecastle, ye shall ere long see him, beating his tambourine; prelusive of the eternal time, when sent for, to the great quarter-deck on high, he was bid strike in with angels, and beat his tambourine in glory; called a coward here, hailed a hero there!*) » Pip est « couard » parce qu'il a peur lorsqu'il va chasser dans la pirogue de Stubb ; il est « héros » parce qu'il est le seul de l'équipage du *Pequod* (avant leur rencontre avec Moby Dick) qui affronte directement l'horreur de la mer lors de son naufrage, et perd alors une partie de sa conscience lucide. *Cf.* Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 455, 146.
Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 308, 101.
453 Anne Wicke, « Le plongeur », dans *Herman Melville*, *op. cit.*, p. 34.
454 « Et il vit le pied de Dieu sur la pédale du métier à tisser, et il dit cela ; ses compagnons, dès lors, le traitèrent de fou. C'est ainsi que la déraison de l'homme est la sagesse du ciel ; et l'homme, en s'éloignant de toute raison juge absurde et délirante ;

dire l'embrasser sans entrave — il faut au moins se sacrifier « partiellement » : soit c'est un sacrifice physique comme la jambe d'Achab ; soit c'est un sacrifice spirituel comme la lucidité de Pip. Par conséquent, par rapport à Achab qui refuse d'admettre ses limites humaines, ou à Pip qui les affranchit par « son regard passif (*his passive eyes*) »[455] pendant sa noyade, Ismaël les admet : « il est vain de chercher à rendre accessibles toutes les choses profondes (*vain to popularize profundities*) »[456].

En second lieu, les stratégies par lesquelles Achab et Ismaël conservent leur autorité ne sont pas les mêmes. Achab reconstruit l'ordre à bord du *Pequod* après son apparition dans le récit, en détruisant ce qu'Ismaël a présenté[457]. Premièrement, au moment où il demande la solidarité de tout l'équipage du *Pequod* (c'est-à-dire faire un serment pour la chasse de Moby Dick), il se met d'abord au rang des simples matelots en feignant son infériorité, d'être « un béquillard empoté (*a poor pegging lubber*) »[458]. Ainsi, les simples matelots sont « élevés » au même rang que le capitaine qui n'est qu'une personne handicapée. Deuxièmement, Achab modifie tacitement le statut des harponneurs au détriment de celui des officiers du bord. Il appelle d'abord les trois harponneurs « ces miens cousins (*my three pagan kinsmen*) », « ces trois honorables gentilshommes païens (*you three most honorable gentlemen and noblemen*) » et « mes valeureux harponneurs (*my valiant harpooneers*) »[459], insistant sur leur dignité et leur

---

et, heur ou malheur, il se sent alors libre de toute attache, indifférent comme son Dieu. (*He saw God's foot upon the treadle of the loom, and spoke it; and therefore his shipmates called him mad. So man's insanity is heaven's sense; and wandering from all mortal reason, man comes at last to that celestial thought, which, to reason, is absurd and frantic; and weal of woe, feels then uncompromised, indifferent as his God.*) » La « folie » de Pip est induite par sa confrontation avec Dieu, avec l'origine du monde. Ce que Pip dit n'est plus de sa propre parole ; c'est désormais Dieu qui parle à travers la parole de Pip. Mais les hommes de « raison » ne peuvent pas comprendre le délire de Pip, parce que leur appréhension du monde ne peut pas s'affranchir de l'entrave qu'est leur nature humaine. *Cf.* Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 456.
Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 308.

455 Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 456.
Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 308.

456 Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 213.
Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 149.

457 Ismaël présente l'équipage selon les grades des officiers et des matelots. Il présente d'abord le second Starbuck, le premier lieutenant Stubb et le second lieutenant Flask. Ensuite il présente les harponneurs Tashtego (de Stubb) et Daggou (de Flask). À noter qu'il présente le sauvage Quigueg (le harponneur de Starbuck) avant tous les personnages du *Pequod.* Car pour le narrateur Ismaël, même si Quiqueg est un « sauvage » et donc exclu du monde des « civilisés » tels qu'Ismaël, il montre quand même sa dignité, sans se soumettre à personne : « Cet hommage s'adresse tout particulièrement à Quiqueg, qui me traita avec civilité et considération quand je me rendais, moi, coupable de la plus extrême grossièreté en l'observant du lit […] (*I pay this particular compliment to Queequeg, because he treated me with so much civility and consideration, while I was guilty of great rudeness; staring at him from the bed* […]) » ; « Sous ses tatouages d'un autre monde, il me semblait discerner les marques d'un cœur simple et honnête ; et dans ses grands yeux profonds à la prunelle noire, ardente, farouche, les signes sûrs d'un esprit capable de défier mille démons. […] Il avait l'air d'un homme qui ne s'était jamais abaissé devant quelconque et n'avait jamais rien dû à personne. (*Through all his unearthly tattooings, I thought I saw the traces of a simple honest heart; and in his large, deep eyes, fiery black and bold, there seemed tokens of a spirit that would dare a thousand devils.* […] *He looked like a man who had never cringed and never had had a creditor.*) » À noter que le prénom « Quiqueg » (et ceux des autres harponneurs, ainsi que celui de « Pip ») n'appartient pas à la Bible, donc ce personnage est indépendant de toute référence biblique — il est « d'un autre monde » —, ce personnage est alors « original » dans ce sens. *Cf.* Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 49, 72.
Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 35, 51.

458 Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 190.
Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 132.

459 Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 194.
Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 135.

subordination à lui-même (non aux officiers) ; puis il demande aux officiers (Starbuck, Stubb et Flask) de servir à boire aux harponneurs. De cette manière, Achab met les harponneurs au même niveau que lui et « abaisse » les officiers.

Quant à Starbuck, « le seul homme à bord […] qui [a] osé s'opposer à lui (*the one only man who had ever ventured to oppose him*) », Achab tire profit de sa droiture. Quand Achab veut surveiller du haut de mâture, il donne l'estrope de la chaise de mâtures à Starbuck avec « son œil ferme […] en toute confiance (*his firm relying eye*) »[460]. Si la personne lâche l'estrope, Achab tombera à la mer. Achab fait cela en exerçant une pression sur Starbuck. Il ne fait pas vraiment confiance à Starbuck ; il fait confiance au fait que Starbuck ne va pas trahir sa propre morale — il n'osera pas tuer le capitaine[461]. Il assure sa supériorité sur Starbuck par cette stratégie.

Toutes ces stratégies sont destinées à garantir l'autorité absolue d'Achab à bord du *Pequod*. Il feint son infériorité pour finalement maintenir sa supériorité sur tout l'équipage. Ismaël adopte le même principe que celui d'Achab, afin de maintenir son autorité, mais il le pratique dans son récit à travers la construction du personnage d'Ismaël. Dans son article analysant cette caractéristique des personnages melvilliens, Michael Broek montre que la figure « Ismaël » a ses prototypes dans les romans de Melville qui précèdent *Moby Dick*, et le personnage Ismaël est l'agglomération de tous ces prototypes — la « figure entièrement dépeinte (*fully drawn character*) »[462].

En analysant la structure du roman, Broek remarque que la fonction d'Ismaël doit être considéréeà la fois comme « un simple messager (*a mere messenger*) » et comme « le plus mineur des personnages d'une tragédie jobéenne (*the most minor of characters in a Jobean tragedy*) »[463]. Sa propre conscience glisse dans celles des personnages, et les discours des personnages passent à travers les discours d'Ismaël. Après l'apparition d'Achab dans son récit, le discours du narrateur Ismaël passe d'une « perspective singulière (*single perspective*) » à une « cacophonie d'autres voix plus puissantes et prophétiques (*a cacophony of other seemingly*

---

[460] Achab et Starbuck sont deux autorités à bord du *Pequod*. Étant capitaine du baleinier, la seule visée d'Achab est de tuer le cachalot Moby Dick ; il ne se préoccupe pas du profit pécuniaire de la chasse à la baleine. Quant à Starbuck le second, il dirige tout l'équipage du *Pequod* pour le but « normal » d'un baleinier — l'huile de baleine. La campagne du *Pequod* a ainsi une double visée — Moby Dick et l'huile de baleine. Le capitaine et le second s'en occupent respectivement. Starbuck a valablement le droit de s'opposer à Achab, parce que ce dernier dissimule son véritable but au moment d'appareillage. *Cf.* Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 581.
Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 386.

[461] Achab a raison. Au cent-vingt-troisième chapitre, Starbuck veut tuer Achab qui dort dans sa cabine. Mais finalement il renonce à sa « mauvaise pensée (*evil thought*) » et sort de la cabine du capitaine : il n'arrive pas à renverser sa nature d'être « un homme honnête et droit (*an honest, upright man*) ». *Cf.* Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 556.
Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 371.

[462] Michael Broek, « Ishmael as Evolving Character in Melville's *Redburn*, *White-Jacket*, *Mardi* and *Moby Dick* », in *Literature Compass*, 8.8, 2011, p. 524. Ma traduction, *idem* ci-après.

[463] *Idem.*, p. 517.

more powerful and prophetic voices) »[464].

Sachant la fin du roman, le narrateur ne dit rien sur l'ultime naufrage du *Pequod*. Mais son silence sur le dénouement du roman ne signifie pas qu'il ne révèle rien. Avant leur embarquement sur le *Pequod*, Ismaël et Quiqueg rencontrent un vieux matelot qui s'appelle Élie. Élie leur dit : « Quoi qu'il en soit, tout cela est déjà fixé, réglé, et il faut bien que des marins partent avec lui (*Any how, it's all fixed and arranged a'ready ; and some sailors or other must go with him*) »[465]. Élie annonce ainsi la future apparition d'Achab ; il prédit également la fin fatale de l'équipage du *Pequod*. Mais au lieu de révéler ce qu'implique Élie, Ismaël feint de ne pas comprendre, il le prend pour un « mystificateur (*humbug*) »[466].

À part la prophétie d'Élie, les trois rencontres du *Pequod* avec d'autres baleiniers sont également des prédictions du destin de l'équipage à bord. Le *Pequod* rencontre respectivement le *Jéroboam*, le *Rachel* et le *Délice* qui sont confrontés à Moby Dick et qui portent différents messages au *Pequod*. L'épidémie à bord du *Jéroboam* est un avertissement pour le *Pequod* : en s'approchant de Moby Dick, tout l'équipage sera puni par Dieu[467]. Le capitaine du *Rachel*[468] cherche son fils qui s'est perdu pendant la poursuite de Moby Dick. Il demande à Achab de l'aider, mais Achab refuse. Enfin, le *Pequod* rencontre le *Délice* qui vient de lutter contre Moby Dick et a perdu beaucoup d'hommes.

À travers la prophétie d'Élie et les histoires des autres baleiniers, le narrateur Ismaël arrive à transmettre ses messages à son lecteur, sans les dire lui-même. Il se présente en tant que matelot de l'équipage du *Pequod*, témoin de toutes les histoires racontées par les capitaines des trois baleiniers. De surcroît, différent d'Achab qui manifeste son autorité en se mettant à l'opposé de tous, Ismaël, après la scène du serment au quarantième chapitre, avoue qu'il appartient à l'équipage du *Pequod* :

> J'étais, moi, Ismaël, l'un de ces hommes d'équipage. Mes cris, s'élevant avec tous les autres, avaient soudé mon serment au leur, et si grande était la terreur dans mon âme que chaque nouveau cri poussé d'une voix plus forte, tel un coup de marteau, faisait le métal de ce serment plus robuste. J'étais entraîné par une mystérieuse et véhémente sympathie ; la haine inextinguible d'Achab était devenue mienne. J'écoutais d'une oreille avide l'histoire de ce monstre sanguinaire dont j'avais, avec tous les autres, juré de me venger par la mort.[469]

---

[464] *Idem.*, p. 517-518. Les narrateurs tels que Redburn, Vareuse-Blanche et Taji (avant de partir à la recherche de Yillah) offrent une perspective singulière pour les narrateurs des romans. La « cacophonie » se trouve déjà dans *Mardi*, lorsque le narrateur Taji laisse sa parole aux personnages de son récit, pour qu'ils puissent discuter l'un avec les autres.

[465] Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 118.
Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 82.
Dans la Bible, Élie est un prophète qui transmet ce que dit Dieu à Achab, pour avertir ce dernier de son idolâtrie (*Livres des Rois*, 1. 18). Mais dans *Moby Dick*, cet avertissement est transmis par Ismaël qui garde ce message jusqu'à la fin du roman.

[466] Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 119.
Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 83.

[467] Jéroboam est Roi d'Israël qui est puni par Dieu. (*Livres des Rois*, 1. 11-14)

[468] Rachel est la femme de Jacob qui pleure pour ses enfants. (*Jérémie* 31.15 et *Matthieu* 2.18) Dans l'épilogue du roman, Ismaël est sauvé par le *Rachel*.

[469] Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 205.

> *I, Ishmael, was one of that crew; my shouts had gone up with the rest; my oath had been welded with theirs; and stronger I shouted, and more did I hammer and clinch my oath, because of the dread in my soul. A wild, mystical, sympathetical feeling was in me; Ahab's quenchless feud seemed mine. With greedy ears I learned the history of that murderous monster against whom I and all the others had taken our oaths of violence and revenge.*[470]

D'une part, en avouant qu'il est « l'un de ces hommes d'équipage », Ismaël admet son infériorité par rapport à Achab, qui assied sa supériorité au moment du serment : la « terreur » a pénétré son âme, comme tous les autres, et il partage cette infériorité avec le reste des matelots et des officiers. En admettant son infériorité, Ismaël manifeste en même temps sa propre autorité ; il éprouve une sympathie pour Achab, parce qu'il partage également la haine d'Achab. Cette sympathie n'est pas destinée à « Achab », elle est destinée à un être humain qui n'arrive pas à admettre sa limite et essaie de l'affranchir par sa propre destruction. Nous constatons ainsi la « reconnaissance par Ismaël de son union avec l'humanité (*Ishmael's recognition of his union with mankind*) »[471].

D'autre part, étant l'un de tous les hommes du *Pequod*, Ismaël acquiert une autre autorité : il peut « s'atomiser dans de multiples aspects (*his self atomizes into multiple aspects*) » de l'humanité et donc, développer une perspective « unique et agile (*unique and nimble*) »[472]. De cette manière, la voix d'Ismaël représente les voix des personnages ; et la conscience d'Ismaël fusionne avec celles des personnages. Le narrateur Ismaël parle désormais pour tout l'équipage, soumis au règne de l'autorité absolue d'Achab, et pour Achab qui fait partie de l'humanité.

Dans le chapitre intitulé « Le Doublon (*The Doubloon*) », Ismaël interprète toutes les pensées de l'équipage, d'Achab aux officiers jusqu'à Quiqueg et Pip. Le doublon est une monnaie d'or vierge. Achab l'enfonce sur le grand mât : le premier qui trouve Moby Dick peut le gagner. Chaque personnage, en passant devant le doublon, découvre le « sens » du doublon. Et ce « sens » varie selon leurs appréhensions du monde : « Il ne renvoie à chacun que le reflet de son moi mystérieux (*mirrors back his own mysterious self*) »[473].

Dans ce chapitre, tous les personnages passent par le doublon, et le narrateur Ismaël nous communique ce qu'ils pensent au moment de leurs passages, sans présenter sa propre pensée. Il ne fait que la description du doublon. Le narrateur Ismaël devient ainsi le lieu au sein duquel fusionnent toutes les consciences des personnages. Sa propre conscience devient un passage où toutes ces consciences convergent, sa voix devient l'interprétation de tout ce que pensent les

---

[470] Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 144.
[471] Michael Broek, « Ishmael as Evolving Character in Melville's *Redburn*, *White-Jacket*, *Mardi* and *Moby Dick* », *op. cit.*, p. 524. Nous traduisons le mot *mankind* par « humanité », au sens du « genre humain », de la nature humaine et la condition humaine — être humain.
[472] *Idem.*, p. 518.
[473] Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 472.
Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 318.

personnages. Le doublon n'a de signification que dans ce qu'il représente ; et le narrateur Ismaël n'a de signification qu'au moment où il est le « messager » de tout ce qu'il représente dans son récit.

Les limites d'Ismaël résident non seulement dans celles de sa perception mais aussi dans la manière dont il construit ses représentations. Ismaël reconnaît la question du « sens », représenté par le doublon, et se trouve ainsi libéré de ce problème. Son interprétation de la pensée des personnages dans l'ensemble du récit en est la preuve.

À l'épilogue du roman, Ismaël est le seul rescapé. Il est sauvé par le cercueil de Quigueg. Dans le cent-dixième chapitre, Quiqueg a eu une fièvre et manqué mourir. Il demande au charpentier du bord de faire un cercueil pour préparer sa mort. Mais il retrouve sa vitalité après que le cercueil est fait, parce que pour lui, « vivre ou mourir (*to live or to die*) » dépend « de sa seule souveraine volonté et de son bon plaisir (*a matter of his own soverign will and pleasure*) »[474]. Quiqueg choisit de « ne pas mourir », parce qu'il se rappelle qu'il a encore « une petite obligation à terre (*a little duty ashore)* »[475] qu'il doit remplir. Le cercueil est ensuite transformé en bouée de sauvetage par le charpentier, accroché à la poupe du *Pequod*, il sauvera la vie d'Ismaël.

Ismaël hérite de cette philosophie de Quiqueg, il choisit de « ne pas mourir » après le naufrage, pour nous apporter le récit. Cette fin du roman évoque celle de la *Vareuse-Blanche*, qui se termine également par la survie de Vareuse-Blanche. Vareuse-Blanche laisse « mourir » sa vareuse pour qu'il puisse construire un monde par lui-même en tant que sujet ; et Ismaël laisse mourir le capitaine Achab, afin de devenir l'ultime autorité du récit. Avec cet épilogue, il arrive finalement à construire un nouveau monde qui ne fait plus référence à la Bible et à construire un nouveau sujet — un nouveau « soi-même » — à présent autonome.

---

[474] Quiqueg dit également qu'il faut au moins « une baleine (*a whale*) », « une tempête (*a gale*) » ou « quelque agent destructeur, violent, indomptable, une brute de cette sorte (*some violent, ungovernable, unintelligent destroyer of that sort*) » pour qu'il soit tué. *Cf.* Herman Melville, *Moby Dick ou le Cachalot* (1851), *op. cit.*, p. 524.
Herman Melville, *Moby Dick; or, The Whale* (1851), *op. cit.*, p. 351.
[475] *Idem.*

Conclusion de la première partie

L'analyse de cette première partie nous a permis de contextualiser « le désert et le vide » par la représentation littéraire de la quête d'autorité d'un sujet-individu. La quête d'autorité est un cheminement vers l'accomplissement de l'individu — son absolu. Il part, affronte le monde, subit des épreuves et repart, poursuivant son chemin. L'écriture est la manière dont il appréhende et construit le monde en le traversant. Le monde se transforme en désert, appelant une construction. Les limites de l'individu en tant qu'être humain provoquent des vides et l'obligent à trouver des solutions pour les combler. Dans ce processus, nous voyons la progression d'une écriture cherchant son auto-accomplissement : la figure d'un apprenti écrivain qui apprend à écrire en écrivant.

En premier lieu, l'individu part en quête de sa propre autorité (l'autonomie du narrateur de *Taïpi* et d'*Omou*) afin d'atteindre l'absolu. Dans le premier chapitre, le narrateur passe par une rétrospection et s'aperçoit qu'il n'est pas possible de s'inscrire dans un passé qui a disparu. Il repart en quête et entre dans le monde réel — c'est-à-dire dans le temps présent. En second lieu, à travers les récits viatiques présentés dans le deuxième chapitre, nous avons analysé à la fois les manières par lesquelles Flaubert et Melville perçoivent et appréhendent le monde qui les entoure, et les techniques qu'ils adoptent afin d'élaborer leur représentation du monde par l'écriture : il faut passer par le langage qu'emploie le narrateur du récit.

Ainsi, dans le troisième chapitre, nous avons vu les limites d'un narrateur qui n'arrive ni à s'exprimer ni à tisser des représentations. Le monde se transforme en lieu d'épreuves, au sein duquel le sujet-individu ne peut pas s'affranchir des entraves de sa propre nature humaine. Par la mise à mort des personnages —des *alter egos* — naît le sujet-individu. Étant donné que la perspective singulière de l'individu n'est pas suffisante à une représentation exhaustive, la vision de l'individu se diversifie. Cette vision diverse, à la fois panoramique dans *Mardi* et *Clarel* et subtile dans *Madame Bovary*, permet au narrateur de se retirer du monde du récit et ainsi de garder une distance avec l'histoire racontée.

Cette partie a également montré que le retrait du sujet favorise une représentation qui ne vise pas à conclure : il donne à voir, sans intervention ni commentaire dans le récit. Nous avons vu, dans le dernier chapitre de cette partie, qu'au lieu de présenter ou représenter le monde par la narration de lui-même, le narrateur produit l'achèvement de la représentation par l'effet que suscite son récit. Cela devient l'esthétique et l'éthique du narrateur flaubertien, et le « masque » que porte le narrateur melvillien. Le narrateur est alors libéré de ses propres limites langagières ; il réussit à reconstruire le monde à sa manière. Il devient un « apprenti-écrivain » qui apprend à écrire en écrivant. L'autorité du narrateur s'accomplit ainsi dans son propre devenir, et

l'œuvre acquiert son autonomie. De cette manière, le narrateur étant autorité, tel qu'Ismaël, devient un « comparse ordinaire », une « vedette » ou un « simple spectateur » du récit[476]. La représentation de cette nouvelle figure d'autorité — cet « apprenti-écrivain », ainsi que la mutation de son autorité, feront l'objet de l'analyse de la deuxième partie de ce travail.

[476] Gérard Genette, *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 256.

Partie II. Devenir de l'écrivain et mutation de l'autorité

L'objectif de la seconde partie de notre travail vise à analyser les différentes formes de la mutation de l'autorité. Elle concerne non seulement celui qui a l'autorité et qui l'exerce dans un texte littéraire, mais aussi la crédibilité de cette autorité. Cette partie comporte quatre chapitres. Le premier chapitre, intitulé « Les portraits d'écrivains », traitera les représentations littéraires des portraits d'écrivains dans la sphère socio-culturelle. Nous étudierons l'élaboration des principes artistiques et esthétiques de Flaubert et de Melville. Dans « Bartleby et ses collègues : l'écrivain en devenir », nous nous intéresserons à la « répétition d'écriture » qui caractérise le travail d'un écrivain. Dans le troisième chapitre nous analyserons la reconfiguration de l'autorité narrative qui, par la mise en question de la crédibilité de l'instance narrative, dépend désormais de l'effet produit par la narration et du pacte de lecture entre le narrateur d'un récit et son lecteur.

Chapitre 5. Les portraits d'écrivains

Madame Bovary (1857) et *Moby Dick* (1851) ouvrent la seconde moitié du XIXe siècle, respectivement en France et en Amérique du Nord. Dans la précédente partie, nous avons vu les influences des critiques (*Madame Bovary*) et des éditeurs (*Moby Dick*) sur les œuvres littéraires. Un apprenti écrivain, tel que le narrateur d'Ismaël, n'a pas fait son propre portrait dans son récit. D'après José Luis-Diaz, un écrivain, en tant qu'« instance auctoriale », ne doit pas être traité par une polarisation[477]. « Celui qui écrit », au sens de Diaz, ne doit pas être restreint par le mélange du sujet biographique (« l'homme de lettres ») et du système sémiotique. Un écrivain peut également exister dans l'interaction entre le portrait qu'il fait de lui-même et celui qui se construit chez son lecteur.

Diaz, en proposant des représentations d'écrivain (les figures « imaginaires » de l'écrivain) à l'époque romantique, montre que la littérature ne peut pas être dissociée de la société. L'analyse dans ce chapitre suivra la proposition de Diaz : un écrivain se confronte à la fois à ce qu'il écrit et à ceux qui lisent ses écrits (les lecteurs et le marché du livre). Ainsi nous constatons la position vacillante d'un écrivain. D'une part, il revendique une autonomie, une indépendance de ce qu'il écrit, c'est-à-dire une légitimité, une garantie d'originalité (au sens de nouveauté) de son texte. D'autre part, en formulant cette revendication, l'écrivain se trouve en face d'une autorité, dans la sphère socio-culturelle, dont le pouvoir est supérieur à la sienne. La forme de cette autorité peut être variée : paternelle, venant de la filiation familiale ; commerciale, venant de la société mercantile ; une convention sociale de la culture de masse qui a tendance à effacer l'originalité de l'écrivain.

[477] Nous empruntons ce terme à Diaz, pour désigner ce qui est relatif à un auteur (au sens fort du mot). Diaz montre qu'il y a trois espèces d'instances auctoriales : « l'homme de lettres » — le sujet biographique — qui existe dans le plan réel ; « la figure de l'auteur » — constitué par « un réseau de signes immanentes à chaque texte » — qui existe dans le plan textuel ; et « la figure de l'écrivain » — repérable par les « scénographie du texte » — qui existe dans le plan imaginaire. Cette troisième espèce d'instance auctoriale — qui est aussi ce dont Diaz se préoccupe dans son étude — permet d'esquisser la représentation d'un écrivain à travers le portrait qu'il fait de lui-même, et le portrait qui se construit en dehors de l'écrivain — c'est-à-dire dans l'imagination du lecteur. *Cf.* José Luis-Diaz, *L'écrivain imaginaire : Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2017, p. 17-20.

5.1. *L'Éducation sentimentale* de 1845 : représentation d'un écrivain juvénile

Au début de l'année 1842, le jeune Flaubert écrit à son ancien professeur, Honoré Gourgaud-Dugazon, confiant son hésitation concernant ses études de droit et son ambition littéraire :

> Voyons, surprenez-moi, soyez exact : c'est une vertu scolaire dont vous devez vous piquer puisque vous avez les autres. J'ai été à Paris au commencement de ce mois, j'y suis resté deux jours, ai été accablé d'affaires, de commissions, et n'ai point eu le loisir d'aller vous embrasser. […]
> Je fais donc mon Droit, c'est-à-dire que j'ai acheté des livres de Droit et pris des inscriptions. Je m'y mettrai dans quelque temps et compte passer mon examen au mois de juillet. […] Mais ce qui revient chez moi à chaque minute, ce qui m'ôte la plume des mains si je prends des notes, ce qui me dérobe le livre si je lis, c'est mon vieil amour, c'est la même idée fixe : écrire ! […]
> Je me ferai recevoir avocat, mais j'ai peine à croire que je plaide jamais pour un mur mitoyen ou pour quelque malheureux père de famille frustré par un riche ambitieux. […] Chaque jour au contraire j'admire de plus en plus les poètes, je découvre en eux mille choses que je n'avais pas aperçues autrefois. J'y saisis des rapports et des antithèses dont la précision m'étonne, etc. Voici donc ce que j'ai résolu. J'ai dans la tête trois romans, trois contes de genres tout différents et demandant une manière toute particulière d'être écrits.[478]

Dans cette lettre, Flaubert précise qu'il arrive à « un moment décisif » : il doit décider s'il avance ou s'il renonce (ses études de droit)[479]. Son séjour à Paris ne lui plaît pas, il se dit « accablé » par l'administration ; et il ne voit pas ce qu'il pourra faire avec ses études de Droit. Il préfère la lecture et l'écriture, pendant lesquelles il trouve toujours « mille choses » qu'il n'apercevait pas autrefois. Son ambition n'est plus « devenir avocat », mais « devenir un écrivain » dont les œuvres demandent « une manière toute particulière d'être écrit[es] ». Dans *L'Éducation sentimentale* de 1845, l'un des deux héros — Jules — nous communique le portrait d'un jeune écrivain (un dramaturge), qui résonne avec ce qu'écrit Flaubert dans cette lettre. À la fin de la première *Éducation sentimentale*, les deux héros achèvent chacun son cheminement vers leurs idéaux : Henry remporte la victoire dans la société parisienne, « dans le monde et les plaisirs »[480] ; Jules réussit « dans et par la solitude et l'ascèse »[481] son parcours dans la littérature.

Par rapport à l'expérience que vit Henry à Paris[482], l'évolution de Jules nous convient

---

478 Lettre à Honoré Gourgaud-Dugazon, le 22 février 1842. Dans Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. I, volume édité par Jean Bruneau, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1973, p. 93-94.

479 *Idem*. p. 94. « Je suis arrivé à un moment décisif : il faut reculer ou avancer, tout est là pour moi. C'est une question de vie et de mort. Quand j'aurai pris mon parti, rien ne m'arrêtera, dussé-je être sifflé et conspué par tout le monde. » Flaubert traite ce choix entre le Droit et la littérature d'une manière radicale (« une question de vie et de mort »). Mais il ajoute qu'une fois la décision prise, il ne la regrettera jamais, même si « tout le monde » se moque de sa décision. Cette position que prend Flaubert se manifeste à la fin de la première *Éducation sentimentale*. Nous constatons d'ailleurs que ce qu'il écrit dans cette lettre mûrit et se transforme ensuite à l'éthique de son écriture : il se défend contre les critiques sur *Madame Bovary.*

480 Voir la notice du texte par Claudine Gothot-Mersch, dans Gustave Flaubert, *Œuvres de jeunesse*, *op. cit.*, p. 1520.

481 *Idem.*, p. 1520.

482 L'histoire d'Henry évoque un « Frédéric-précoce ». Cet personnage se transforme ensuite à Frédéric dans *L'Éducation*

mieux pour analyser la représentation littéraire d'un écrivain. Car cette évolution nous permet de voir de quelle manière cette « éducation sentimentale » se réalise : « la désillusion brutale produit un repli sur soi, qui favorise la méditation, et le mûrissement de l'esprit »[483]. La désillusion brutale provoque une rupture, qui permet à Jules d'explorer son intimité et de rétablir le lien entre lui et le monde. Dans ses lettres à la première personne, Jules est non seulement un écrivain, mais un « écrivant » en quête de sa propre définition et de la manière dont se constitue son principe d'écriture. Dans la correspondance de Jules et Henry, nous constatons le portrait d'un jeune écrivain en train de mûrir qui manifeste ses ambitions artistiques.

Le récit de *L'Éducation sentimentale* de 1845 prend une forme semi-épistolaire, dans laquelle les deux héros, Henry et son ami d'enfance Jules, échangent au sujet de leur vie. Henry est bachelier ès lettres qui quitte sa ville natale et arrive à Paris pour poursuivre ses études de droit. Jules est un écrivain en province, qui écrit des pièces de théâtre, tandis que son père veut le faire entrer dans le secteur administratif. Jules apparaît dès le troisième chapitre du roman, sous la forme d'une lettre à Henry. Il n'intervient que de cette manière dans le roman, jusqu'au quinzième chapitre, où le narrateur commence à raconter son histoire de la même manière que celle d'Henry — ainsi la narration se déroule à la troisième personne.

Dans la première lettre à Henry, Jules exprime sa vocation pour l'art (et surtout l'écriture de pièces de théâtre), ses lamentations contre son père et son futur travail programmé par son père :

> Son [le père de Jules] idée fixe est de me garder ici avec lui et de me faire entrer dans une administration quelconque. Il dit que c'est une belle carrière et qu'avec de l'assiduité et de l'intelligence on y peut faire son chemin. […] Il est sorti le matin de bonne heure en me disant qu'il allait s'occuper de moi. Puisse-t-il être repoussé dans toutes ses demandes et voir tous ses absurdes projets avorter dès le premier jour.
> […]
> Donc j'aurai un maître, un supérieur, un chef à qui il faudra obéir, à qui j'irai porter la besogne, *l'ouvrage*, et qui sera là assis dans son fauteuil, à examiner tout, à compter les virgules passées, les lignes de travers, les mots oubliés, et qui me grondera sur ma mauvaise écriture, et me bousculera comme un valet…[484]

Jules subit ainsi une autorité paternelle, qui le force non seulement à rester dans sa ville natale, mais aussi à continuer un chemin de vie programmé. Son père refuse de payer son étude de notaire[485], de ce fait, Jules ne peut aller à Paris avec Henry pour poursuivre ses études. De

---

sentimentale de 1869.

[483] La notice du texte, dans Gustave Flaubert, *Œuvres de jeunesse*, *op. cit.*, p.p. 1517-1518.

[484] Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1845), dans *Œuvres de jeunesse*, *Œuvres complètes,* t. I, *op. cit.*, p. 840-841.

[485] Nous trouvons le même argument dans *Madame Bovary*, le père de Charles Bovary refuse de payer pour l'étude de son fils. « Mais, à tout cela, M. Bovary, peu soucieux des lettres, disait que ce *n'était pas la peine !* Auraient-ils jamais de quoi l'entretenir dans les écoles du gouvernement, lui acheter une charge ou un fonds de commerce ? » Voir Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province* (1857), édition reproduite de celle de l'édition Charpentier de 1873, présentation, notes,

surcroît, ne pouvant réagir contre son père, Jules travaillera un jour dans un bureau, où il trouvera un autre maître, dont le pouvoir lui est supérieur.

Nous constatons ici une double plainte de Jules contre l'autorité : l'autorité paternelle provenant de la filiation familiale, contre laquelle il ne peut s'élever, et qui l'oblige à se soumettre ; et l'autorité de la société dans laquelle il va entrer, qui lui imposera ses devoirs en tant qu'homme au sein de la société de l'époque. Jules souffre d'impuissance dans sa famille, et d'incompatibilité dans la société.

Mais il subit une autre crise : le départ d'Henry constitue une perte de sa « moitié », il éprouve un vide intérieur. Dans sa deuxième lettre à Henry, Jules écrit :

> Quand tu es parti, quand j'ai vu la diligence t'emmener, je suis rentré chez moi vide et désolé comme si la moitié de mon cœur s'était en allée — j'ai pleuré longtemps et d'autant plus amèrement que ç'a été la première grande douleur de ma vie.[486]

D'une part, Jules veut échapper à sa famille et à la monotonie quotidienne —« toujours la même chose »[487] ; d'autre part, au contraire d'Henry qui mène une existence nouvelle à Paris, Jules ne peut que continuer sa vie actuelle. Le départ d'Henry provoque une crise à surmonter, qui l'amène à songer au temps passé ensemble.

Nous voyons Jules douloureux : pour lui les jours passent sans changement. Dans sa deuxième lettre à Henry, il n'écrit que les souvenirs qui concernent son ami parti dont la place est désormais inoccupée. Acceptant non seulement le travail dans un bureau, mais aussi la vie monotone, Jules cherche, dans l'art (son « drame »), l'objet qui comblera le vide qu'éprouve son être. Il y cherche également une autonomie, une indépendance face aux autorités paternelle et sociale.

Jules trouve le plaisir en finissant l'écriture de son drame, cette pièce sera jouée par une troupe de comédiens venus dans sa ville. C'est dans une troisième lettre qu'il commence à décrire les scènes de ses rencontres avec les comédiens. Il retrouve dans son ambition d'écriture le plaisir du moment présent, et commence à imaginer son avenir :

> À moi l'avenir ! Pourquoi en douterais-je ? Ne s'ouvre-t-il pas superbe et facile ? Le style me coule dans le sang, j'ai dans la chair cette force fluide et circulante qui vous ferait déraciner les mondes. J'ai la tête pleine d'œuvre — le cœur large et neuf, tout propre aux bonds sublimes et aux immenses vibrations.[488]

C'est par ce « style » que Jules peut se débarrasser des « mondes ». Ce style — c'est-à-dire

---

dossiers, documents, chronologie et bibliographie établis par Gisèle Séginger, Paris, GF Flammarion, 2018, p. 51-52.

[486] Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1845), dans *Œuvres de jeunesse*, *Œuvres complètes,* t. I, *op. cit.*, p. 861.

[487] *Idem.*, p. 861.

[488] Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1845), dans *Œuvres de jeunesse*, *Œuvres complètes,* t. I, *op. cit.*, p. 891.

« une manière toute particulière »[489] d'écrire ses œuvres — le distingue des autres et le délivre du passé, pour mieux s'inscrire dans le présent. Il tombe en extase et éprouve un sentiment « sublime » qui l'amène à se projeter dans l'avenir — sa tête « pleine d'œuvre » et son cœur « vide et désolé » empli de nouveau. C'est au moment où Jules trouve le « style » à pratiquer dans son écriture qu'il décide de suivre sa vocation d'écrivain.

Cependant, au quinzième chapitre, la narration de l'histoire de Jules alterne avec le mode épistolaire et continue à la troisième personne. Le chapitre suivant retourne à la première personne, alors que Jules subit une autre crise, qui induira ensuite la transformation de l'écrivain au vingt-sixième chapitre. Selon cette lettre qu'Henry n'a pas reçue, nous savons que le drame de Jules ne peut plus être mis en scène, en raison du dysfonctionnement de la troupe des comédiens ; et Lucinde, son amoureuse, le quitte, ainsi que les comédiens.

De nouveau, Jules éprouve un vide dans son cœur, confronté au départ de la troupe et à la trahison de Lucinde, qui part avec Bernardi, son nouvel ami. Son ambition d'être dramaturge est rompue par le départ des comédiens. Son lien avec le moment présent est de nouveau coupé par l'abandon de son amour et de son ami. Il songe à nouveau au passé et cette fois-ci, est tenté par la mort :

> J'allais, j'allais, foulant les blés, arrachant les feuilles, me déchirant aux ronces des bois, — aux cailloux des plus âpres sentiers, et jouissant de voir mes mains ensanglantées, de sentir mes pieds meurtris, pleurant et criant dans l'air, cherchant une proie, voulant mourir.
> Je suis resté dans un champ de colza, couché à plat ventre le visage dans mes mains, à penser à mon malheur, à pleurer tout à mon aise, et rêvant longuement mon suicide.[490]

Jules est frappé par une pulsion de mort, il commence à détruire son propre corps. Face à cette deuxième crise, il devient plus mélancolique que lors de sa première crise (le départ d'Henry). Il n'a plus « ni espérance, ni projet, ni force, ni volonté »[491]. Il devient indifférent au monde qui l'entoure et à sa propre existence dans le monde, il veut se suicider ; il veut s'effacer de ce monde. Par un contraste entre le bonheur d'Henry avec sa maîtresse Émilie et le malheur de Jules, l'histoire de Jules est suspendue jusqu'au vingt-sixième chapitre. Dans ces huit chapitres, le narrateur ne présente que l'histoire d'Henry ; Jules « s'efface » effectivement du monde du récit.

Puis nous constatons une « nouvelle manière » par laquelle Jules réapparaît : il se présente en tant que narrateur expérimentant ses différentes techniques narratives dans les chapitres où « Jules » ne surgit pas en tant que « héros » de l'histoire. Au dix-huitième chapitre, le narrateur

---

489 Voir plus haut (la lettre de Flaubert à son professeur).
490 Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1845), dans *Œuvres de jeunesse*, *Œuvres complètes,* t. I, *op. cit.*, p. 926.
491 *Idem.*, p. 928.

devient un « je » qui nous présente l'histoire d'Henry avec sa maîtresse[492]. Au vingt-troisième chapitre, nous découvrons quasiment une pièce de théâtre[493]. Dans le vingtième chapitre, « Jules » apparaît, mais il devient un personnage-annexe de l'histoire d'Henry — le destinateur de l'histoire de Jules :

> Quand Henry lui parlait des rendez-vous que sa maîtresse lui donnait et lui en détaillait les joies, Jules le laissait dire, lui répondant par des monosyllabes. Quand Henry lui lisait les lettres qu'elle lui envoyait (car ils s'écrivaient souvent ; Henry adressait les siennes à Mlle Aglaé et Mme Émilie les adressait à M. Jules), celui-ci faisait semblant d'admirer mais en lui-même il trouvait le style détestable, les épithètes saugrenues et le français fort équivoque — qui sait pourtant s'il n'aurait pas été bien aise d'en recevoir de pareilles ? […]
> Henry aurait voulu le voir heureux comme lui. Jules espérait qu'il arriverait un jour à apprendre tout cela en pitié.[494]

La relation entre les deux amis change. Jules ne s'intéresse plus à l'histoire d'Henry : il commence à « détester » le « style » d'Henry quand il lui raconte son histoire. Si nous acceptons que le narrateur du dix-huitième au vingt-cinquième chapitre est Jules, son apparition au milieu de ces chapitres nous communique la raison pour laquelle il y a tant de changements de « manières d'écriture » au sein de ces chapitres : étant narrateur, il ne veut pas composer son récit avec une simple structure qui est celle de l'histoire d'Henry ; donc il fait des expérimentations pour améliorer son « style ».

Dans le vingt-sixième chapitre, le récit revient sur l'histoire de Jules : il réapparaît en tant que héros de l'histoire. La narration alterne : elle passe de la première personne (en forme épistolaire) à la troisième. Par cette alternance, nous constatons une transformation de Jules après les crises, et après ses « expérimentations » de narration. Cette transformation commence par sa reconnaissance et son acceptation de son état troublé qui vacille entre l'extase et la tristesse :

> Effrayé de la fidélité de ses souvenirs rendus plus vivaces encore par la présence de ces lieux où ils avaient été des faits et des sentiments, il se demandait si tous appartenaient au même homme, si une seule vie avait pu y suffire, et il cherchait à les rattacher à quelque autre existence perdue, tant son passé était loin de lui ! Il se regardait lui-même avec étonnement en songeant à toutes ces idées différentes qui lui étaient venues devant les mêmes bornes et les mêmes broussailles, aux élans d'amour qu'il y avait eus, aux crispations de tristesse qu'il y avait éprouvées, et ne saisissant plus nettement les motifs qui les avaient amenés et les transitions qui les rattachaient les uns aux autres, il

---

[492] Mais ce « je » est un narrateur qui s'exprime et qui communique avec son destinataire : « Puisqu'ils se croyaient heureux ils l'étaient en effet, le bonheur ne dépendant que de l'idée qu'on s'en forme. » « Enfin le beau docteur Dulaurier arriva. Vous savez ? cette célébrité scientifique qui a commencé par les femmes entretenues, s'est poussé par les dévotes, et qui depuis est devenu presque une illustration financière à force de travail et de talent. » *Cf.* Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1845), dans *Œuvres de jeunesse*, *Œuvres complètes,* t. I, *op. cit.*, p. 928, 940.

[493] La forme du récit change brutalement dans ce chapitre. D'abord c'est une présentation du père d'Henry par le narrateur. Ensuite, le récit se transforme en forme dramatique, avec les indications des noms de personnages et de leurs expressions de visage : « MOREL (*tranquillement*) : On aura bien du mal à l'arracher de là./M. Gosselin (*soupirant*) : Ça lui nuira bien pour son avenir, à ce pauvre garçon. (*S'animant.*). […] » Le discours du narrateur devient alors des apartés. *Cf.* Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1845), dans *Œuvres de jeunesse*, *Œuvres complètes,* t. I, *op. cit.*, p. 988.

[494] Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1845), dans *Œuvres de jeunesse*, *Œuvres complètes,* t. I, *op. cit.*, p. 947.

> ne découvrait en lui que misères inexplorées et profondeurs ténébreuses, des amertumes sans cause, des défaillances ou des colères sans raison, des joies mélancoliques et des langueurs ineffables, une confusion, tout un monde dont on ne pouvait comprendre le sens et l'unité, avec une douleur vague et universelle qui planait sur l'ensemble.[495]

Cette auto-analyse de Jules lui montre l'évolution par laquelle son esprit appréhende le monde et lui donne une nouvelle perspective d'avenir. Jules pense d'abord qu'il ne peut pas attacher ses sentiments à « quelque existence perdue », faute de stabilité et de substance matérielle. C'est-à-dire qu'il sort du souvenir de son passé, et essaie de ne plus combler le vide qu'il éprouve par ses expériences du passé fondées sur ses pertes. Car il ne peut découvrir, au sein de ces expériences, que des « misères inexplorées » des « profondeurs ténébreuses », des « amertumes sans cause », des « défaillances » ou des « colères sans raison ». Ensuite, il se rend compte que sa sensibilité n'est suffisante ni pour la reconnaissance de lui-même ni pour celle du monde. Car au spectacle des mêmes paysages, il peut être traversé de différents sentiments contradictoires. Il devient finalement étranger à lui-même, non seulement par l'alternance entre « je » et « il », mais aussi par ce qu'il éprouve : des sentiments qui viennent de nulle part et qui n'appartiennent pas à sa conscience.

Tout ce qui est insaisissable du monde et de l'être humain, que l'individu ne peut pas comprendre dans la totalité, suscite la réflexion de Jules sur le principe de l'art, dans la mesure où il s'agit de représenter le monde et la condition humaine au sein du monde. Pendant ces réflexions, un chien court dans l'herbe et capte l'attention de Jules. Il veut chasser ce chien, mais la bête finit toujours par revenir[496]. Il ne peut non plus demander au chien la raison pour laquelle il le suit, parce que la bête demeure muette — c'est donc impossible de communiquer. À la fin de ce chapitre, Jules, voyant le chien couché sur le seuil du portail, se rend compte qu'il est impossible pour lui de s'en débarrasser.

Le chien, ou bien le « monstre » dont Jules ne peut se séparer, incarne cet « insaisissable » à la fois du monde et de lui-même, du fait des limites de la perception humaine qu'un individu ne peut franchir. Cette limite humaine induit des crises qui frappent Jules de temps à autres (les départs d'Henry et de son amour, l'échec de son drame, etc.). Jule ne peut pas comprendre l'intention du chien qui le suit, et il ne pourra jamais la comprendre. Il y a toujours des crises imprévues, comme le passage de cette bête, dont Jules ne peut se débarrasser. Il accepte finalement l'existence et l'aller-retour du chien, c'est-à-dire qu'il accepte le fait de devoir vivre avec ses propres limites.

Au dernier chapitre du roman, Jules s'écarte de son ancienne identité — un écrivain

---

[495] Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1845), dans *Œuvres de jeunesse*, *Œuvres complètes,* t. I, *op. cit.*, p. 1021-1022.

[496] Contrairement à ce chien qui revient toujours vers Jules, nous verrons dans la partie suivante la scène d'une poursuite vaine de Julien pour une bête dans *La légende de saint Julien l'Hospitalier*.

mélancolique et sensible, mais cela ne signifie pas qu'il la supprime — il en hérite, et développe une nouvelle identité sur l'ancienne. Au lieu de rester dans son souvenir « romantique », Jules s'intègre désormais au monde réel. Il commence à apprendre la géographie, dans le but de ne plus placer « le climat du Brésil sous la latitude de New York »[497]. Il s'attaque aux lectures des œuvres des siècles précédents, afin de trouver « la vérité qu'elles manifestent et qu'elles exposent »[498], c'est-à-dire l'originalité et le génie dans les créations artistiques, qui n'existent pas toujours dans le beau. La « vérité » doit être comprise dans une « unité harmonieuse » qui n'est pas forcément belle :

> Il tâchait de saisir la même harmonie dans le monde moral, et sans s'effrayer de rien il étudiait le criminel, l'ignoble, le grossier, et l'obscène, toutes ces nuances de ce qui nous effraie ou nous dégoûtent, et il les posait en face du grand, du digne, du vertueux, et de l'agréable, pour voir comment ils en diffèrent, et admirer leurs points de contact quand il y en a.[499]

Car l'esprit humain comprend des limites qui ne permettent pas à un individu d'appréhender le monde dans sa totalité. C'est la tâche d'un artiste (ou d'un écrivain) de les franchir, afin de représenter ce qui est irreprésentable. L'artiste ne doit pas négliger ses limites, ni s'en échapper. L'harmonie n'existe pas seulement dans une esthétique de la beauté, elle existe aussi lorsqu'un artiste, ou un écrivain, trouve une manière appropriée pour représenter ce qui est « ignoble » en le confrontant avec ce qui est « noble ». Cette confrontation ne signifie pas que le « noble » et l'« ignoble » soient contradictoires : il peut exister une cohérence des contradictions dans l'art.

La représentation des limites de l'esprit humain doit suivre « le caractère particulier » du talent de l'artiste sous une forme « concrète unique »[500]. C'est-à-dire que l'appréhension subjective permet à l'artiste d'intérioriser le monde extérieur. Et ce processus d'intériorisation l'amène à créer un paysage — une appréhension subjective du monde — qui lui est propre. L'artiste représente ce paysage en se servant d'une forme originale (au sens de « nouvelle », « particulière » ou « innovante ») différente de celles des autres artistes. Cette représentation du monde vise désormais aux effets produits :

> C'était sans doute pour exprimer quelque chose que se taillaient dans le granit ces sphinx monstrueux qui restent couchés sous le sable des déserts. Vers quel horizon regardent, du fond de leurs pagodes, les yeux béants des idoles ? […] On les contemplera longtemps et pas un homme ne saura ce qu'elles veulent dire.
> N'arrive-t-il pas à certains moments de la vie de l'humanité et de l'individu d'inexplicables élans, qui se traduisent par des formes étranges ? Alors que le langage ordinaire ne suffit plus, ni le marbre ni les mots ne peuvent contenir ces pensées qui ne se disent pas, assouvir ces étranges appétits qui ne se rassasient point. […] Notre nature nous gêne ; on y étouffe ; on veut en sortir et notre âme qui la

[497] Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1845), dans *Œuvres de jeunesse*, *Œuvres complètes,* t. I, *op. cit.*, p. 1031.
[498] *Idem.*, p. 1034.
[499] Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1845), dans *Œuvres de jeunesse*, *Œuvres complètes,* t. I, *op. cit.*, p. 1036.
[500] *Idem.*, p. 1034.

comble en fait craquer les parois comme une foule mal à l'aise dans une enceinte trop étroite ; […][501]

Les effets produits manifestent la profondeur du sens d'un texte. Une œuvre d'art doit s'intégrer dans la vie humaine, c'est-à-dire ne pas se restreindre aux limites du cadre de vie d'un individu, mais s'élargir à l'« humanité » et à l'unité des hommes en perpétuelle évolution. Tandis que l'homme, limité par sa propre perception et par le « langage ordinaire » qu'il emploie, ne peut atteindre l'infini que dans la représentation artistique. Afin de réaliser cette représentation, l'artiste doit « se tenir en dehors du cercle des passions pour pouvoir les analyser »[502], de la même manière qu'au moment où Jules ne se fonde plus sur la pure imagination et sur l'expression de la sensibilité, il s'attache désormais à sa vie réelle.

Nous voyons à la fin du roman que Jules réussit dans sa carrière d'écrivain. Après la souffrance des crises, se reconstituant lui-même, l'écrivain reconstruit également sa vision du monde. Les crises qui ont bouleversé sa vie et son principe artistique deviennent le révélateur de ce qui se cache sous leurs apparences destructrices. Une telle reconstitution lui accorde une autorité pour pouvoir agir contre les autorités de l'époque : le pouvoir paternel, le poids social sur l'individu, et les critères artistiques de la masse.

L'exposé de l'expérience de Jules en tant qu'écrivain fonde l'éthique de Flaubert. D'une part, cette première « éducation sentimentale », dans laquelle surgissent le vide, le chagrin et l'extase, représente le parcours d'un écrivain juvénile au XIXe siècle, qui cherche l'originalité artistique par l'« apprentissage du renoncement »[503]. Jules renonce non seulement à la pure sensibilité romantique qui l'enferme dans l'illusion du passé, mais aussi à son ancienne identité en tant que fils placé sous le joug des autorités paternelle et sociale. D'autre part, son renoncement suscite les crises dont il souffre. Mais il acquiert finalement une indépendance dans l'élaboration de ses principes artistiques et dans son travail d'écriture. C'est une indépendance qui lui permet de se défendre contre l'autorité de la société, et de se distinguer des autres écrivains par l'originalité de son « style » manifesté dans ses œuvres.

L'histoire de Jules révèle une autre inquiétude du jeune Flaubert : la société du XIXe siècle

[501] Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1845), dans *Œuvres de jeunesse*, *Œuvres complètes,* t. I, *op. cit.*, p. 1038-1039.

[502] « Jules acquit donc la conviction qu'il y aura de magnifiques travaux d'art à exécuter sur le XIXe siècle quand on en sera à distance, pas encore assez loin pour qu'on perde les détails, — et pas trop près non plus pour qu'ils ne prédominent sur l'ensemble ». Ici Flaubert, à travers la pensée de Jules, montre le danger de la représentation si l'écrivain reste trop loin ou va trop près de la passion, de la société, de l'époque. C'est également une position « écartée » que Flaubert prend pour son écriture que nous avons évoquée précédemment. *Cf.* Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1845), dans *Œuvres de jeunesse*, *Œuvres complètes,* t. I, *op. cit.*, p. 1043. Voir aussi la notice par Claudine Gothot-Mersch sur *L'Éducation sentimentale* (1845), dans *Œuvres de jeunesse*, *Œuvres complètes,* t. I, *op. cit.*, p. 1536.

[503] Notice par Claudine Gothot-Mersch sur *L'Éducation sentimentale* (1845), dans *Œuvres de jeunesse*, *Œuvres complètes,* t. I, *op. cit.*, p. 1516.

est en pleine industrialisation, et cette évolution sociale peut avoir des conséquences intellectuelles et esthétiques sur l'art et la littérature. De surcroît, la société industrialisée accentue le problème de l'autorité, parce que nous faisons l'éloge de la majorité et de la médiocrité, non de l'individu et de la profondeur[504]. L'originalité de l'artiste et de l'écrivain est ainsi menacée par l'appréciation populaire. Dans une lettre à Louise Colet, il redoute les conséquences possibles d'une telle évolution :

> […] la médiocrité s'infiltre partout. […] *gueulons* donc contre les gants de bourre de soie, contre les fauteuils de bureau, contre le mackintosh, contre les caléfacteurs économiques, contre les fausses étoffes, contre le faux orgueil ! L'industrialisme a développé le Laid, dans les proportions gigantesques ! Combien de braves gens qui, il y a un siècle, eussent parfaitement vécu sans Beaux-Arts, et à qui il faut maintenant de petites statuettes, de petites musiques et de petite littérature.[505]

Tous ces arts en « petite » façon sont des produits d'une culture industrialisée. Une société industrialisée induit une culture de masse qui n'exige plus la profondeur de l'art. Et ce manque de profondeur engendre des œuvres d'art qui ne sont ni originales ni travaillées avec une rigueur de forme. Pour Flaubert, c'est une dégradation de l'art plastique et de la littérature qui montre la stérilité de la culture ; à cause de cet « industrialisme » de l'art, l'individu ne reçoit plus d'inspiration des œuvres d'art ; faute d'imagination, il ne perçoit plus ce qui est « original » dans le « statut ».

Dans une autre lettre à Louise Colet, Flaubert exprime son inquiétude : l'industrie et la machine ne produisent qu'une « quantité de professions bêtes », et les « professions bêtes » engendreront « la masse de stupidité »[506]. La dégradation de la littérature favorise la multiplication de lecteurs qui ne revendiquent que des textes sans cesse reproduits sur des thèmes similaires, qui ne demandent pas une genèse de forme singulière et originale. À la satisfaction des lecteurs de masse, certains écrivains sont obligés de se soumettre à une convention sociale qui leur demande d'écrire des livres restant sur les mêmes *topoi*[507]. Face à cette convention sociale qui se transforme en une autorité, il est plus difficile pour l'écrivain de

---

504 Au dernier chapitre de *L'Éducation sentimentale* (1845), sous la perspective de Jules, Flaubert exprime son inquiétude pour une société modernisée par l'industrialisation de l'époque : « Il avait entendu dire que l'époque moderne étant une époque prosaïque, les œuvres qui la pourraient peindre, devant se ressentir du sujet, n'y trouveraient aucune profondeur, et n'en tireraient aucun éclat ; …et partout comme un souffle de tempête qui précipitait les événements à leur conséquence, qui heurtait les idées contre les faits, les philosophes contre les religions, tout cela allant, tourbillonnant si tassé, si mêlé, si confus que toutes les théories avaient eu leur jour, toutes les conceptions leur forme, la foi, le doute, l'enivrement et l'accablement, la corruption et la vertu, la trahison et l'héroïsme s'étant montrés tour à tour les uns en face des autres, souvent dans le même fait, chez le même peuple, quelquefois dans le même homme, … Mais de cette surabondance de matériaux résulte l'embarras de l'art — il ne sait que faire du moment qu'il est, ni comment le percevoir. » Voir *L'Éducation sentimentale* (1845), dans *Œuvres de jeunesse*, *Œuvres complètes,* t. I, *op. cit.*, p. 1042-1043.

505 Lettre à Louise Colet, le 29 janvier 1854. Dans *Correspondances*, t. II, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, p. 518

506 Lettre à Louise Colet, le 14 août 1853. Dans *Correspondances*, t. II, *op. cit.*, p. 393.

507 Le *topos* signifie « lieu, endroit » en langue greque. Son pluriel est *topoï*. Étymologiquement, ce mot désigne l'art plastique et la littérature. Un *topos* répété et devenu banal devient un cliché littéraire, ou un stéréotype de la littérature. *Cf.* Hendrik Van Gorp, Dirk Delabastita et Lieven D'Hulst, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, « Champion classiques », 2005, p. 481.

rester « original » tout en gardant la profondeur du sens de son œuvre — c'est le problème que rencontrent Melville et son protagoniste Pierre.

Si nous disons que le personnage de Jules, à la fin de *L'Éducation sentimentale*, est « Flaubert projeté dans un futur proche »[508], l'autre représentation de l'écrivain du XIXe siècle, en version américaine, sera une rétrospection de Melville au moment de l'échec de la réception médiocre de *Moby Dick* — le roman précédant *Pierre*. Cet échec est le produit d'une société en pleine industrialisation, dans laquelle l'écrivain subit l'autorité, non seulement de la filiation paternelle, mais aussi de la culture de masse qui apprécie la médiocrité et le superficiel, et des maisons d'édition nourries par cette culture de masse et contribuant à cette convention sociale. D'un côté, les lecteurs préfèrent les textes qui satisfont le goût de la culture de masse ; de l'autre, les maisons d'édition, pour la bonne vente des livres, imposent aux écrivains d'écrire des livres conventionnels pour satisfaire les lecteurs. Le vecteur que prend Melville, pour la représentation d'un écrivain américain au XIXe siècle, vise à la fois le dilemme de l'écrivain pris entre son ambition littéraire et la réception de ses œuvres par les lecteurs ; l'écrivain subit également l'imposition de l'autorité dans la sphère sociale.

[508] Notice sur *L'Éducation sentimentale* (1845), dans *Œuvres de jeunesse*, *Œuvres complètes,* t. I, *op. cit.*, p. 1537.

5.2. *Pierre* : l'écrivain et ses ambiguïtés

Suite à la vente médiocre de son livre précédent[509], Melville essaie d'écrire un autre roman, dont le thème n'est plus une aventure maritime. Dans une lettre à son éditeur Richard Bentley, Melville exprime son ambition pour la vente de ce roman :

> Et je suis plus spécialement poussé à décliner ces ouvertures du fait que, mon nouveau livre ayant un caractère indiscutablement neuf par rapport aux précédents — traitant de scènes et de personnages entièrement nouveaux — et, je le crois, beaucoup plus calculé pour atteindre à la popularité que tout ce que vous avez encore publié de moi — étant une histoire romanesque bon teint avec une intrigue mystérieuse & des passions bouillonnantes à l'œuvre, et décrivant de surcroît un aspect nouveau et élevé de la vie américaine — toutes ces considérations m'engagent fortement à décliner des conditions grandement inférieurs à celles qui ont constitué la base de nos négociations précédentes.[510]

Ce livre est *Pierre ou les Ambiguïtés*. Le caractère « indiscutablement neuf », « une histoire romanesque bon teint » et « une intrigue mystérieuse », telles sont les raisons pour lesquelles Melville est ambitieux quant à la « popularité » du roman sur le marché du livre. Marc Amfreville remarque qu'il y a une esthétique implicite du « sublime » dans *Pierre*[511] ; et c'est ce que dit Melville, « un aspect nouveau et élevé de la vie américaine ». Nous remarquons, dans cette ambition de Melville, un espoir plus fort pour la réception de ce roman.

C'est le contexte historique de l'Amérique du Nord au XIXe siècle qui donne une telle ambition à Melville. La « culture d'impression (*print culture*) » en Amérique du Nord au XIXe siècle devient prospère dans la période d'avant-guerre (*antebellum*)[512]. D'un côté, cette prospérité favorise plus de productions littéraires et artistiques (telles que la diffusion des idéologies transcendantalistes) ; d'un autre côté, elle donne accès à plus de lecteurs. La lecture d'un livre devient alors « une commodité (*a commodity*) »[513] dans les années d'avant-guerre. Avec le progrès de l'imprimerie, au milieu du XIXe siècle, « la propriété littéraire (*literary property*) » transforme la définition de certains mots tels que « valeur (*value*) » : la valeur d'un

---

[509] Même si le roman de *Moby Dick* est publié respectivement en Angleterre et en Amérique du Nord, sa vente dans les deux pays demeure plus faible que *Redburn* et *Vareuse-Blanche* (les deux romans précédents). À New York, jusqu'après la mort de Melville en 1891, le premier tirage de *Moby Dick* (soit deux-mille-neuf-cent-quinze exemplaires) n'est pas encore entièrement vendu. C'est en 1887 que la totalité du tirage est épuisée. En Grande-Bretagne, seulement deux cent quatre-vingt-trois exemplaires sont vendus après la publication, alors que le tirage initial est de cinq cents exemplaires. *Cf.* Notice sur *Moby Dick ou le Cachalot*, dans *Œuvres,* t. III, *op. cit.*, p. 1152-1157.

[510] Lettre à Richard Bentley, le 16 avril 1852. Herman Melville, *D'où viens-tu, Hawthorne ?*, *op. cit.*, p. 143-144.

[511] Marc Amfreville, « Le sublime ou les ambiguïtés », in *Revue française d'études américaines*, 2004/1, n°99, p. 8-20. Nous y reviendrons.

[512] C'est un moment où les États-Unis se transforment en « une nation industrielle moderne (*a modern industrial nation*) ». Et l'imprimerie passe d'une « pénurie (*scarcity*) » à l'« abondance d'avant-guerre (*antebellum abundance*) ». Ma traduction, *idem* ci-après. *Cf.* Ronald J. Zboray et Mary Saracino Zboray, « Nineteenth-century Print Culture », dans *The Oxford Handbook of Transcendentalism*, *op. cit.*, p. 102. Même si cet article vise à présenter l'influence de la culture d'impression sur la diffusion de l'idéologie transcendentaliste, nous pouvons tout de même nous y référer. Car l'article aborde le contexte socio-culturel au XIXe siècle de la période d'avant-guerre (la guerre de Sécession), et cette période est également le moment où Melville écrit *Pierre*.

[513] Ronald J. Zboray et Mary Saracino Zboray, « Nineteenth-century Print Culture », *op. cit.*, p. 104.

livre est désormais définie par un mot plus « pécuniaire (*monetary*) » — c'est-à-dire le « prix (*price*) » d'un livre et le gain pécuniaire après la vente[514].

Par conséquent, suivant l'instance de la « réception », la prospérité de l'imprimerie au milieu du XIXe siècle oblige des écrivains tels que Melville à écrire des livres à succès. Mais, ce que Melville poursuit ne s'arrête pas à cet objectif. D'une part, il veut qu'une « popularité » puisse, dans un tel contexte, justifier la valeur de son roman. D'autre part, il ne veut pas sacrifier la valeur artistique (ou littéraire) du roman pour ne poursuivre que « la bonne vente ». Ce dilemme entre la visée artistique qu'il veut garder, et la « bonne vente » qu'il veut réaliser à travers la réception de sa visée artistique, devient le fondement de l'« ambiguïté » de ce roman.

Nous constatons également une esthétique du sublime imprégnée au fond de *Pierre ou les Ambiguïtés*. Cette esthétique est également manifestée dans le roman à plusieurs niveaux. Dans son article analysant la cohérence entre *Pierre* et les trois essais théoriques sur le « sublime », Marc Amfreville montre que dans ce roman, Melville travaille, avec minutie, sur les questions « de la représentation, de la distance et de l'émotion »[515]. Ces trois questions sont liées respectivement aux théories du sublime de Longin, de Burke et de Kant. Amreville applique les trois théories du sublime à Pierre pour démontrer les liens possibles entre ces textes théoriques et le roman. Nous nous intéressons d'abord à la manière dont Amreville interprète l'étymologie du mot « sublime ». Il divise le mot latin *sublimis* en « sub-limine », qui signifie alors « sous la limite » et implique « une infériorité, voire une impuissance »[516]. Cette « infériorité » et cette « impuissance » sont ce que Melville veut élaborer dans son écriture, figurées par la représentation de « deux écrivains » dans son roman : l'un par la construction d'un personnage du récit, l'autre par l'impuissance langagière du récit.

Pierre est le premier roman américain qui place au sein de son intrigue « un personnage écrivain » et qui représente « amèrement la condition de l'écrivain au milieu du XIXe siècle »[517]. Grâce à Hershel Parker qui établit l'édition Northwestern-Newberry en ajoutant les chapitres absents dans l'« édition kraken », nous constatons cette double identité de la figure d'écrivain que construit Melville dans son roman[518]. Jonathan Crimmins étudie le caractère « bipartite »

---

514 « *No selling, not getting paid*. » « Pas de vente, pas de paiement. » Donc « gagner plus d'argent par la vente des livres » signifie « une large popularité et un large impact social (*broad popularity and wide social impact*) ». Pour les livres qui n'arrivent pas à atteindre une bonne vente, ils peuvent être traités en tant qu'« inefficacités sociales (*social inefficacy*) », voire « inutilité (*irrrelevance*) ». Il faut également noter que la « publicité » joue aussi un rôle important dans le marché du livre, spécifiquement dans celui des périodiques, qui induit ensuite une concurrence entre les entrepreneurs publicitaires. Telle est la situation du marché du livre à ce moment-là. Rappelons qu'après la parution de *The Confidence-Man*, Melville écrit beaucoup de nouvelles pour les périodiques. Ce changement d'écriture est également un résultat de cette « culture d'impression de masse (*mass print culture*) ». *Cf.* Ronald J. Zboray et Mary Saracino Zboray, « Nineteenth-century Print Culture », *op. cit.*, p. 104-105, 111.

515 Marc Amfreville, « Le sublime ou les ambiguïtés », *op. cit.*, p. 8.

516 *Idem.*, p. 10.

517 Voir la notice du texte par Philippe Jaworski, dans Herman Melville, *Pierre ou les Ambiguïtés* (1852), dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 1296.

518 Voir les notes historiques (*Historical Notes*), établies par Leon Howard et Hershel Parker, dans l'édition Northwestern-

de *Pierre*, et montre également que cette insertion des chapitres esquissant le portrait d'écrivain crée deux « écrivains imaginaires » : l'un est la « première idée (*first-thought*) » de Melville, qui vise à écrire « un roman psychologique cohérent et bien ficelé (*a coherent, well-plotted, psychological novel*) » ; l'autre est sa « seconde idée (*second-thought*) » qui sort du « désespoir (*despair*) » et qui « gâche le roman par son exubérance et son mystère égocentrique (*ruined the novel with his exuberance and self-absorbed mysteriousness*) »[519]. Par cette double construction de la figure d'écrivain, le roman manifeste alors l'ambivalence de Melville au moment de l'écriture, qui vacille entre l'originalité artistique et la « bonne vente » du livre.

Le personnage principal du roman, Pierre Glendinning, l'héritier du manoir de Prés-de-la-Selle (*Saddle-Meadows*), est un jeune écrivain qui habite à la campagne avec sa mère, Mary Glendinning. Il est fiancé à une blonde appelée Lucy Tartan. Le mariage de Pierre et Lucy est une union approuvée par la mère de Pierre après la mort de son père. Mais Pierre rencontre sa demi-sœur illégitime cachée par son père, Isabel Banford. Par son « cœur chevaleresque »[520] et pour préserver le nom de son père et attribuer à Isabel une juste part de la succession de leur père commun, Pierre abandonne sa fiancée et prétend épouser sa demi-sœur. Il part avec Isabel à New York et commence sa carrière d'écrivain pour tenter de gagner de l'argent, mais il est insulté par son éditeur qui rejette son manuscrit. Il tue son cousin Glen Stanley, qui l'a insulté, et se suicide en prison. Lucy et Isabel meurent également après le suicide de Pierre.

Le roman est divisé en deux parties, la seconde partie est marquée par le départ de Pierre à New York. Crimmins montre comment cette division fait du récit un « diptyque (*diptych*) ». Cette forme en diptyque sépare les deux parties qui représentent « allégoriquement (*allegorically*) » deux « structures idéologiques distinctes (*seperate ideological structures*) » : l'une est le « féodalisme aristocratique (*aristocratic feudalism*) », l'autre le « capitalisme démocratique (*democratic capitalism*) »[521]. La première partie est un récit bucolique, qui présente l'adolescence de Pierre à la campagne et son histoire d'amour avec Lucy. La deuxième s'apparente à un « roman noir »[522], à la fin duquel personne n'échappe à la mort.

Malgré ce contraste qui distingue une moitié du récit de l'autre, nous découvrons également

---

Newberry. *Cf.* Herman Melville, *Pierre; or, The Ambiguities* (1852), « *The Writings of Herman Melville* », vol. 7, volume édité par George Thomas Tanselle, Harrison Hayford et Hershel Parker, Evanston et Chicago, Northwestern University Press et The Newberry Library, 1988, p. 365-410.

[519] Jonathan Crimmins, « Nested Inversions : Genre and Bipartite Form of Herman Melville's *Pierre* », in *Nineteenth-Century Literature*, texte publié par University of California Press, vol. 64, No. 4, march 2010, p. 438. URL : https://www.jstor.org/stable/10.1525/ncl.2010.64.4.437. Ma traduction, *idem* ci-après.

[520] Notice du texte, dans Herman Melville, *Pierre ou les Ambiguïtés* (1852), dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 1278.

[521] Jonathan Crimmins, « Nested Inversions : Genre and Bipartite Form of Herman Melville's *Pierre* », *op. cit.*, p. 440, 442, 448. Cette forme en diptyque se trouve ensuite dans les nouvelles que Melville écrit pour les magazines (*Harper's* et *Putnam's*). Nous aborderons prochainement.

[522] Philippe Jaworski montre dans la notice du texte que « le bonheur édénique des premières pages est *déjà* perdu, le spectre d'une des héroïnes a *déjà* projeté une ombre d'inquiétude sur l'avenir ». Pendant la lecture, nous trouvons que, même aux premiers trois livres où le narrateur raconte l'histoire d'amour de Pierre er Lucy, l'apparition d'un « visage spectral » implique une suite d'histoire qui se distingue de cette histoire d'amour. *Cf.* Notice du texte, dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 1277-1278.

l'existence du personnage associé à la mort (Isabel) dans la première partie, et celle du personnage qui incarne l'amour et à la pureté (Lucy) dans la deuxième partie. L'entrelacement des trois personnages principaux représente, d'après Crimmins, des « inversions imbriquées (*nested inversions*) » des genres littéraires qui sont « associés historiquement (*historically associated*) » : le « sentimental » de Lucy, le mystère « gothique » d'Isabel[523] et le caractère « romantique » de Pierre[524]. De la campagne à la ville de New York, de Lucy à Isabel, Pierre, représentant un « romantique », passe par le « monisme chrétien (*Christian monism*) » à la « multiplicité païenne (*pagan multiplicity*) »[525]. Ainsi, le choix de Pierre manifeste une évolution de la littérature américaine du XIXe siècle, qui fusionne à la fois des idéologies et des genres.

La ville natale de Pierre, les Prés-de-la-Selle (*Saddle-Meadows*), est « un monde vert et doré (*green and golden world*) »[526]. Dès le début du récit, se lit la description du paysage bucolique :

> Pas une fleur ne bouge ; les arbres oublient de se balancer ; l'herbe même semble avoir cessé de pousser ; et la Nature tout entière, comme consciente soudain de son propre profond mystère et ne trouvant pour s'en garder que le silence, sombre dans cette paix indescriptible et merveilleuse.[527]
>
> *Not a flower stirs; the trees forget to wave; the grass itself seems to have ceased to grow; and all Nature, as if suddenly become conscious of her own profound mystery, and feeling no refuge from it but silence, sinks into this wonderful and indescribable repose.*[528]

C'est dans ce type de paysage, immobile et silencieux, que Pierre est élevé jusqu'à son adolescence. De plus, aux Prés-de-la-Selle, habitent également sa mère, que le protagoniste appelle « sœur Mary (*sister Mary*) », et sa fiancée Lucy, d'une « nature angélique (*natural anglehood*) »[529]. Pierre appelle sa mère « sœur » au travers d'un « amour romantique et filial (*romantic filial love*) »[530], tandis que le fils et sa mère s'assemblent l'un à l'autre par la filiation, et que Mary conserve toujours sa jeunesse. Lucy est la fille unique d'un ancien ami du père décédé de Pierre, leur union est décidée par le père de son fiancé. Nous voyons ainsi l'autorité de la filiation paternelle qui apparaît dès le début du récit bucolique. L'héritage de Pierre aux Prés-de-la-Selle, le mariage de Pierre et Lucy, sont tout ce que Pierre reçoit sous l'autorité de

---

523 Marc Amfreville montre également que les intrigues concernant Isabel mettent le roman au rang de « roman gothique » par les thèmes sur la « transgression » et l'« inceste ». Voir Marc Amfreville, « Le sublime ou les ambiguïtés », *op. cit.*, p. 13.
524 Jonathan Crimmins, « Nested Inversions : Genre and Bipartite Form of Herman Melville's *Pierre* », *op. cit.*, p. 449.
525 *Idem.*, p. 453.
526 Herman Melville, *Pierre ou les Ambiguïtés* (1852), dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 629.
Herman Melville, *Pierre; or, The Ambiguities* (1852), *op. cit.*, p.7.
527 Herman Melville, *Pierre ou les Ambiguïtés* (1852), dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 629.
528 Herman Melville, *Pierre; or, The Ambiguities* (1852), *op. cit.*, p.7.
529 Herman Melville, *Pierre ou les Ambiguïtés* (1852), dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 656.
Herman Melville, *Pierre; or, The Ambiguities* (1852), *op. cit.*, p. 31.
530 Herman Melville, *Pierre ou les Ambiguïtés* (1852), dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 631.
Herman Melville, *Pierre; or, The Ambiguities* (1852), *op. cit.*, p. 9.

son père. De surcroît, le narrateur consacre de nombreux passages à présenter l'histoire glorieuse de la filiation paternelle de Pierre (père et grand-père compris). Sous l'apparence de cette paix merveilleuse aux Prés-de-la-Selle et de la gloire de la famille Glendinning, s'étend un silence sombre qui laisse présentir l'existence d'Isabel.

Isabel, personnage associé à la mort et à ce qui échappe à la Nature, devient la « matérialisation d'un père spectral »[531], celui de Pierre. Lors d'une promenade en phaéton, un visage apparaît trois fois, croisant le chemin ou traversant la mémoire de Pierre, et Lucy reprend plus tard la description de ce visage par le narrateur :

> Dis-moi une fois encore l'histoire de ce visage, Pierre, de ce visage mystérieux, obsédant, qu'à trois reprises tu cherchas en vain à fuir. […] mais dis-moi l'histoire du visage, du visage lumineux, implorant, endeuillé, du visage aux yeux sombres qui pâlissait et reculait si mystérieusement devant le sien.[532]
>
> *Tell me once more the story of that face, Pierre, —that mysterious, haunting face, which thou once told'st me, thou didst thrice vainly try to shun.* […] *—but— tell me the story of the face, —the dark-eyed, lustrous, imploring, mournful face, that so mystically paled, and shrunk at thine.*[533]

La description du visage implique une existence « sombre », cachée sous l'apparence bucolique de la nature aux Prés-de-la-Selle, et sous l'apparence prestigieuse de la famille de Glendinning. C'est également un autre côté de l'autorité paternelle du père de Pierre. Mary et Lucy incarnent l'apparence de cette autorité : le côté glorieux s'inscrit dans le paysage pacifique des Prés-de-la-Selle, et l'enfant illégitime du père et d'une refugiée européenne incarne le côté dégradé de la famille Glendinning. L'autorité paternelle issue du père décédé est silencieuse, mais elle exerce tout de même un pouvoir sur Pierre. Dans le quatrième livre intitulé *Rétrospection* (*Retrospective*), nous découvrons la scène de la mort du père de Pierre, qui appelle Isabel en tendant la main :

> L'enfant saisit la main du mourant : elle répondit faiblement à son étreinte ; mais, de l'autre côté du lit, la seconde main se leva et fit le geste de se refermer sur d'autres doigts enfantins. Puis les deux mains tombèrent sur le drap et, dans les ombres chatoyantes du soir, le petit Pierre crut voir que la main qu'il tenait avait une pâle rougeur fiévreuse, mais que l'autre main, la main vide, était blanche et cendreuse comme celle d'un lépreux.[534]
>
> *The child snatched the dying man's hand; it faintly grew to his grasp; but on the other side of the bed, the other hand now also emptily lifted itself, and emptily caught, as if at some childish fingers. Then both hands dropped on the sheet; and in the twinkling shadows of the evening little Pierre seemed to see, that while the hand which he held wore a faint, feverish flush, the other empty one was a ashy white as a leper's.*[535]

---

531 Voir la notice du texte, dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 1286.
532 Herman Melville, *Pierre ou les Ambiguïtés* (1852), dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 670.
533 Herman Melville, *Pierre; or, The Ambiguities* (1852), *op. cit.*, p. 43.
534 Herman Melville, *Pierre ou les Ambiguïtés* (1852), dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 710-711.
535 Herman Melville, *Pierre; or, The Ambiguities* (1852), *op. cit.*, p. 76.

La main que Pierre saisit n'a plus d'énergie, elle ne le serre plus. Mais l'autre main, la seconde main, quoique vide, est puissante. Elle recouvre une main enfantine, invisible et vide, et la serre. Les deux mains représentent les deux enfants du père de Pierre, dont l'un est ce fils près du lit du mourant, l'autre est une fille illégitime et cachée. Elle ne peut donc ni porter le nom de famille (Glendinning) ni être présentée par son père.

La « main vide » représente à la fois le secret muet de la filiation paternelle (la défaillance du père de Pierre), et le pouvoir invisible de son autorité sur Pierre. Ce vide devient ensuite ce qui suscite la crise de conscience de Pierre après sa rencontre avec sa demi-sœur. Dès le début du roman, l'existence d'Isabel est incertaine. L'incertitude de son identité (une bâtarde) et de sa figure surnaturelle incarne le « sublime » burkien. C'est la représentation d'une confusion qui attire l'esprit humain à la poursuivre[536]. La poursuite d'Isabel par Pierre devient un processus par lequel il tente de combler le vide qu'incarne Isabel.

A la suite d'une lettre d'Isabel, Pierre rencontre sa demi-sœur dans une maison au cœur de la forêt, au bord d'un lac. La description du paysage autour de la maison d'Isabel offre un contraste avec le paysage des Prés-de-la-Selle :

> À leur base s'étendaient, figées, les plus impénétrables forêts, et, de leurs profondes cavernes hantées par les chouettes, de leurs amoncellement de feuilles mortes, de leurs inépuisables réserves de bois pourrissant […] de l'inhumaine infinitude de ces forêts impénétrables s'élevait une rumeur plaintive, murmurante, frondeuses, une rumeur intermittente et changeante : détentes soudaines d'arbres engourdis secouant leur charge de pluie, glissement de roches minées, craquements ultimes de branches fendues et susurrements démoniaques des spectres de la forêt.[537]
>
> *At their base, profoundest forests lay entranced, and from their far owl-haunted depths of caves and rotted leaves, and unused and unregarded inland overgrowth of decaying wood–* [...]*, from out the infinite inhumanities of those profoundest forests, came a moaning, muttering, roaring, intermitted, changeful sound: rain-shakings of the palsied trees, slidings of rocks undermined, final crashings of long-riven boughs, and devilish gibberish of the forest-ghosts.*[538]

Le paysage reste immobile et tranquille, mais par rapport aux Prés-de-la-Selle, le paysage chez Isabel, lié à ce qui est sombre et humide, évoque l'horreur et la fatalité. De surcroît, la forêt hantée[539] par les « spectres » implique l'existence surnaturelle d'Isabel. C'est également un lieu au sein duquel se manifeste partout le « sublime » burkien. Du côté de la « vision », la forêt

---

536 En commentant *Le Paradis Perdu* de Milton, Burke écrit : « L'esprit est arraché à lui-même par une foule de pensées sublimes et confuses en même temps qui n'affectent que parce qu'elles se trouvent comme entassées confusément les unes sur les autres. Séparez-les, vous perdrez beaucoup de leur sublimité. Liez-les et vous détruisez infailliblement la clarté. » La confusion devient alors l'origine d'une attirance pour l'esprit humain. Car le manque de certitude suscite la curiosité humaine pour une confirmation. Mais une fois que la confirmation est faite, il n'existe plus de sublime dans la confusion. L'esthétique de la confusion, d'après Burke, réside dans l'impossibilité de toute certitude. *Cf.* Edmund Burke, *Recherches philosophiques sur l'origine des idées que nous avons du Beau et du Sublime* (1757), La première traduction française (1765) de *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, édition par Dominique Triaire et Thierry Verdier, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, « Collection des Littératures », 2020, p. 83.

537 Herman Melville, *Pierre ou les Ambiguïtés* (1852), dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 756-757.

538 Herman Melville, *Pierre; or, The Ambiguities* (1852), *op. cit.*, p. 114-115.

539 Nous trouvons également le même type de forêt dans *La légende de saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert. C'est la forêt où le jeune Julien va à la chasse.

est « impénétrable » et « profonde » — il s'agit de l'obscurité burkienne à laquelle nous ne pouvons « accoutumer nos yeux »[540]. Une telle obscurité est l'une des origines de la poétique du sublime burkien. Du côté de l'ouïe s'entend une « rumeur plaintive, murmurante » — un son « bas, tremblant, interrompu » produisant le « sublime »[541]. Ainsi, la forêt dans laquelle habite Isabel, et Isabel elle-même, deviennent des instances qui produisent une poétique du « sublime » burkien par lequel Pierre se laisse tenter.

L'apparition d'Isabel provoque une crise chez Pierre, qui engendre sa rupture avec le monde rural des Prés-de-la-Selle. Car « rester dans son village natal » laisse Pierre dans un dilemme. D'un côté, il se rend compte que l'existence d'Isabel dénonce la défaillance de son père, donc il ne peut l'admettre publiquement aux Prés-de-la-Selle. De l'autre, empli d'une affection amoureuse pour Isabel, il prétend l'épouser. Mais la morale n'admet pas cette inffection incestueuse, d'autant plus qu'il s'est fiancé avec Lucy. L'attirance d'Isabel pour Pierre manifeste l'« oxymore burkien » : c'est un « *painful delight* » au sens de Burke[542]. D'un côté, c'est la transgression de sa mère et de Lucy qui rend Pierre douloureux (« *painful* ») ; d'un autre côté, c'est le « *delight* » de l'inceste et l'excitation de consommer l'inceste. Avant leur départ, lorsqu'Isabel demande à Pierre « Qu'as-tu perdu pour moi (*What hast thou lost for me*) », Pierre lui répond que c'est « une perte féconde (*a gainful loss*) »[543]. Cette réponse révèle l'oxymore burkien. Partir de la campagne signifie la perte de tout ce qui est aux Prés-de-la-Selle. Mais cette perte est « féconde » dans la mesure où, malgré le vide qu'elle incarne, la perte produit le « *delight* » lié à l'inceste.

En se laissant tenter par ce « *delight* », Pierre décide de quitter les Prés-de-la-Selle avec Isabel. Pour Jaworski, ce départ vise à « se désolidariser du Monde »[544], afin d'obtenir la

---

[540] « L'obscurité paraît en général nécessaire quand il s'agit d'ajouter à la terreur qu'inspire telle ou telle chose. Lorsque nous connaissons toute l'étendue d'un danger, que nous pouvons y accoutumer nos yeux, la crainte qu'il inspire se dissipe en partie. Il suffirait pour s'en convaincre d'examiner combien la nuit ajoute à la terreur dans tous les cas de danger et jusqu'à quel point les notions d'esprits et de spectres, dont personne ne peut se former d'idées claires, affectent ceux qui ajoutent foi à des contes populaires touchant ces espèces d'êtres. » Burke montre que tout ce qui nous empêche de former des idées claires engendre une terreur ; et cette terreur induit ensuite une poétique du sublime. Une forêt hantée, emplie de « spectres », est une représentation de cette espèce de poétique du sublime. *Cf.* Edmund Burke, *Recherches philosophiques sur l'origine des idées que nous avons du Beau et du Sublime* (1757), *op. cit.*, p. 79.

[541] « Un son bas, tremblant, interrompu […] produit également le sublime. […] Les sons bas, confus, incertains nous laissent dans la même inquiétude, dans la même crainte touchant leurs causes que fait le défaut de lumière ou une lumière incertaine touchant les objets qui nous environnent. » L'effet produit des sons, accompagné par le défaut de la lumière, devient également une source de la poétique sublime. *Cf.* Edmund Burke, *Recherches philosophiques sur l'origine des idées que nous avons du Beau et du Sublime* (1757), *op. cit.*, p. 109-110.

[542] Burke distingue le « plaisir » du « *delight* » (les traducteurs traduisent ce mot par « contentement »). Le « plaisir » est « d'une nature positive » ; tandis que le « *delight* » est un « plaisir relatif », qui est donc lié à la poétique du sublime. C'est-à-dire que le « *delight* » peut aussi être produit par les sentiments relativement « négatifs », tels que l'horreur ou la terreur. Voir Edmund Burke, *Recherches philosophiques sur l'origine des idées que nous avons du Beau et du Sublime* (1757), *op. cit.*, p. 54-55. Amreville montre que cette « idée oxymorique » de Burke, qui révèle « une jouissance dans le spectacle de la souffrance qui ne se laisse pas facilement circonscrire par une dialectique sado-masochiste », se trouve dans l'ensemble du roman. Et la conduite de Pierre exerce et représente cet oxymore. *Cf.* Marc Amfreville, « Le sublime ou les ambiguïtés », *op. cit.*, p. 14.

[543] Herman Melville, *Pierre ou les Ambiguïtés* (1852), dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 854.
Herman Melville, *Pierre; or, The Ambiguities* (1852), *op. cit.*, p. 192.

[544] Philippe Jaworski, *Melville: Le désert et l'empire*, *op. cit.*, p. 192.

reconnaissance publique et établir un lien fraternel avec sa demi-sœur. Quitter sa mère, abandonner Lucy — telle est la manière par laquelle Pierre rompt avec une partie de la filiation de son père : son origine. Pour Crimmins, la « fuite (*escape*) » de Pierre de la campagne à New York ne peut pas produire « un triomphe unanime pour la nouvelle idéologie (*a unanimous triumph for the new ideology*) » que la ville représente[545]. Car il existe toujours une « disjonction entre le spirituel et le matériel (*disjunction between the spiritual and the material*) » qui est « la ligne de faille centrale de l'idéologie (*the central fault line of ideology*) »[546]. L'idéologie matérialiste que représente la ville de New York ne peut pas combler le défaut spirituel engendré par le départ de Pierre. Pierre ne peut pas non plus se débarrasser de l'autre partie représentée par Isabel : le pouvoir de l'autorité paternelle, parce qu'elle demeure sa demi-sœur. Le départ expose Pierre à « une solitude désertique »[547], il se « creuse » de l'intérieur jusqu'au vide :

> Ses poumons se contractèrent, ses prunelles devinrent fixes ; car la douce forme [de Lucy] évoquée, si longtemps enterrée vivante en lui-même, semblait maintenant flotter vers lui hors de la tombe, et sa claire chevelure enveloppait son linceul.
> Alors, pour un temps, tous les facteurs secondaires s'évanouirent en lui : sa mère, Isabel, le monde entier ; une seule chose demeura pour lui, cette interrogation suprême : Lucy ou Dieu ?[548]
>
> *His lungs collapsed; his eyeballs glared; for the sweet imagined form, so long buried alive with him, seemed now as gliding on him from the grave; and her light hair swept far adown her shroud.*
> *Then, for the time, all minor things were whelmed in him; his mother; Isabel, the whole wide world; and one only thing remained to him; —this all-including query —Lucy or God ?*[549]

Pierre n'a choisi ni Lucy ni Dieu. Le monde entier « s'évanouit » en lui-même et, demeure une question dont la morale est ambiguë. Dans cette solitude d'où Dieu est absent, Pierre fait le deuil de lui-même et du monde des Prés-de-la-Selle. Il se cache, s'isole dans un univers virtuel de la littérature. Puis il commence sa carrière d'écrivain à New York, où il va subir d'autres formes d'autorité que celle de son père.

Il y a plusieurs livres dans *Pierre*, ajoutés par Melville mais supprimés par l'éditeur qui considère que ces digressions brisent la cohérence du roman[550]. Mais c'est dans ces livres rajoutés que le narrateur déssine le portrait de Pierre en tant qu'écrivain juvénile, celle de l'autorité qu'il subit, ainsi que l'élaboration de ses principes d'écriture.

En premier lieu, un écrivain doit non seulement lire les « poètes et d'autres beaux écrivains

---

545 Jonathan Crimmins, « Nested Inversions : Genre and Bipartite Form of Herman Melville's *Pierre* », *op. cit.*, p. 447.
546 *Idem.*, p. 448.
547 Philippe Jaworski, *Melville: Le désert et l'empire*, *op. cit.*, p. 193.
548 Herman Melville, *Pierre ou les Ambiguïtés* (1852), dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 843.
549 Herman Melville, *Pierre; or, The Ambiguities* (1852), *op. cit.*, p. 183.
550 Hershel Parker, l'éditeur qui établit le texte de *Pierre*, veut donner au lecteur la possibilité de « découvrir la première version du roman, plus cohérente » en supprimant les livres XVII, XVIII et XXII, ainsi qu'une partie des livres XXI, XXV et XXVI. Voir les notes sur le texte par Philippe Jaworski, dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 1317.

(*poets and other fine writers*) », mais aussi saisir « leur langage allégorique (*a thorough allecgorical understander of them*) »[551] et communiquer avec eux. C'est-à-dire qu'un écrivain doit lire et appréhender la manière dont les autres écrivains élaborent leurs pensées. La capacité de création et l'imagination ne sont pas suffisantes pour écrire un texte — il faut posséder de surcroît une « maîtrise du langage (*commande of language*) », une « construction euphonique des phrases (*euphonious construction of sentences*) » et une « harmonie générale de son style (*pervading symmetry of his general style*) »[552].

Pierre essuie tout de même un échec. Face à l'autorité de l'éditeur, ses efforts pour achever son œuvre restent vains — son manuscrit est rejeté. Le narrateur soulève la question de la morale pour l'écrivain :

> Le directeur d'un hebdomadaire de cette sorte, un philologue savant et renommé que sa connaissance surprenante du grec, de l'hébreu et du chaldéen, auxquels il avait consacré la plus grande partie de sa vie, rendait particulièrement apte à porter des jugements infaillibles sur les œuvres littéraires de langue anglaise, avait déclaré sans hésiter : « Sa morale est sans reproche et parfaitement inoffensive. » Un autre avait chaleureusement recommandé ses productions au cercle de famille. Un troisième avait affirmé sans réserves que la fin et le but prédominants de cet auteur étaient la piété évangélique.[553]
>
> *A renowned clerical and philological conductor of a weekly publication of this kind, whose surprising proficiency in the Greek, Hebrew, and Chaldaic, to which he had devoted by far the greater part of his life, peculiarly fitted him to pronounce unerring judgment upon works of taste in the English, had unhesitatingly delivered himself thus: —"He is blameless in morals, and harmless throughout." Another, had unhesitatingly recommended his effusions to the family-circle. A third, had no reserve in saying, that the predominant end and aim of this author was evangelical piety.*[554]

La question de la morale devient un principe chez les éditeurs pour juger la valeur d'une œuvre. Pourtant, leurs jugements ne sont pas objectifs. C'est-à-dire que sous l'influence de telle ou telle autorité éditrice, une œuvre peut être jugée bonne ou mauvaise selon le critère moral de l'éditeur. Son jugement subjectif peut effacer à la fois l'effort de l'écrivain consacré à l'écriture (si le manuscrit est rejeté), et l'éthique de l'écrivain qui constitue la véritable garantie de la valeur de son œuvre.

Cette autorité éditrice en produit une autre : l'autorité de la culture de masse, issue d'une société mercantile où la bonne vente devient la seule garantie de la valeur d'une œuvre. Crimmins affirme que cette seconde partie du roman, inaugurée par le portrait d'un écrivain américain, « polarise le travail de manière comparable (*comparably polarizes work*) »[555]. Une question se pose dans la construction du portrait d'écrivain : le travail d'un écrivain est-il

---

[551] Herman Melville, *Pierre ou les Ambiguïtés* (1852), dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 917.
Herman Melville, *Pierre; or, The Ambiguities* (1852), *op. cit.*, p. 243.
[552] Herman Melville, *Pierre ou les Ambiguïtés* (1852), dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 918.
Herman Melville, *Pierre; or, The Ambiguities* (1852), *op. cit.*, p. 244.
[553] Herman Melville, *Pierre ou les Ambiguïtés* (1852), dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 919.
[554] Herman Melville, *Pierre; or, The Ambiguities* (1852), *op. cit.*, p. 245.
[555] Jonathan Crimmins, « Nested Inversions : Genre and Bipartite Form of Herman Melville's *Pierre* », *op. cit.*, p. 456.

« simplement une nécessité commerciale (*simply a commercial necessity*) » ou une « main d'œuvre de transformation (*transformative labor*) »[556] ? Si c'est dans une société capitaliste — la ville de New York par exemple — qui « privilège une fécondité commerciale (*privileges a commercial fecundity*) »[557], les lecteurs prêtent plus d'attention aux livres — en raison de leurs « bonnes ventes » — recommandés par certains éditeurs et certaines librairies. Les livres sans recommandation suscitent moins l'attention des lecteurs-consommateurs. Ces livres deviennent ainsi les « livres d'échec ». En plus, les « admirateurs déclarés du grand génie (*declared devotees to his own genius*) »[558] de Pierre lui demandent des éléments pour établir sa biographie. Les lecteurs s'intéressent plus à la vie de l'écrivain qu'à son œuvre. Afin de survivre, certains écrivains se soumettent à ces autorités :

> […] ils deviennent indifférents à ce qu'ils écrivent : prenant la plume à contrecœur, ils ne poursuivent leur tâche, victimes de la migraine et du mal d'échine, que sous la dure contrainte de quelque nécessité sociale. Les œuvres qu'ils composent dans ces conditions leur semblent aussi insignifiantes que méprisables, nées qu'elles sont d'un mauvais vouloir et d'une note de boulanger, rejetons boiteux d'un père indifférent à la vie et insoucieux du germe de vie qu'il porte.[559]
>
> […] *that they become careless of what they write; go to their desks with discontent, and only remain there —victims to headache, and pain in the back —by the hard constraint of some social necessity. Equally paltry and despicable to them, are the works thus composed; born of unwillingness and the bill of the banker; the rickety offspring of a parent, careless of life herself, and reckless to the germ-life she contains.*[560]

Face à ces autorités, les écrivains « soumis » écrivent des livres contre leur volonté. Certains négligent le contenu et la forme de leur texte, et continuent à écrire parce qu'ils y sont obligés soit pour gagner de l'argent, soit dans l'attente d'un possible succès immédiat. Étant donné qu'ils négligent la genèse des formes de leurs textes, ce qu'ils produisent perd de sa valeur.

Cependant, Pierre est « orgueilleux (*proud*) », parce qu'il réagit contre ces autorités en développant sa propre éthique en tant que principe d'écriture. Cette éthique lui permet d'établir son autorité. Dans un premier temps, il ne rejette pas la banalité de la vie :

> […] si l'on creuse au fond de son âme pour y trouver l'or fin du génie, on ramène d'abord à la lumière un amas de matières ternes et banales.[561]
>
> […] *when he has completely ridded himself of his rubbish, and come to the latent gold in his mine.*[562]

Un écrivain trouve, au sein même de la banalité de la vie, ce qui a une valeur — l'originalité

---

556 *Idem.*, p. 456.
557 *Idem.*, p. 456.
558 Herman Melville, *Pierre ou les Ambiguïtés* (1852), dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 929.
Herman Melville, *Pierre; or, The Ambiguities* (1852), *op. cit.*, p. 254.
559 Herman Melville, *Pierre ou les Ambiguïtés* (1852), dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 932-933.
560 Herman Melville, *Pierre; or, The Ambiguities* (1852), *op. cit.*, p. 257.
561 Herman Melville, *Pierre ou les Ambiguïtés* (1852), dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 932.
562 Herman Melville, *Pierre; or, The Ambiguities* (1852), *op. cit.*, p. 257.

du génie. Car l'expérience de la vie banale nourrit « les premiers fruits du génie (*the unavoidable first-fruits of genius*) »[563]— elle fournit des bases pour la genèse des formes des œuvres littéraires. Dans un deuxième temps, un écrivain doit « s'éprouver lui-même en lui-même (*feel himself in himself*) », plutôt qu'« en se reflétant chez autrui (*by reflexion in others*) »[564]. C'est-à-dire qu'il doit s'ancrer dans son propre être et affirmer une indépendance sans s'appuyer sur d'autres autorités.

L'orgueil de Pierre est en effet l'autorité qu'un écrivain doit manifester au cours de son écriture. Même s'il essaie de se configurer dans ce monde simulacre (qui est la littérature), il n'arrive pas à échapper à la morale de la société ni à la sienne. Cette question de morale devient ainsi une question d'éthique. Car, en se confrontant à l'autorité éditrice et à celle de la culture de masse, il doit décider s'il garde ses principes d'écriture ou non. De plus, se trouvant dans un siècle où la société est en pleine industrialisation, il devient plus difficile pour l'écrivain de s'inscrire dans cette époque :

> Et bien que cet état des choses, joint au flot toujours croissant de nouveaux livres, semble annoncer inévitablement la venue d'un temps où la grande masse des hommes sera réduite à l'imbécillité, où les auteurs seront aussi rares qu'aujourd'hui les alchimistes et où la presse d'imprimerie sera considérée comme une invention mineure, même avec l'avant-goût de cet avenir, berçons-nous de l'illusion, ô mon Aurèle, que si l'ère des écrivains est en train de passer, les heures de sincérité demeureront ![565]
>
> *And though this state of things, united with the ever multiplying freshets of new books, seems inevitably to point to a coming time, when the mass of humanity reduced to one level of dotage, authors shall be scarce as alchymists are to-day, and the printing-press be reckoned a small invention: —yet even now, in the foretaste of this let us hug ourselves, oh, my Aurelian! that though the age of authors be passing, the hours of earnestness shall remain![566]*

La société immergée dans une culture de masse ne fait plus l'éloge de la sincérité au sens de la véracité, ni de l'originalité de l'écrivain. D'un côté, afin de satisfaire les lecteurs de masse, il y a de plus en plus d'écrivains qui écrivent des textes dans le but de bénéfices pécuniaires (de bonnes ventes du livre par exemple) ou d'un succès immédiat. Leurs textes perdent ainsi en sincérité. De l'autre côté, suivant la progression de l'imprimerie, les lecteurs de ces textes sont rendus moins aptes à comprendre des textes profonds et signifiants. Avec « l'avant-goût » d'un tel avenir, l'échec de Pierre qui garde toujours son principe d'écriture est prévisible.

---

563 Herman Melville, *Pierre ou les Ambiguïtés* (1852), dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 933.
Herman Melville, *Pierre; or, The Ambiguities* (1852), *op. cit.*, p. 258.
564 Herman Melville, *Pierre ou les Ambiguïtés* (1852), dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 935.
Herman Melville, *Pierre; or, The Ambiguities* (1852), *op. cit.*, p. 259.
565 Herman Melville, *Pierre ou les Ambiguïtés* (1852), dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 939.
566 Herman Melville, *Pierre; or, The Ambiguities* (1852), *op. cit.*, p. 263.

Conclusion du chapitre

Nous avons analysé deux portraits d'écrivains confrontés à l'autorité de la sphère familiale et à celle de la sphère sociale. Le tournant de leurs carrières d'écrivain est marqué par un manque, un vide. Pour Jules, c'est le départ de son ami Henry, la trahison de son amour et l'échec de son ambition artistique. Pour Pierre, c'est la rupture avec sa famille. Leurs manières de combler ce manque diffèrent. Jules traverse un moment de « silence » dans l'histoire, pendant lequel il fusionne avec le monde du récit et essaie différentes formes d'écriture. Au moment où il réapparaît dans l'histoire, il est transformé ; étant donné qu'il admet et accepte ses propres limites, il acquiert désormais une nouvelle perspective pour appréhender le monde, et manifeste son ambition d'être artiste.

Le parcours de Pierre représente un processus dans lequel un individu rompt avec l'idéologie aristocratique et entre dans une nouvelle idéologie de la société qui fait l'éloge du matérialisme. La construction du roman est bipartite à plusieurs niveaux : nous avons constaté le contraste « campagne-ville » en diptyque, et les deux structures idéologiques représentées respectivement par les Prés-de-la-Selle (le féodalisme aristocratique) et New York (le capitalisme démocratique). Le sublime est insinué dans *Pierre*. Le protagoniste est d'abord tenté par l'effet du sublime, induit par l'incertitude de l'identité de sa demi-sœur. L'attirance vers sa demi-sœur le fait souffrir en rapport avec l'autorité paternelle : il se trouve dans un dilemme moral. Il cherche une solution, à la fois pour combler le vide produit par son départ et pour se réintégrer dans un univers virtuel.

Cependant, l'échec de sa carrière d'écrivain soulève la question de la valeur du « travail d'écrivain » dans la sphère socio-culturelle. Placé au sein des évolutions sociale et historique, un écrivain ne peut pas seulement s'ancrer dans un moment donné (son époque par exemple), il doit s'inscrire dans la progression du temps. Ce qu'Alain Vaillant essaie de démontrer, dans un chapitre de son ouvrage *La crise de la littérature*, nous paraît convenable pour éclairer cette situation paradoxale. Dans le chapitre intitulé « le dilemme de l'auteur moderne », Vaillant nous communique le statut culturel des écrivains au XIXe siècle. Il souligne le dilemme de la position d'un écrivain au sein de la structure sociale :

> […] entre l'homme qui écrit et la sphère publique — celle des éditeurs, des médias mais aussi des lecteurs —, s'est interposé, pour le salut du premier, le personnage de l'auteur : la littérature avance désormais masquée et l'écrivain est condamné à vivre, confortablement ou non, cet écartèlement perpétuel entre ce qu'il est et l'image qu'il en donne.[567]

[567] Alain Vaillant montre ici que d'après Marcel Proust et Bernard Pingaud, pour un lecteur d'un texte littéraire, il faut connaître l'auteur par ce qu'il écrit, et non par le détour biographique — c'est-à-dire par des anecdotes de la « personne ». Alain Vaillant, *La crise de la littérature : Romantisme et modernité* (2005), Nouvelle édition [en ligne]. Grenoble, UGA Éditions. Mise en ligne en 2019, p. 41-54. URL : https://books-openedition-org.ezpupv.biu-montpellier.fr/ugaeditions/3890#tocto1n1.

L'inscription d'un « homme qui écrit » dans l'évolution du temps lui demande de renouveler sans cesse son ancrage dans l'histoire par l'image qu'il se donne dans cette évolution. Ce que Vaillant essaie de montrer — la distinction entre un « auteur » et un « personnage de l'auteur » — rejoint la thèse de Diaz : un écrivain n'est pas seulement un « homme de lettres » au sens du « sujet biographique » de Diaz ; son portrait ne se réduit pas à ce qu'il fait de lui-même dans son texte. L'écrivain existe également dans ses propres représentations au plan « imaginaire » des lecteurs ; c'est-à-dire que l'image d'un écrivain peut aussi se construire dans la lecture d'un texte littéraire. Au fur et à mesure de l'évolution socio-culturelle, les représentations de l'écrivain se renouvellent : l'écrivain ne peut plus s'ancrer dans une tradition spécifique et fixe. Il est désormais « condamné » à « vivre » dans ses différentes représentations qui se confrontent et qui l'« écartèlent ».

Pour un écrivain, s'exposer dans la sphère publique implique son exposition sous l'autorité publique (sociale, culturelle, etc.). Afin de se dégager de cette autorité publique, il faut non seulement que l'écrivain manifeste la sienne dans son écriture, mais aussi qu'il s'inscrive dans l'évolution du temps. Le travail principal d'un écrivain consiste à écrire : des mots, des phrases, des passages, et finalement des textes. Ce travail contient deux niveaux paradoxaux, qui montrent deux représentations d'un écrivain. D'un côté, il y a le travail d'un créateur qui doit manifester l'originalité : c'est le « style » que poursuit Jules et le « génie (*genius*) » sur lequel insiste Pierre. D'un autre côté, il s'agit également du travail d'un scribe qui poursuit son acte d'écrire, ou de reprendre, remanier, reproduire.

Cette continuité dans l'acte d'écrire est une répétition. Selon le point de vue de Deleuze, « écrire » est « une affaire de devenir, toujours inachevée, toujours en train de se faire, et qui déborde toute manière vivable ou vécue »[568]. Deleuze montre que, du point de vue philosophique, l'écriture est un processus par lequel nous entrons dans un état de « devenir ». En écrivant, un homme peut « devenir » femme ou animal. Il définit ce processus d'écriture en tant que « devenir de l'écrivain ». Par et dans ce « devenir » de l'écrivain, ce qui est écrit arrive à trouver son expression, même si cette écriture fait partie des mineurs[569]. Cette expression est formulée par la « langue » (au sens linguistique). Et dans le cas de la littérature, la langue, étant matériau expressif, manifeste un critère linguistique de minorité d'un écrivain qui l'emploie.

Les concepts du mineur et du majeur chez Deleuze ne sont pas définis d'ordre numérique mais politique. Ils renvoient à une différence de pouvoir et non de quantité[570]. Le majeur a, par

[568] Gilles Deleuze, *La littérature et la vie*, in *Critique et clinique*, « Paradoxe », Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 11.
[569] Deleuze prend l'exemple de Melville en tant que « l'énonciation collective d'un peuple mineur » qui « ne trouvent leur expression que par et dans l'écrivain ». Gilles Deleuze, *La littérature et la vie*, in *Critique et clinique*, *op. cit*., p. 15.
[570] « Minorité et majorité ne s'opposent pas seulement d'une manière quantitative. […] La majorité suppose un état de pouvoir

rapport au mineur, plus de pouvoir quant à l'expression. La littérature dans ce sens-là, est une minorité dans la langue. La langue[571], qui selon Saussure et au sens linguistique, est un outil permettant de communiquer. Tandis que pour Deleuze, du point de vue philosophique, *la* langue est l'ensemble des manières d'expression, et la littérature en fait partie :

> Ce que fait la littérature dans la langue apparaît mieux : comme dit Proust, elle y trace précisément une sorte de langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue, une minoration de cette langue majeure, un délire qui l'emporte, une ligne de sorcière qui s'échappe du système dominant.[572]

Écrire est alors une mise en variation dans la langue pour s'échapper « du système dominant ». Pour un écrivain, écrire, c'est trouver une manière de minoration de la langue majeure, afin de la conduire vers sa propre langue qui est mineure. La langue majeure, avec son pouvoir dominant, implique une autorité. Étant donné que l'écriture est une variation de *la* langue, la littérature, issue de cette écriture, doit saisir son propre pouvoir afin de garder sa légitimité et sa continuité. Par conséquent, en écrivant, l'écrivain doit chercher une autorité qui lui permette de se débarrasser des autres pouvoirs dominants (telles que l'autorité paternelle et l'autorité éditoriale, représentées dans *l'Éducation sentimentale* et dans *Pierre*), et ainsi légitimer sa langue et son écriture en tant qu'une nouvelle autorité.

Le paradoxe de l'écrivain et de son autorité devient de plus en plus important au moment de la deuxième moitié du XIXe siècle, avec l'industrialisation du domaine d'édition. D'un côté, sont les impératifs social et industriel, qui demandent une reproduction massive des livres pour satisfaire le nombre grandissant de lecteurs. D'un autre côté, s'exprime la revendication littéraire de l'écrivain pour une écriture originale qui le distingue d'autres écrivains contemporains. Dans l'expérience littéraire qu'est l'écriture, Flaubert et Melville cherchent, au cours de leur acte d'écrire, une expérience à venir, et leur inscription dans le « temps » dans et par leurs écritures. Ils proposent respectivement dans leurs textes, la représentation de cette recherche de l'inscription dans le « temps » : les personnages-copistes dont l'acte principal est marqué par la « répétition ».

---

et de domination, et non l'inverse. […] tandis que la minorité, c'est le devenir de tout le monde, son devenir potentiel pour autant qu'il dévie du modèle. » À propos des œuvres de Kafka, Deleuze développe, avec Guattari, la théorie sur la littérature mineure. *Cf.* Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, « Critique », Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 133.

[571] Nous parlons ici de la notion du mot de la « langue » au sens linguistique, qui ne désigne ni le langage (la capacité innée chez l'Homme) ni la parole (l'utilisation concrète d'une langue). Pour distinguer la notion de « langue » chez Deleuze de celle de Saussure (son sens linguistique), nous utiliserons l'italique pour son article défini.

[572] Gilles Deleuze, *La littérature et la vie*, in *Critique et clinique*, *op. cit.*, p. 15.

Chapitre 6. Bartleby et ses collègues : l'écrivain en devenir

Dans ce chapitre, il s'agit de voir de quelle manière la « répétition » peut influencer le temps et le rythme du récit, ainsi que l'autorité de l'instance narrative. Nous verrons que cette influence sur le temps du récit permet aux personnages — représentant la répétition d'écriture d'un écrivain — d'acquérir l'autorité narrative du récit et d'assurer la particularité de l'œuvre. Bartleby chez Melville, Bouvard et Pécuchet chez Flaubert, se préoccupent de cette « répétition ». Bartleby, en répétant sa phrase « Je ne préférerais pas (*I would prefer not to*) », interrompt constamment la narration. Par cette répétition, le récit est rythmé et dynamisé. Mais la narration est toujours suspendue à la même phrase de Bartleby. Bouvard et Pécuchet commencent et recommencent à copier tous les savoirs du monde. Dans le processus du « commencement-recommencement », le récit entre dans la répétition de ce processus, qui dynamise le récit par cet acte de « copier ». Et le récit, représentant toujours cet acte, acquiert son indépendance temporelle : il n'a plus besoin du temps pour assurer l'avancée de l'intrigue ; c'est désormais l'intrigue qui se présente en tant que dynamisme du récit. Ainsi, les répétitions dans un récit peuvent rendre le temps du récit figé (le cas de Bartleby) ou effacé (le cas de Bouvard et Pécuchet).

6.1. Le triomphe de Bartleby

Bartleby n'est pas seulement le récit d'« une histoire de Wall Street »[573]. Il contient à la fois un espace clos dépourvu de vitalité, et une impossibilité pour le narrateur, qui incarne l'autorité narrative, de représenter la figure de Bartleby. Le récit de *Bartleby* a lieu dans une étude dans un bâtiment de Wall Street, dans laquelle se trouvent le narrateur (l'homme de loi),

[573] Le titre complet de la nouvelle est « Bartleby le scribe : Une histoire de Wall Street (*Bartleby, The Scrivener: A Story of Wall-Street*) ». Lorsqu'elle paraît pour la première fois chez *Putnam's Monthly Magazine* en 1853, le titre original est « *Bartleby, The Scrivener: A Story of Wall-Street* » ; mais lorsque la nouvelle est incluse dans *Les Contes de la véranda* (*The Piazza Tales*), le titre devient tout simplement « Bartleby (*Bartleby*) » « sans que l'on sache pourquoi ». Voir la note du texte, dans Herman Melville, *Bartleby le scribe : Une histoire de Wall Street* (1853), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1080.

Dindon, Pincettes, Gingembre[574] (les trois scribes employés par l'homme de loi, dont Gingembre est l'apprenti), et enfin, Bartleby. Le narrateur commence sa narration par une brève introduction de lui-même et de son travail, mais aucune de ces informations n'est précise[575]. Au lieu de se présenter, le narrateur mentionne Bartleby dont il est impossible d'« établir une biographie complète et satisfaisante (*a full and satisfactory biography*) »[576]. Ainsi, il affirme qu'il n'arrive pas à représenter Bartleby. Il poursuit ensuite par un autoportrait, qui ne donne pas vraiment d'informations personnelles sur lui-même, mais quelques mots-clefs en tant que caractères : « paix (*peace*) », « sans ambition (*unambitious*) », « calme fraîcheur (*cool tranquillity*) », « prudence (*prudence*) »[577] :

> Je suis un homme pénétré, depuis sa jeunesse, de la conviction profonde que la meilleure façon de vivre est de fuir les tracas.[578]
>
> *I am a man who, from his youth upwards, has been filled with a profound conviction that the easiest way of life is the best.*[579]

L'autoportrait de l'homme de loi peut être interprété à plusieurs niveaux. En premier lieu, nous voyons une personne qui se refuse au conflit et a tendance à fuir toute complexité. Ce qu'il préfère, c'est une vie tranquille, éloignée de tout ce qui serait complexité ou véhémence. Il mène une telle vie jusqu'à la rencontre avec Bartleby. En second lieu, en affirmant qu'il ne peut pas faire la « biographie » de Bartleby — son « impuissance du langage à rendre le monde » —, le narrateur essaie d'« attire[r] la suspicion [du lecteur] sur sa compétence herméneutique et le sens à donner au récit »[580]. Tandis que le narrateur ne dit pas « tout ». D'une part, il

---

[574] Les trois employés « s'appellent » respectivement *Turkey*, *Nippers* et *Ginger Nut* en langue anglaise. Ce sont trois sobriquets accordés par le narrateur, qui sont tous liés à la nourriture. Étant donné qu'ils travaillent pour vivre (ou pour faire vivre leurs familles), leurs travaux deviennent alors leur gagne-pain. Dans la langue anglaise, il existe un terme « *breadwinner* », se traduisant « gagne-pain », qui signifie également l'homme qui gagne pour vivre ou faire vivre sa famille. Jaworski précise, dans sa note du texte, que le mot *turkey* est un « terme d'argot new-yorkais synonyme d'ivrognerie » ; et la traduction qui désigne, au sens figuré, un homme dupé ou niais, correspond mieux à cet argot. Le mot *nippers* désigne des « petites pinces », des « tenailles », ou « les pinces des crabes ou des homards » ; la traduction « Pincettes » reste fidèle à ces sens-là, montrant l'irritabilité du personnage. Quant au terme *Ginger Nut*, il doit être traduit littéralement en tant que « biscuit au gingembre », et la traduction de Jaworski l'abrège. Voir la note du texte, dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1081.

[575] Le récit commence par « Je suis un homme d'un certain âge (*I am a rather elderly man*) ». Le narrateur indique seulement qu'il travaille avec des copistes de pièces juridiques, sans préciser quel domaine juridique, ni pour qui il travaille. De cette manière, nous constatons que le narrateur demeure la seule autorité à la fois de son bureau et de son récit : personne ne peut le diriger ; c'est lui-même qui dirige. *Cf.* Herman Melville, *Bartleby le scribe : Une histoire de Wall Street* (1853), *op. cit.*, p. 209. Herman Melville, *Bartleby, The Scrivener: A Story of Wall-street* (1853), in *Melville's Short Novels*, éd. Dan McCall, « Norton Critical Edition », W.W. Norton & Company, New York, London, 2002, p. 4.

[576] Herman Melville, *Bartleby le scribe : Une histoire de Wall Street* (1853), *op. cit.*, p. 209.
Herman Melville, *Bartleby, The Scrivener: A Story of Wall-street* (1853), *op. cit.*, p. 4.

[577] Herman Melville, *Bartleby le scribe : Une histoire de Wall Street* (1853), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 210. Ce texte paraît premièrement, en tant que feuilleton, dans *Putnam's Monthly Magazine* en novembre et en décembre 1853. Il est ensuite repris, avec les cinq autres contes, dans le recueil intitulé *The Piazza Tales* (*Les Contes de la véranda*), publié chez l'éditeur Dix, Edwards & Co., en mai 1856 aux États-Unis, et en juin 1856 en Angleterre.
Herman Melville, *Bartleby, The Scrivener: A Story of Wall-street* (1853), *op. cit.*, p. 4.

[578] Herman Melville, *Bartleby le scribe : Une histoire de Wall Street* (1853), *op. cit.*, p. 210.

[579] Herman Melville, *Bartleby, The Scrivener: A Story of Wall-street* (1853), *op. it.*, p. 5.

[580] Marie Blaise fait l'analyse du narrateur de *Bartleby* en l'assimilant au « démon de perversité ». Elle montre que le récit de *Bartleby* est en fait une « tentative d'explicitation », ou une « plaidoirie » du narrateur pour dissimuler son acte de meurtre (de Bartleby) ou pour s'excuser de ne pas avoir envoyé son employé. L'ensemble du récit vise à détourner l'attention du lecteur :

représente Bartleby en affirmant qu'il n'arrive pas à le représenter. D'autre part, il insiste sur le fait de son impuissance du langage afin de maintenir l'incertitude du lecteur : nous ne savons pas si la représentation impossible de Bartleby est induite par l'incapacité du narrateur ou par la manière dont Bartleby agit. Ainsi le narrateur assure son autorité narrative par cet autoportrait[581].

La description du bureau montre également la rhétorique d'une vision enfermée, par laquelle le narrateur accentue son pouvoir sur le récit. L'état du bureau représente la vision du narrateur qui englobe et contrôle l'ensemble du bureau, y compris les scribes — les personnages de son récit. Ce bureau du narrateur donne sur le mur blanc d'un puits de jour. Cela montre que, par ses dimensions, cette étude est un espace clos, composé non seulement par ses murs, mais aussi par les édifices qui l'entourent et le puits de jour :

> Elle donnait, à une extrémité, sur le mur blanc de l'intérieur d'un spacieux puits de jour qui parcourait l'édifice de haut en bas. On aurait pu juger cette vue assez terne, dépourvue de ce que les paysagiste appelle « de la vie », mais, si tel était le cas, le spectacle qui se présentait à l'autre extrémité de mes locaux faisait au moins avec elle contraste, pour ne pas dire plus. Dans cette direction, mes fenêtres offraient une perspective dégagée sur un haut mur de brique noirci par l'âge et une ombre perpétuelle ; et ce mur n'exigeait point que l'on fît usage d'une longue-vue pour révéler ses beautés secrètes, car il s'avançait jusqu'à dix pieds de mes croisées pour le bénéfice de tout spectateur affligé de myopie.[582]
>
> *At one end they looked upon the white wall of the interior of a spacious skylight shaft, penetrating the building from top to bottom. This view might have been considered rather tame than otherwise, deficient in what landscape painters call "life." But if so, the view from the other end of my chambers offered, at least, a contrast, if nothing more. In that direction my windows commanded an unobstructed view of a lofty brick wall, black by age and everlasting shade; which wall required no spy-glass to bring out its lurking beauties, but for the benefit of all near-sighted spectators, was pushed up to within ten feet of my window panes.*[583]

Cette description de l'environnement ne donne pas un paysage « de la vie », comme le narrateur l'affirme, mais seulement un espace dépourvu de vitalité (des couleurs vives) dont les couleurs ajoutent à sa monotonie — le blanc d'un côté, le noir de l'autre. Les murs autour du bureau qui resserrent cet espace génèrent une oppression : suivant cette présentation, notre regard est restreint par les murs intérieurs (les deux cotés sans fenêtre) et extérieurs (les murs en dehors des fenêtres). Ce que nous pouvons « voir », ce n'est que le bureau lui-même, dont l'espace est représenté par le narrateur. Cependant, cet espace, monotone et oppressant, correspond bien à

---

nous nous intéressons désormais à l'histoire de Bartleby ; nous ne faisons plus attention à l'intention du narrateur qui se cache derrière le « masque » qu'il porte, c'est-à-dire son autoportrait et son récit qui manifestent l'autorité du narrateur dès le début du récit. Voir Marie Blaise, « Bartleby. '*I would prefer not to*' ou la disparition des possibles », *Fabula / Les colloques*, Premier symposium de critique policière. Autour de Pierre Bayard. URL : http://www.fabula.org/colloques/document4841.php.

581 Blaise ajoute que la « nature ambivalente » entre l'homme de loi et Bartleby (insistée par le narrateur) relève « des indices du caractère amoureux de la relation ». *Cf.* Marie Blaise, « Bartleby. '*I would prefer not to*' ou la disparition des possibles », *op. cit.* Ces indices favorisent encore l'autorité du narrateur : étant donné que ce sont ses « yeux étonnés [qui] ont *vu* (*astonished eyes saw*) » Bartleby, l'homme de loi tente d'insister sur le fait qu'il tient une relation extraordinaire avec Bartleby. *Cf.* Herman Melville, *Bartleby le scribe : Une histoire de Wall Street* (1853), *op. cit.*, p. 209.
Herman Melville, *Bartleby, The Scrivener: A Story of Wall-street* (1853), *op. it.*, p. 5.

582 Herman Melville, *Bartleby le scribe : Une histoire de Wall Street* (1853), *op. cit.*, p. 210-211.

583 Herman Melville, *Bartleby, The Scrivener: A Story of Wall-street* (1853), *op. cit.*, p. 5.

ce que veut l'homme de loi : il manifeste ainsi son autorité non seulement sur le bureau mais aussi sur notre regard. Ses employés sont ainsi tous accessibles à sa surveillance. Les « extrémités » du bureau, qui sont bloquées par les murs, sont limitées à la sphère que le regard du narrateur peut englober. Nous voilà « obligés » d'être « myopes ».

À la suite de cette description, le narrateur commence à présenter ses employés et leurs caractères d'après son observation. Dindon a un tempérament prompt, qui possède, selon le narrateur, « un peu trop d'énergie (*altogether too energetic*) »[584]. Pincettes n'est jamais satisfait de son travail actuel, parce qu'il veut « outrepasser les devoirs d'un simple copiste (*a certain impatience of the duties of a copyist*) », et il n'arrive jamais à « disposer la table à sa convenance (*get this table to suit him*) »[585]. Ces traits de caractère chez Pincettes indiquent une personne insatisfaite de son état présent. C'est pour cela que le narrateur le trouve « maléfique (*evil*) »[586]. Car « pas satisfait de son état au présent » signifie que Pincettes détient une virtualité à ne pas obéir son employeur. De surcroît, cette désobéissance — que Pincettes manifeste déjà un peu — signifie que l'homme de loi risque de perdre cet employé en raison de son ambition[587].

Les deux employés possèdent leurs traits de caractère spécifiques, mais ces caractères ne bouleversent pas l'autorité de l'homme de loi. Gingembre est l'apprenti dans cette étude, envoyé par son père qui veut que son fils fasse autre chose que charretier, comme lui. Ce garçon s'occupe à des bricoles dans l'étude pour tout le monde, mais il ne fait pas vraiment ce qu'il devrait faire en tant qu'apprenti juriste. Il est un « saute-ruisseau (*errand boy*) »[588], qui répond aux demandes de ces « autorités »[589]. Jusqu'ici, l'autorité dans l'étude reste l'homme de loi, et ses employés inférieurs que sont Dindon et Pincettes. Gingembre se situe au plus bas niveau.

---

584 Herman Melville, *Bartleby le scribe : Une histoire de Wall Street* (1853), *op. cit.*, p. 211.
Herman Melville, *Bartleby, The Scrivener: A Story of Wall-street* (1853), *op. cit.*, p. 6.

585 Herman Melville, *Bartleby le scribe : Une histoire de Wall Street* (1853), *op. cit.*, p. 213.
Herman Melville, *Bartleby, The Scrivener: A Story of Wall-street* (1853), *op. cit.*, p. 7.

586 La phrase compète est : « J'ai toujours vu en lui la victime de deux puissances maléfiques : l'ambition et l'indigestion (*I always deemed him the victim of two evil powers — ambition and indigestion*) ». *Cf.* Herman Melville, *Bartleby le scribe : Une histoire de Wall Street* (1853), *op. cit.*, p. 213.
Herman Melville, *Bartleby, The Scrivener: A Story of Wall-street* (1853), *op. cit.*, p. 7.

587 Le narrateur ajoute que Pincette ne travaille pas seulement pour lui : « L'une des manifestations de son ambition maladive était le plaisir qu'il éprouvait à recevoir les visites de personnages à la mine équivoque et aux vêtements fatigués, qu'il appelait ses clients. En réalité, je n'étais pas sans savoir qu'il prenait, de temps à autre, une part active à la politique locale, qu'en outre il lui arrivait de faire de petites affaires au palais de justice, et qu'il n'était pas inconnu sur les marches des Tombes. (*Among the manifestations of his diseased ambition was a fondness he had for receiving visits from certain ambiguous-looking fellows in seedy coats, whom he called his clients. Indeed I was aware that not only was he, at times, considerable of a ward-politician, but he occasionally did a little business at the Justices' courts, and was not unknow on the steps of the Tombs.*) ». « Les Tombes (*the Tombs*) » est le surnom de la prison de New York. Voir la note du texte, dans Herman Melville, *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1081-1082. Cette désobéissance secrète de Pincettes reste tolérable, parce qu'il travaille principalement pour l'homme de loi — son ambition est manifestée dans les travaux à temps partiel. Ce qui est plus important, c'est que l'homme de loi n'est pas « sans savoir » ce que fait Pincettes à temps partiel — c'est-à-dire il est au courant de tous les travaux partiels de Pincettes. Ainsi, Pincettes demeure « contrôlable ». *Cf.* Herman Melville, *Bartleby le scribe : Une histoire de Wall Street* (1853), *op. cit.*, p. 214.
Herman Melville, *Bartleby, The Scrivener: A Story of Wall-street* (1853), *op. cit.*, p. 7.

588 Herman Melville, *Bartleby le scribe : Une histoire de Wall Street* (1853), *op. cit.*, p. 215.
Herman Melville, *Bartleby, The Scrivener: A Story of Wall-street* (1853), *op. cit.*, p. 9.

589 Les autorités dans l'étude sont l'homme de loi, bien sûr, Dindon et Pincettes parfois. Car les deux copistes envoient fréquemment Gingembre à chercher des biscuits de gingembre, qui lui donnent ensuite ce surnom.

Nous voyons l'échelle de pouvoir entre le narrateur et les trois personnages. Mais l'apparition de Bartleby bouleverse l'ordre de cette échelle.

L'homme de loi a besoin d'un scripteur pour les copies des actes, et Bartleby apparaît, un matin d'été, sur le seuil de son étude, suite à l'annonce publiée par l'homme de loi. Dès son embauche, il fait preuve d'une passivité croissante, de plus en plus rigide, contre non seulement son travail de scribe, mais aussi contre l'homme de loi, autorité dans cette étude (au sens du pouvoir de se faire obéir). De surcroît, à chaque demande de l'homme de loi, Bartleby répond par la phrase « Je ne préférerais pas (*I would prefer not to*) », ce qui met la continuité du récit en perpétuelle pause. Cette phrase coupe la voix du narrateur, et donc l'autorité qui veut faire avancer le récit.

La première apparition de la phrase a lieu lorsque l'homme de loi demande à Bartleby, son nouveau copiste, de collationner[590] avec lui, peu après son arrivée[591]. Quand Bartleby dit cette phrase pour la première fois, l'homme de loi pense que Bartleby n'entend pas bien sa demande. Il la répète et Bartleby répond par la même phrase. Après deux répétitions de Bartleby, le narrateur répète en écho la phrase « … *ne préférerais pas* (*Prefer not to*) »[592]. C'est la première fois que l'autorité de ce bureau est brisée, que l'homme de loi ne peut plus rester calme ou tranquille. C'est aussi la première fois que la narration est coupée, parce que pour faire avancer la narration, le narrateur doit d'abord faire changer la réponse de Bartleby.

Cette phrase paraît une dizaine de fois dans le récit. Peu importe la manière dont l'homme de loi change sa façon de demander, et peu importe ses demandes, Bartleby lui répond par cette unique phrase. Chaque fois que la narration avance vers Bartleby, elle est bloquée par ce copiste qui ne change ni la réponse ni sa position dans le bureau.

Avec la répétition de cette phrase, le lecteur se perd au fil du récit. D'une part, chaque fois que Bartleby répète cette phrase le lecteur a l'impression qu'elle est apparue déjà plusieurs fois dans les passages précédents. D'autre part, le lecteur n'attend plus l'avancement de l'intrigue, mais la prochaine répétition de la phrase (par Bartleby) dans la narration de l'homme de loi. Ainsi, la répétition « Je ne préférerais pas » rend le temps du récit figé, parce qu'à chaque fois, l'avancée du temps du récit régresse à la répétition précédente. La narration est coupée, elle tombe dans un perpétuel aller-retour de dialogue entre l'homme de loi et Bartleby, qui se

---

590 Comparer un texte copié avec sa version originale.

591 Le narrateur ne précise pas, avant la première demande de l'homme de loi pour un collationnement, la durée exacte pendant laquelle Bartleby se met à copier mécaniquement et silencieusement. Il disait seulement que « [Bartleby] était chez moi depuis trois jours, je crois, … (*It was on the third day, I think, of his being with me…*) ». Herman Melville, *Bartleby le scribe : Une histoire de Wall Street* (1853), *op. cit.*, p. 217.
Herman Melville, *Bartleby, The Scrivener: A History of Wall-street* (1853), *op. cit.*, p. 10.

592 La traduction française met cette demi-phrase en italique. Herman Melville, *Bartleby le scribe : Une histoire de Wall Street* (1853), *op. cit.*, p. 218.
Herman Melville, *Bartleby, The Scrivener: A History of Wall-street* (1853), *op. cit.*, p. 11.

termine par la phrase de Bartleby. Ainsi, chaque fois que le récit avance un peu, il recule à cette même phrase. La répétition de ce recul creuse le temps du récit.

Gilles Deleuze, dans son texte *Bartleby ou la formule*, souligne le caractère de répétition de la phrase « Je ne préférerais pas (*I would prefer not to*) » en tant qu'une formule de la littéralité[593] :

> La formule I PREFER NOT TO exclut toute alternative, et n'engloutit pas moins ce qu'elle prétend conserver qu'elle n'écarte toute autre chose ; elle implique que Bartleby cesse de copier, c'est-à-dire de reproduire des mots ; elle creuse une zone d'indétermination qui fait que les mots ne se distinguent plus, elle fait le vide dans le langage.[594]

La répétition de la phrase fait un vide dans le temps du récit, et la phrase de Bartleby fait un vide dans le langage. Car cette phrase, ou cette formule si nous empruntons le terme à Deleuze, est à la fois immuable et indéterminée. Cela veut dire que même si les questions varient, la phrase de Bartleby reste identique. En même temps, elle est passive en raison de sa forme négative, bien qu'elle ne soit pas une négation radicale : elle est toujours dans le devenir. Cette phrase « ne raconte pas d'histoire et ne constitue ni symbole ni sens caché à découvrir » mais « énonce seulement la vérité »[595]. Elle énonce la vérité suivante : Bartleby ne répond pas exactement à la question posée, il exprime seulement sa préférence qui « contourne » la question posée.

C'est une réponse, mais une réponse qui pose question. Car en montrant une préférence, Bartleby ne précise pas sa position entre « oui » et « non ». Il s'agit d'une position neutre entre l'affirmation et l'opposition, Bartleby « ne refuse pas (de copier, de partir, de changer), mais n'accepte pas non plus »[596]. C'est également une phrase sans objet précis (au sens d'un destinataire). Elle montre une subjectivité par laquelle son énonciateur (c'est-à-dire Bartleby) exprime sa préférence. Cette subjectivité est la manière dont Bartleby manifeste sa propre autorité. Car en opposant « Je ne préférerais pas » à toutes les demandes de l'homme de loi, Bartleby supprime également le sens de ces demandes. La répétition de sa phrase devient une répétition de la suppression du sens de ce que dit l'homme de loi. Les différentes demandes sont les différentes variations langagières, et Bartleby lui répond avec la même phrase : *la* langue de Bartleby refuse toute variation langagière et demeure l'absolu d'elle-même. De cette manière, la subjectivité de Bartleby, représentée par cette phrase, triomphe de la subjectivité de

---

593 Ce texte de Deleuze paraît d'abord en tant que postface de l'édition de *Bartleby*, Garnier Flammarion, 1989. *Cf.* Gilles Deleuze, *Bartleby, op. cit.* Deleuze utilise le mot « formule » pour la phrase de Bartleby, parce qu'il met la phrase de Bartleby dans un cadre clinique. La littérature apparaît comme une entreprise de santé, et la langue peut se présenter en tant que remède de la littéralité.

594 Gilles Deleuze, *Bartleby, ou la formule*, in *Critique et clinique*, *op. cit.*, p. 95.

595 Marie Blaise, « Bartleby. '*I would prefer not to*' ou la disparition des possibles », *op. cit.*

596 Philippe Jaworski, *Melville, le désert et l'empire*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1986, p. 19.

l'homme de loi (demander à Bartleby de travailler).

Petit à petit, Bartleby arrête son travail ; mais il refuse de quitter le bureau de son employeur. Face à cette position immuable de Bartleby, l'homme de loi finit par quitter son étude en laissant Bartleby à demeure[597], parce que Bartleby est un être qui peut exister par lui-même :

> Faux, cette fois encore, car il est indubitable qu'il subvient bel et bien à son existence, et c'est là, d'ailleurs, pour un homme la seule façon irréfutable de montrer qu'il en a les moyens. Je changerai de bureaux, je déménagerai, et je le préviendrai dans les règles que si je le trouve dans mes nouveaux locaux, je le poursuivrai en justice, comme un vulgaire intrus, pour violation de domicile.[598]
>
> *Wrong again: for indubitably he* does *support himself, and that is the only unanswerable proof that any man can show of his possessing the means to do. No more then. Since he will not quit me, I must quit him. I will change my offices; I will move elsewhere; and give him fair notice, that if I find him on my new premises I will then proceed against him as a common trespasser.*[599]

Nous voyons que l'ancienne autorité au sein de l'étude est remplacée par celle de l'employé. Le sujet énonciateur de ce récit, face à son employé qui demeure impassible — dont le caractère est insaisissable — cède finalement son autorité. L'homme de loi quitte son étude en y laissant Bartleby, étant sujet-énonciateur — c'est-à-dire le narrateur — il n'a plus d'autorité sur le récit — il est remplacé par *la* langue de Bartleby, dont le statut (au sens de position) reste neutre et indéterminé. Le lecteur du récit n'attend plus la suite de l'histoire racontée par l'homme de loi mais la prochaine apparition de la phrase « Je ne préférerais pas (*I would prefer not to*) ».

L'homme de loi décide de déménager, au jour du déménagement, Bartleby sort de son bureau et vagabonde dans le bâtiment. Étant donné que les gens qui travaillent dans le bâtiment se plaignent de Bartleby, l'homme de loi décide de le persuader de trouver un autre travail. Mais Bartleby, qui au début refuse de sortir du bureau, refuse tout. Finalement, c'est le propriétaire de l'étude qui appelle les polices pour arrêter Bartleby. Bartleby finit par mourir en prison, enfermé ; le récit avance lorsque Bartleby est emprisonné. Néanmoins, par le vide langagier puis temporel, sa phrase triomphe de l'autorité du narrateur.

Même si Bartleby meurt, sa phrase demeure, manifestant toujours l'impossibilité de toute représentation. Le récit du « narrateur-homme de loi » n'est pas capable de représenter

---

[597] L'homme de loi n'a plus de choix. Il ne veut pas chasser Bartleby d'une manière déshonorante (il se demande : « Tu ne vas pas te déshonorer par un tel acte de cruauté ? (*you will not dishonor yourself by such cruelty?*)). Tandis que les gens qu'il connaît commencent à bavarder au sujet de Bartleby, et il pense que sa réputation professionnelle peut être influencée en raison de ne pas avoir chassé Bartleby. De surcroît, l'homme de loi ne peut plus supporter Bartleby, parce que ce dernier défie son autorité : « L'idée me vint qu'il pourrait bien vivre jusqu'à un âge avancé, installé à demeure dans mes bureaux et continuer à défier mon autorité, déconcerter mes visiteurs, exposer au scandale ma réputation professionnelle, jeter une ombre permanente sur les lieux, se maintenir en vie jusqu'au bout grâce à ses économies […] Je me résolus de rassembler toutes mes forces et de me débarrasser à jamais de cet intolérable incube. (*And as the idea came upon me of his possibly turning out a long-lived man, and keep occupying my chambers, and denying my authority; and perplexing my visitors; and scandalizing my professional reputation; and casting a general gloom over the premises; keeping soul and body together to the last upon his savings* […] *I resolved to gather all my faculties together, and for ever rid me of this intolerable incubus.*) ». *Cf.* Herman Melville, *Bartleby le scribe : Une histoire de Wall Street* (1853), *op. cit.*, p. 238-239.
Herman Melville, *Bartleby, The Scrivener: A History of Wall-street* (1853), *op. cit.*, p. 27-28.

[598] Herman Melville, *Bartleby le scribe : Une histoire de Wall Street* (1853), *op. cit.*, p. 239.

[599] Herman Melville, *Bartleby, The Scrivener: A History of Wall-street* (1853), *op. cit.*, p. 28.

Bartleby ; et le « narrateur-homme de loi » n'est pas non plus capable de reproduire cette phrase : elle reste une phrase produite par Bartleby. Cependant, cette phrase — dépourvue de sa propre signification en raison de sa nature ambiguë — ouvre toute possibilité d'interprétation. Lorsque l'homme de loi lui propose de travailler ailleurs, Bartleby répète trois fois qu'il n'est pas « difficile (*particular*) »[600]. Car *la* langue en elle-même n'est pas obligée de revêtir une signification particulière. Sa signification réside dans l'interprétation qu'est capable d'en donner son destinataire. En se répétant, *la* langue de Bartleby arrive non seulement à figer le temps du récit, mais aussi à remplacer l'autorité du narrateur. C'est donc en employant *la* langue et par l'effet produit qu'il obtient sa particularité. C'est ainsi que l'effet produit de « Je ne préférerais pas (*I would prefer not to*) » contribue à la structuration de cette histoire.

La répétition de Bartleby est une réaction passive contre l'ordre de l'homme de loi — son employeur — une « autorité ». L'effet produit par la répétition de Bartleby devient au fur et à mesure la nouvelle autorité de la narration. Ce que Bartleby veut dire n'est plus important. Ce qui importe, c'est que la phrase « Je ne préférerais pas (*I would prefer not to*) » elle-même manifeste son effet dans le récit et finalement, chez le lecteur. Le sujet énonciateur — le narrateur du récit — cède son autorité à Bartleby, objet de sa narration. L'objet de narration prend son autorité, en faisant de sa langue le nouveau sujet énonciateur. L'impassibilité de Bartleby provient de l'impassibilité de sa phrase — *la* langue qui, par l'incessante répétition, produit finalement une signification, non en elle-même, mais dans les interprétations qu'en fait le lecteur. C'est l'impassibilité qui laisse Bartleby exister dans le récit de manière indépendante, sans que le temps du récit ni la narration puissent l'influencer.

La phrase de Bartleby — dont la signification est vide — se transforme en point d'ancrage du récit, vers lequel la narration recule chaque fois ; et par ce recul continuel elle déclenche une dynamique qui rythme le récit. Nous verrons, avec deux autres « écrivains » dont le seul travail est de copier, que le geste même de « copier » — une autre forme de répétition — peut devenir la dynamique du récit et effacer le temps du récit.

---

[600] « Non, je n'aimerais pas être commis, mais je ne suis pas difficile. (*No, I would not like a clerkship; but I am not particular.*) » « Je n'aimerais pas du tout cela ; mais, comme je l'ai dit, je ne suis pas difficile. (*I would not like it at all; though, as I said before, I am not particular.*) » « J'aime être sédentaire. Mais je ne suis pas difficile. (*I like to be stationary. But I am not particular.*) » En répétant qu'il « n'est pas difficile », Bartleby refuse toutes les propositions de l'homme de loi. La répétition de « je ne suis pas difficile » révèle le fait qu'il est plus que « difficile ». *Cf.* Herman Melville, *Bartleby le scribe : Une histoire de Wall Street* (1853), *op. cit.*, p. 242-243.
Herman Melville, *Bartleby, The Scrivener: A History of Wall-street* (1853), *op. cit.*, p. 30.

6.2. L'éternel travail d'écriture des copistes

Dans la « constellation littéraire » à laquelle appartient Bartleby, se trouvent « les deux astres jumeaux »[601], Bouvard et Pécuchet. Ils font le même travail que Bartleby. Si nous acceptons que la répétition de Bartleby fige le temps du récit, la répétition chez *Bouvard et Pécuchet* sera aussi une répétition de *la* langue, mais de celle d'un « écrivain imaginaire », représentée par l'acte d'écrire, qui engendre quant à lui un effacement du temps de récit. C'est une temporalité dans laquelle les deux copistes ne vieillissent pas et ne meurent pas. Car cette répétition donne l'impression au lecteur, au début de chaque chapitre, que Bouvard et Pécuchet recommencent leurs bêtises (ce qu'ils font, ce qu'ils étudient), pleins d'énergie. L'attente du lecteur est ainsi guidée à suivre leur bêtise dans chaque chapitre, au lieu d'être guidée à suivre une chronologie linéaire du temps de récit. La linéarité chronologique est donc coupée constamment par un aller-retour entre les changements d'humeur (l'excitation et l'ennui) de Bouvard et Pécuchet, qui les conduit à leur apprentissage chapitre après chapitre.

Au début du roman, les deux copistes se rencontrent sur le boulevard Bourdon un dimanche d'été. Ils découvrent que non seulement ils ont le même âge et font le même métier, mais qu'ils ont aussi les mêmes centres d'intérêt. Trouvant la vie à Paris monotone, Bouvard et Pécuchet décident d'aller vivre à la campagne — leur projet de vie préféré.

Après leur installation dans la ferme de Chavignolles, l'héritage opportun de Bouvard, les deux se lancent dans une lecture d'ouvrages sur toutes sortes de savoirs : l'agriculture, la science, l'histoire, la littérature, la politique, l'amour, la philosophie, la religion et l'éducation. Ils lancent des débats et des discussions. Mais toutes ces pratiques finissent par un résultat désastreux. Le manuscrit du récit s'arrête brutalement au chapitre X, consacré à l'échec de l'éducation des deux orphelins par les deux copistes.

Il faut d'abord noter qu'au moment de la rencontre de Bouvard et Pécuchet, « le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert »[602]. Le boulevard Bourdon se trouve désert en raison de la chaleur, et la ville de Paris, pour Bouvard et Pécuchet, devient également un désert en raison de la vie qui se répète, monotone et qui, pour Bouvard et Pécuchet, n'est plus supportable :

> Quelle situation abominable ! Et nul moyen d'en sortir ! Pas même d'espérance ![603]

---

[601] Agamben Giorgio, *Bartleby ou la création*, traduction de l'italien en français par Carole Walter, Strasbourg, Circé, 2014, p. 11.
[602] Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (1880, œuvre posthume) avec des fragments du « second volume », dont le *Dictionnaire des idées reçues*, éd. Stéphanie Dord-Crouslé en 1999, Paris, GF Flammarion, édition mise à jour en 2008, p. 45.
[603] *Idem*., p. 56.

Ces trois phrases terminées par des points d'exclamation expliquent l'envie des deux copistes d'aller ailleurs. Le désert du boulevard Bourdon se répand sur l'ensemble de la ville de Paris, dans laquelle les deux copistes mènent une vie active, mais monotone. Active, parce qu'ils cherchent à apprendre des choses dans tous les domaines ; monotone, parce qu'ils s'ennuient au bureau et rêvent d'une vie à la campagne. L'envie de fuir le désert les conduit à un autre désert, qui est la campagne de Chavignolles :

> Le lendemain on repartait dès l'aube ; et la route, toujours la même, s'allongeait en montant jusqu'au bord de l'horizon. Les mètres de cailloux se succédaient, les fossés étaient pleins d'eau, la campagne s'étalait par grandes surfaces d'un vert monotone et froid, des nuages couraient dans le ciel, de temps à autre la pluie tombait. Le troisième jour des bourrasques s'élevèrent. La bâche du chariot, mal attachée, claquait au vent comme la voile d'un navire.[604]

Cette description du paysage qui s'étend au fur et à mesure du voyage de Pécuchet montre que le domaine hérité se situe au milieu d'un endroit désolé. Nous constatons une vision qui se déroule au fur et à mesure de la route : les cailloux qui se succèdent, les fossés, l'étalage de la campagne et le mouvement des nuages. Par ce prolongement de la vision, le bord de l'horizon recule ; le temps du voyage de Pécuchet se prolonge comme s'il ne se terminait jamais. Au sein d'une vision monotone, la seule description de l'ouïe, le claquement de la bâche du chariot, est alors mise en relief. Cette description du paysage évoque celle de *Par les champs et par les grèves*, que Flaubert qualifie de « désert »[605]. Le temps météorologique y ajoute une couleur grise, tantôt il pleut, tantôt il souffle des bourrasques. Un contraste apparaît entre le paysage au long du voyage et l'humeur euphoriqe de Pécuchet. Le voyage n'est pas si agréable, le paysage non plus ; Pécuchet est même perdu en abandonnant le chariot. Mais lorsque les deux amis se rejoignent, ils sont contents de tout :

> Leurs figures étaient rougies par le grand air. Ils tendaient leur ventre, ils s'appuyaient sur le dossier de leur chaise, qui en craquait, et ils se répétaient : —« Nous y voilà donc ! quel bonheur ! il me semble que c'est un rêve ! »[606]

Nous constatons dans les deux passages précédents le contraste entre l'ennui d'un long voyage et l'excitation de Bouvard et Pécuchet. Un tel contraste, entre un passage sur l'ennui et un autre sur l'excitation, apparaît dans chaque chapitre du roman. Au début de chaque chapitre, Bouvard et Pécuchet plongent dans l'étude d'un domaine. Vers la fin du chapitre, ils s'ennuient et se

---

[604] *Idem.*, p. 62-63.

[605] « Quand nous eûmes bien tourné autour, nous redescendîmes vers la rivière que nous traversâmes en bateau, et nous nous enfonçâmes dans la campagne. Elle est déserte et singulièrement vide : des arbres, des genêts, des ajoncs, des tamarins au bord des fossés, des landes qui s'étendent, et d'hommes nulle part. Le ciel était pâle ; une pluie fine, mouillant l'air, mettait sur le pays comme un voile uni qui l'enveloppait d'une teinte grise. » Voir Gustave Flaubert, *Par les champs et par les grèves* (1847), *op. cit.*, p. 141.

[606] Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (1880, œuvre posthume), *op. cit*., p. 64.

tournent vers un autre domaine des savoirs. Une telle alternance entre l'ennui et l'enthousiasme de Bouvard et Pécuchet circule du premier au dixième chapitre. À part le fait que Bouvard et Pécuchet changent de domaine de chapitre en chapitre, nous constatons que chacun se structure autour des mêmes contenus. La répétition efface le temps du récit.

Les dates n'apparaissent qu'aux premiers six chapitres du roman. La dernière date précise se situe dans le sixième chapitre. Le temps chronologique n'avance qu'au chapitre où ils renoncent à leur travail à Paris, puis à celui où surgit un « grand événement »[607].

Nous ne trouvons des indices chronologiques que dans certains chapitres. Au chapitre I c'est le 20 février 1839, au moment où Bouvard reçoit le courrier du notaire de son père. Ensuite, au même chapitre, Bouvard va prendre sa retraite six mois après la fin de 1840, et Pécuchet quitte Paris le 20 mars 1841. Au chapitre VI, la troisième indication apparaît : l'été de 1845. Deux chapitres plus loin : le 25 février 1848. Au même chapitre, une autre date précise, venant avec le journal qu'apporte Madame Bordin : le 3 décembre 1851[608]. Nous trouvons un dernier indice de date, au chapitre IX, lorsque l'ancien ami de Bouvard, Barberou, vient leur rendre visite. Mais cet indice n'est pas une date précise. Nous savons que « Barberou depuis vingt ans avait enduré toutes sortes de fortunes »[609]. Mais nous ne connaissons ni le début ni la fin de ces vingt ans, et ne sommes pas sûrs que ces vingt ans se passent dans la chronologie du récit. Le reste des indices de temps sont des compléments temporels, tels que le « lendemain », le « surlendemain », ou des heures précises dans un jour. Ils n'ajoutent ni une linéarité dans le temps du récit ni une logique à l'intrigue.

Ainsi, un premier niveau de répétition de l'humeur des copistes (entre l'excitation et l'ennui) circule dans chaque chapitre contribuant à l'effacement du temps du récit. Les dates historiques dans le récit n'illustrent qu'une partie de cette répétition d'humeur. La répétition existe non seulement dans chaque chapitre, mais aussi dans la narration du récit, représentée par l'acte des deux copistes : ils ramassent les matériaux et se mettent à copier. Finalement, cet acte des copistes, c'est-à-dire écrire, forme un troisième niveau de répétition, qui pose la question de la position de l'écrivain dans la littérature et celle de l'identité auctoriale.

Le deuxième des trois niveaux de répétition dans le récit de *Bouvard et Pécuchet* se trouve dans les deux premiers chapitres — la rencontre de Bouvard et Pécuchet et leur installation à la ferme de Chavignolles. Ils font, au cours de leurs rencontres quotidiennes, des échanges de

---

[607] C'est-à-dire la révolution de Février, qui a eu lieu du 22 au 25 février 1848 à Paris. Mais l'information de ce grand événement est diffusée par « un individu venant de Falaise », à la fin de la révolution. À Chavignolles, même la proclamation de la République affichée sur la mairie est faite au lendemain de la fin de la révolution — cela implique que la campagne où habitent Bouvard et Pécuchet est un lieu retiré du monde.

[608] Le 25 février 1848 est le jour de la fin de la révolution de Février. Le 3 décembre 1851 est le lendemain du coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte.

[609] Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (1880, œuvre posthume), *op. cit*., p. 321.

leurs centres d'intérêt, de leurs idées, ainsi que de leurs savoirs dans différents domaines :

> Ils faisaient des réflexions sur les pièces de théâtre dont on parlait, sur le gouvernement, la cherté des vivres, les fraudes du commerce. De temps à autre l'histoire du collier ou le procès de Fualdès revenait dans leurs discours ; – et puis, ils cherchaient les causes de la Révolution.
> […] Ils s'efforcèrent au Louvre de s'enthousiasmer pour Raphaël. À la grande bibliothèque ils auraient voulu connaître le nombre exact des volumes.
> […]
> Une fois, ils entrèrent au cours d'arabe du Collège de France ; et le professeur fut étonné de voir ces deux inconnus qui tâchaient de prendre des notes. Grâce à Barberou, ils pénétrèrent dans les coulisses d'un petit théâtre. Dumouchel leur procura des billets pour une séance de l'Académie. Ils s'informaient des découvertes, lisaient les prospectus et par cette curiosité leur intelligence se développa.[610]

Il est évident que Bouvard et Pécuchet ne font pas d'études sérieuses sur l'art, l'histoire ou la littérature. Pourtant, ils arrivent à se mettre en accord l'un avec l'autre sur tous ces domaines qu'ils ont expérimentés. Cet accord les mène au niveau suivant de l'apprentissage de savoirs dans le deuxième chapitre. À partir du chapitre II jusqu'au chapitre IX, Bouvard et Pécuchet commencent leur apprentissage dont nous découvrons le plan au premier chapitre du roman. Là, ils discutent de la vie en Province, et cette discussion est répétée par le deuxième chapitre où Bouvard et Pécuchet étudient l'agriculture. Ils glorifient les avantages des sciences, donc dans le troisième chapitre ils étudient les sciences…[611] De la sorte, les chapitres II à IX peuvent être traités en tant que répétition de tous les savoirs qui apparaissent au chapitre I. C'est par l'apprentissage de Bouvard et Pécuchet que nous percevons cette répétition : telle est le deuxième niveau de répétition, par lequel les savoirs qui apparaissent déjà dans le premier chapitre se répètent dans les chapitres suivants.

Le chapitre X, dans lequel Bouvard et Pécuchet adoptent deux orphelins (Victor et Victorine), est un chapitre consacré à l'éducation. Bouvard et Pécuchet veulent enseigner tout ce qu'ils savent à Victor et Victorine. Cet essai finit par un échec : Victorine ne sait même pas écrire correctement la langue française et mélange parfois différentes langues en parlant ; Victor ne comprend rien aux sciences telles que la géographie… Dans ce chapitre, Bouvard et Pécuchet répètent leur acte d'apprentissage en apprenant leurs savoirs aux deux orphelins. Le chapitre X répète ainsi les neuf chapitres précédents. La narration dans ce chapitre ne suit pas

---

[610] *Idem.*, p. 54, 55.

[611] Leur discussion sur la Révolution se répète ensuite dans les chapitres IV et VI qui concernent l'Histoire et la politique. Leur visite dans les galeries du Muséum se transforme ensuite en expérimentations dans le chapitre III concernant la science. Ce qu'ils préparent pour le déménagement à Chavignolles contient également les « outils » qu'ils utiliseront dans les chapitres suivants : « Ils s'achetèrent des instruments horticoles, puis un tas de choses 'qui pourraient peut-être servir' telles qu'une boîte à outils (il en faut toujours dans une maison), ensuite des balances, une chaîne d'arpenteur, une baignoire en cas qu'ils ne fussent malades, un thermomètre, et même un baromètre 'système Gay-Lussac' pour des expériences de physique, si la fantaisie leur en prenait. Il ne serait pas mal, non plus (car on ne peut pas toujours travailler dehors), d'avoir quelques bons ouvrages de littérature. Et ils en cherchèrent, – fort embarrassés parfois de savoir si tel livre 'était vraiment un livre de bibliothèque'. » Nous remarquons par exemple les « instruments horticoles » pour l'agriculture au chapitre II ; « un thermomètre » et « un baromètre » pour la science au chapitre III ; « quelques bons ouvrages de littérature » pour la littérature au chapitre V, etc. Ainsi, nous voyons que le premier chapitre est un point de départ dont le reste du roman fait la répétition. *Cf.* Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (1880, œuvre posthume), *op. cit.*, p. 59-60.

une logique événementielle, parce que l'idée de communiquer leurs savoirs à Victor et Victorine n'entre pas dans l'ordre des chapitres précédents.

En outre, les échecs d'éducation qu'ils connaissent dans un domaine ne peuvent pas être complétés ou corrigés par le domaine suivant. Dès que les enfants posent une question, Bouvard et Pécuchet se précipitent pour leur proposer un domaine de savoir. Dès qu'ils commettent une bêtise, ils cherchent une théorie pour les excuser ou pour les éduquer. Par exemple, lorsque Victor fait brûler un chat dans une marmite, Bouvard cherche l'opinion de Rousseau sur l'éducation de l'enfant :

> Puis cherchant à excuser Victor, il allégua l'opinion de Rousseau : L'enfant n'a pas de responsabilité, ne peut être moral ou immoral.
> Ceux-là, suivant Pécuchet avaient l'âge du discernement et ils étudièrent les moyens de les corriger.[612]

Ce passage montre le principe éducatif de Bouvard et Pécuchet : il faut suivre une théorie afin d'expliquer leur échec, ensuite ils tentent de corriger cette bêtise. Mais ni cette explication ni la correction ne peut expliquer la logique de leur acte. Ce principe convient également à tout acte que posent Bouvard et Pécuchet. Ils ont besoin de connaître le domaine de savoir qu'ils veulent aborder. Ils cherchent des théories dans ce domaine, sans penser à la logique de ces théories. L'échec est certain, mais ils ne sont jamais découragés et recommencent leur recherche dans un nouveau domaine. Finalement, lorsqu'ils se mettent à recopier, ils résument tout ce qu'ils apprennent dans leur copie, sans penser à la logique :

> Ils copièrent… tout ce qui leur tomba sous la main, … longue énumération… les notes des auteurs précédemment lus, – vieux papiers achetés au poids à la manufacture de papiers voisine.[613]

L'acte d'écrire des deux copistes, sans logique ni attention à la catégorisation des articles ou à la matière du papier, révèle le troisième niveau de répétition dans *Bouvard et Pécuchet* — la répétition de l'« acte d'écrire ». La transcription par Flaubert des savoirs collectés est donc reprise par Bouvard et Pécuchet, protagonistes-copistes de l'objet de la première transcription de Flaubert : la teneur du livre oblige à cette transcription des savoirs. Bouvard et Pécuchet « recopient » tous les savoirs transcrits par Flaubert en préparant l'écriture du livre *Bouvard et Pécuchet*, et le transcrivent dans leur copie.

Cette répétition commence d'abord par la recherche que fait Flaubert lorsqu'il a l'idée d'écrire un tel livre :

> D'autre part, je rêvasse un autre bouquin, mais il me manque encore bien des choses avant même d'en

[612] Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (1880, œuvre posthume), *op. cit.*, p. 376.
[613] *Idem.*, p. 400.

faire le plan. J'ai grande envie, ou plutôt grand besoin, d'écrire.[614]

Avant de se lancer dans l'écriture de « cet autre bouquin » qu'est *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert évoque son envie, ou son besoin, d'écrire. Le désir d'écrire un livre devient son but d'écriture, au sens d'un but ou d'une intention. Flaubert commence à faire des recherches, comme Bouvard et Pécuchet, sur les domaines qu'il veut aborder dans son livre[615]. Il présente toute sa recherche dans les différents domaines de savoirs (l'agriculture, la politique, l'histoire, etc.) sans les maîtriser. Ceci est la première répétition de l'acte d'écrire — l'écrivain transcrit, tout ce qu'il trouve comme savoir, dans son écriture.

Cette recherche des savoirs, ainsi que l'acte de transcription, sont répétés par les personnages, Bouvard et Pécuchet. Comme l'écrivain, ils collectent tout ce qui paraît utile ou intéressant en tant que matières de savoir, et les pratiquent sans les maîtriser. D'ailleurs, à la fin du roman, Bouvard et Pécuchet recommencent à copier, mais cette fois-ci il s'agit de transcription. Ils transcrivent tout ce qu'ils viennent de collecter et de catégoriser en tant qu'objet pouvant être transcrit, y compris la lettre au préfet demandant s'il est nécessaire d'enfermer Bouvard et Pécuchet, parce qu'ils sont susceptibles d'être des personnes dangereuses. Cet acte d'écrire sans cesse, ironique et sans doute ridicule, fait également partie de l'acte d'écrire de l'écrivain lui-même. Et l'ensemble du texte « *Bouvard et Pécuchet* », cet « autre bouquin » que Flaubert veut écrire, devient l'objet, au sens de matériel, de l'acte d'écrire de l'écrivain.

À propos de ces niveaux de répétitions, Roland Barthes commente *Bouvard et Pécuchet* comme « l'un des romans les plus vertigineux de la littérature française », parce qu'il « condense toutes les problématiques » dans un même livre[616]. En rédigeant *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert écrit sur tous les savoirs du monde. Les représentants de cet acte d'écrire de Flaubert — Bouvard et Pécuchet —, nous transcrivent les savoirs que rassemble Flaubert lui-même. Nous sommes face à un système de répétition constitué par l'« acte d'écrire », au sein duquel Flaubert essaie de « placer son propre langage dans l'infini même du langage »[617]. L'écriture est elle-même une répétition d'acte. L'éternelle transcription de Bouvard et Pécuchet met en scène le processus par lequel l'écrivain élabore sa propre représentation lorsqu'il écrit.

---

[614] Lettre à Amélie Bosquet, le 21 octobre 1862. Dans *Correspondances*, t. III, textes établis et annotés par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, 1991, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 254.

[615] Dans une autre lettre à George Sand, Flaubert parle des recherches qu'il devait faire afin d'écrire ce livre : « Comme je vais commencer un bouquin qui exigera de moi, de grandes lectures et que je ne veux pas me ruiner en livres, connaissez-vous un libraire quelconque à Paris qui pourrait me louer tous les livres que je lui désignerais ? » Lettre à George Sand le 12 juillet 1872. Dans *Correspondances*, t. IV, textes établis et annotés par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, 1998, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 548.

[616] Roland Barthes, « Où/ou va la littérature ? » (Cours, entretiens et enquêtes 1974), dans *Œuvres Complètes. 1972-1976*, t. IV, éd. Éric Marty, Paris, Édition du Seuil, 2002, p. 550.

[617] *Idem.*, p. 550.

Pour un écrivain, écrire c'est trouver sa position et l'expression de son identité auctoriale dans la littérature elle-même. Il n'est pas nécessaire que cette identité se montre explicitement dans son écriture. Elle émerge dans l'écriture :

> Mais pourquoi ne serait-ce pas exaltant ? C'est là que, précisément, se produit une sorte d'atteinte du sujet. Et l'atteinte du sujet, l'atteinte de la consistance du sujet qui se produit dans l'écriture, c'est si exaltant que c'est l'objet même de toutes les expériences limites, marginales, comme par exemple la drogue, ou la perversion ! …pour moi la littérature - … est toujours une perversion, c'est-à-dire une pratique qui vise à ébranler le sujet, à le dissoudre, à le disperser à même la page.[618]

L'acte d'écrire est un processus par lequel le sujet se dissout pour finalement s'accomplir. Cet auto-accomplissement se traduit par l'atteinte du sujet. La littérature est une perversion, parce que le sujet écrit pour sa propre disparition. Le véritable sujet émerge dans l'effacement de lui-même. Comme les figures de Bouvard et Pécuchet se dissolvent en copiant, l'écrivain cède sa place à sa propre représentation (c'est-à-dire les personnages qu'il fabrique en tant que son propre portrait) qui continue à manifester son autorité.

Les trois niveaux de répétitions dans *Bouvard et Pécuchet*, assurés par l'« acte d'écrire », constituent un rythme dynamique du récit. L'achronie est un vide du temps dans le récit. Cette dynamique du récit devient une représentation de l'image de Flaubert :

> Au milieu de tout cela, je ne suis pas gai ! – mais pas du tout ! je regrette plus que jamais (sans compter les autres) mon pauvre Bouilhet, dont je sens le besoin à chaque syllabe de B.& P. [Bouvard et Pécuchet] ce livre est diabolique ! j'ai peur d'avoir la cervelle épuisée. C'est peut-être que je suis trop plein de mon sujet & que la bêtise de mes deux bonshommes m'envahit ? [Lettre à sa nièce Caroline, le 21 août 1874]
> Ce qui me désespère c'est que je ne crois plus à mon livre. La perspective de ses difficultés m'écrase d'avance. Il est devenu p[ou]r moi un pensum. [Lettre à Edma Roger des Genettes, le 15 avril 1875]
> Quel chien de livre j'ai entrepris mon bon ! Mais il faut le continuer — malgré tout. [Lettre à Georges Charpentier, juillet-août 1875][619]

Flaubert atteste la difficulté éprouvée à écrire un tel livre. Il réitère que *Bouvard et Pécuchet* est un pensum, qu'il est difficile d'en avancer l'écriture. Étant écrivain, Flaubert est confronté au problème du « sujet », qui paraît « trop plein » pour lui. Les portraits de Bouvard et Pécuchet — l'objet de cette écriture qui tombe « en panne »[620] sans arrêt — envahit ce sujet. Représenter

---

618 *Idem.*, p. 551.
619 Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. IV, édition établie par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 852, 919, 941.
620 Nous empruntons ici le terme du « coup de la panne » à ce que Sylvie Triaire introduit dans son article, qui signifie une rupture, une difficulté de l'écriture et de la lecture du livre *Bouvard et Pécuchet*. L'extension du domaine de la panne dans la littérature souligne l'effet et la forme du livre. Voir Sylvie Triaire, « Le livre des pannes. *Bouvard et Pécuchet* », Fabula / Les colloques, *"Le coup de la panne". Ratés et dysfonctionnements textuels*. Source en ligne. URL : http://www.fabula.org/colloques/document5816.php.

l'idiotie des deux copistes, c'est représenter l'absurdité de certains aspects de l'être humain. Ce que Flaubert éprouve en tant que limite de son écriture (« la cervelle épuisée »), renvoie à la limite de la représentation elle-même. L'écrivain ne peut se débarrasser de son objet envahissant au cours de l'écriture — le sujet est en panne — de la même manière que Bouvard et Pécuchet ne peuvent pas saisir les logiques des savoirs au cours de leur transcription, le lecteur ne peut pas non plus saisir la logique du roman pendant sa lecture.

Tout cela rend *Bouvard et Pécuchet* quasiment illisible en tant que roman. Car d'une part, l'intrigue du roman est fragmentée par les différents niveaux de répétition, le lecteur entre dans un cercle — en forme d'un ruban de Möbius[621] — qui commence et recommence sans cesse. D'autre part, la fragmentation de l'intrigue interrompt la logique de l'histoire, de sorte que le lecteur se perd dans les répétitions.

En analysant *Bouvard et Pécuchet*, Yvan Leclerc constate, dans *La spirale et le monument*, qu'au fil des chapitres, « les matières deviennent de plus en plus livresques »[622]. Il montre également que :

> Le récit tente de temporaliser les savoirs qui en retour, détemporalisent le récit pour aboutir à une structure achronique, commune aux autres « beaux romans paralysés » de Flaubert (Malraux).[623]

Les savoirs sont désormais temporalisés à la manière d'un drame qui circule. L'effet narratif est neutralisé par la lecture d'un tel drame. Avec le sujet et le temps qui s'effacent dans la répétition d'écriture, l'acte d'écrire de l'écrivain devient un travail sans fin, qui vise à atteindre l'éternité. Bouvard et Pécuchet travaillent dans la campagne déserte de Chavignolles. Leur travail figure également la fragmentation des savoirs : l'agriculture, la science, l'histoire, la politique, la philosophie, la religion, et la littérature. En bref, c'est un livre qui transcrit tout savoir de la civilisation humaine. Et finalement, leur copie — *Le Dictionnaire des idées reçues* — neutralise le savoir humain : il ne reste que des fragments d'« idées » et une stérilité du langage, à travers lesquels nous voyons la représentation du désert.

---

[621] En topologie, un ruban de Möbius est un surface compacte dont le bord est homéomorphe à un cercle. C'est un cercle qui n'a pas de fin, et nous ne pouvons pas distinguer l'intérieur ni l'extérieur de ce cercle. Dans l'incessant acte d'écrire (copier et recopier) de Bouvard et Pécuchet, le temps du récit est effacé. Par ailleurs, la forme du ruban de Möbius représente également le signe de l'infini qui correspond aussi au caractère de la nature du travail des copistes : l'éternel travail de « copier ».

[622] Yvan Leclerc, *La spirale et le monument. Essai sur* Bouvard et Pécuchet *de Gustave Flaubert*, préface par Jacques Neef, « Présences Critiques », Paris, SEDES, 1988, p. 67.

[623] *Idem.*, p. 73.

Conclusion du chapitre

Le temps ainsi figé, Bartleby demeure impassible, et la répétition de sa phrase « *I would prefer not to* » devient la dynamique du récit. Le temps effacé de la vie de Bouvard et Pécuchet s'inscrit dans leur éternelle transcription. L'écrivain demeure toujours en devenir. Il garde son authenticité grâce à son écriture et la répète sans cesse, tel le scribe. La répétition donne au texte sa propre temporalité, et le produit de cette écriture — le récit — devient l'espace dans lequel sa propre temporalité est inscrite.

La répétitivité chez *Bouvard et Pécuchet* ressemble à la mise en scène d'une pièce de théâtre dont chaque scène commence par l'excitation des personnages et finit par leur ennui. Mais au lieu d'être assurée par une voix narrative, l'intrigue des scènes est assurée par le défilé des savoirs, qui devient une nouvelle autorité narrative garantissant la structure du récit. *Bartleby* présente une autre autorité narrative que celle de *Bouvard et Pécuchet*. Dans *Bartleby*, cette autorité est d'abord représentée par l'homme de loi puis par la phrase de Bartleby qui se répète. Dans *Bouvard et Pécuchet*, l'autorité narrative ne met pas son pouvoir dans le récit, et le sujet énonciateur ne sort jamais des « coulisses ». C'est-à-dire que le narrateur ne juge pas et ne donne pas d'enseignement au lecteur. C'est un récit sur lequel le défilé des savoirs prend l'autorité et assure la construction narrative. Ces savoirs émergent et se retirent à chaque chapitre, de sorte que la progression de l'intrigue ne peut pas être assurée.

Ainsi, le sujet énonciateur du récit et son autorité narrative rencontrent une crise. Dans *Bartleby*, l'autorité narrative de l'avoué n'est pas reprise par le personnage Bartleby, mais par la répétition de « Je ne préférerais pas ». Dans *Bouvard et Pécuchet*, ce n'est plus la voix narrative qui fait office d'autorité mais le défilé des savoirs, dynamisé par la répétition de recherches et de transcriptions des deux copistes. Nous voyons que, dans ce processus de relève de l'autorité narrative, le sujet énonciateur se dissout au fur et à mesure dans son récit. Désormais, le récit et sa teneur —l'objet du sujet énonciateur — prennent cette autorité narrative.

Cette crise de l'autorité narrative soulève le problème de l'autorité de l'auteur quant à la lecture. Car l'autorité, selon Roland Barthes, au sens de ce qui qualifie l'auteur, est considérée comme « passeur de confiance »[624] dans une variété de domaines littéraires. C'est-à-dire qu'elle sert à garantir un pacte de lecture entre le narrateur (ou la voix narrative) et le lecteur,

[624] Roland Barthes emprunte au mot anglais *confidence*. Il montre que l'auteur, dans une variété de domaines (des manuels d'histoire littéraire, des biographies d'écrivain, voire la conscience des littérateur), se trouve tyrannique — on fait plus attention à l'auteur lorsqu'on examine son œuvre. Il indique que « c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'auteur, qui livrait sa confidence ». *Cf.* Roland Barthes, *La mort de l'auteur* (1968), dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuils, 1984, p. 64.

qui implique une confiance réciproque. Quand le lecteur lit un texte, quelle que soit sa nature (un discours, un roman, une nouvelle, etc.), il est soumis à ce pacte. Ainsi, le lecteur entre dans le cadre spatio-temporel de ce texte que lui accorde ce pacte de lecture, et accepte que l'autorité narrative garde sa crédibilité — qu'elle-même et tout ce qu'elle raconte, présente ou représente, sont fiables.

Si cette autorité, qui est désormais mise en crise par le récit lui-même, perd sa crédibilité, nous étudierons les modalités narratives qui produisent cette crise ? De quelle manière et à quelles conditions pourrons-nous faire confiance à un récit ? Quelle est éventuellement la garantie que propose un texte littéraire pour maintenir ce pacte de lecture ? Flaubert et Melville représentent respectivement cette crise de l'autorité dans *La Tentation de saint Antoine* et *L'Escroc à la confiance (The Confidence-Man)*, où ils soulèvent les questions de la crédibilité de l'autorité narrative, de la structure textuelle, de la crise du sujet qui émerge en se dissipant, et finalement, de la fiction d'autorité.

Chapitre 7. Fragmentation et relève de l'autorité : une reconfiguration de l'autorité narrative

La représentation d'un défilé « quasi théâtral »[625] se trouve également dans deux autres romans, respectivement de Flaubert et de Melville : *La Tentation de saint Antoine* et *L'Escroc à la confiance*. À l'étude de ces deux textes, nous verrons de quelle manière l'autorité narrative est fragmentée et reconfigurée par la forme théâtrale du récit, et par la construction narrative.

La Tentation de saint Antoine et *L'Escroc à la confiance (The Confidence-Man)* sont deux récits dont le cadre spatio-temporel est précisé et fixé. Antoine reste dans une cabane au coeur du désert de la Thébaïde, et le récit de *L'Escroc à la confiance* se déroule sur un bateau à vapeur appelé le *Fidèle*[626]. Différent des autres voyages effectués par les personnages melvilliens qui n'ont pas de destination spécifique[627], le voyage que fait le *Fidèle* part du quai de la ville de Saint Louis pour La Nouvelle-Orléans, en descendant le Mississippi. Au début et à la fin des deux récits, il y a des indications temporelles. Le temps est respectivement restreint à une nuit dans *La Tentation de saint Antoine*, du coucher du soleil jusqu'au lever du soleil :

> En face, le soleil s'abaisse.
> […]
> Encore un jour ! un jour de passé ![628]

Et à une journée, du lever du soleil jusqu'à minuit, dans *L'Escroc à la confiance*, excepté au dernier chapitre où l'heure dépasse minuit[629] :

> Un premier avril au lever du soleil, parut sur le quai de la ville de Saint Louis, aussi soudainement que Manco Capac au bord du sud du lac Titicaca, un homme tout de clair vêtu.[630] […]
>
> *At sunrise on a first of April, there appeared, suddenly as Manc Capac at the lake of Titicaca, a man in cream-colors, at the waterside in the city of St. Louis.*[631] […]

---

625 *Cf.* Sylvie Triaire, « Le livre des pannes. *Bouvard et Pécuchet* », *op. cit.*

626 Melville garde ce mot français dans son texte, issu du latin *fides* (la foi, ou *faithful* en anglais). Selon les notes du texte par Philippe Jaworski, nous pouvons faire l'état de l'existence d'un bateau à vapeur baptisé *Fidelity*, qui a fait le service du Mississippi dans les années 1820-1830. *Cf.* Herman Melville, notes de *L'Escroc à la confiance* (1857), texte traduit par Philippe Jaworski, dans *Œuvres*, t. IV, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2010, p. 1232.

627 Nous nous référons aux personnages errants dans d'autres récits de Melville, tels que Tom, Taji, Ismaël, Redburn, Pierre, Israël Potter, etc., qui partent seulement pour « voyager ».

628 Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* (1874), édition présentée et établie par Claudine Gothot-Mersch, « Folio Classique », Paris, Gallimard, 1983, p. 51, 52.

629 Passé minuit, il n'y a aucune indication du « temps » dans le récit. Mais, Philippe Jaworski montre qu'étant donné que l'accord, entre le personnage « cosmopolite » et le « barbier », est signé à minuit moins le quart au chapitre XLIII, « il faut considérer que le 1er avril consacré au joyeuses (et anodines ?) mystifications est terminé ». *Cf.* Herman Melville, notes de *L'Escroc à la confiance* (1857), *op. cit.*, p. 1285.

630 Herman Melville, *L'Escroc à la confiance* (1857), *op. cit.*, p 605.

631 Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade* (1857), éd. Hershel Parker et Mark Niemeyer, London, W.W. Norton & Company, 2006, p. 9.

Une fois le cadre espace-temps précisé, le lecteur attend des intrigues, des personnages, un fil conducteur qui traverse l'ensemble du récit — la logique d'un enchaînement d'événements. Cependant, ce n'est le cas ni dans *La Tentation de saint Antoine* ni dans *L'Escroc à la confiance*. Au lieu de « raconter » une histoire, la voix narrative de *L'Escroc à la confiance* rencontre une crise qui lui fait perdre sa crédibilité en tant qu'instance de narration. La voix narrative cède son autorité à une modalité d'entrée et de sortie des personnages dans le récit, représentée par le défilé des dieux dans *La Tentation de saint Antoine* et les micro-récits dans *L'Escroc à la confiance*.

7.1. Le « metteur en scène » virtuel

La forme du texte de *La Tentation de saint Antoine* évoque celle d'une pièce de théâtre. Des descriptions de paysage posent le décor, Antoine et d'autres personnages jouent dans chaque scène, les dialogues entre Antoine et les dieux : toutes ces caractéristiques font du texte « un spectacle dans un fauteuil » et « une invitation au spectacle »[632]. Ce n'est pas seulement un « spectacle » — la forme textuelle de *La Tentation de saint Antoine* est aussi un mélange de genres littéraires. A la fois récit, pièce de théâtre et poème lyrique. Nous y lisons non seulement l'expérience d'Antoine le temps d'une nuit, représentée sous forme dialogique (et parfois en débat) entre l'ermite et le défilé des dieux, mais aussi les vers lyriques exprimant les sentiments d'Antoine.

Sylvie Triaire résume ces éléments en qualifiant *La Tentation de saint Antoine* de « théâtre en attente de réalisation, une possibilité, un rêve théâtral » de Flaubert[633]. Étudiant la structure et l'usage de la didascalie dans *La Tentation*, Triaire nous montre que Flaubert met en question le pouvoir « phonique » de l'écriture et l'essence même du théâtre. *La Tentation* devient donc le lieu où se manifeste la puissance de la « parole », non seulement des personnages, mais aussi

[632] Voir l'introduction par Claudine Gothot-Mersch, dans Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* (1874), *op. cit.*, p. 39.

[633] Flaubert a écrit une véritable pièce de théâtre — *Le Candidat* — qui a connu un échec. C'est à partir du contraste entre l'échec du *Candidat* et le succès de *La Tentation de saint Antoine* (qui paraît à la même année que *Le Candidat*) que Triaire propose ses réflexions sur la « virtualité » du théâtre. Par rapport à la véritable pièce de théâtre, *La Tentation* qui offre à ses lecteurs un théâtre « virtuel » devient le lieu de « l'impossibilité de montrer ». Voir Sylvie Triaire, « Bonheur du virtuel : *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert », in *Théâtres virtuels* [en ligne], Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2001. URL : http://books.openedition.org.ezpupv.biu- montpellier.fr/pulm/363.

des didascalies qui guident notre lecture.

Le récit commence à la manière d'un guide pour le lecteur dont la vision se focalise[634] progressivement sur la cabane. La vision du guide change les perspectives pour présenter les alentours de la cabane, à l'instar du mécanisme de l'objectif d'un appareil photo :

> C'est dans la Thébaïde, au haut d'une montagne, sur une plate-forme arrondie en demi-lune, et qu'enferment de grosses pierres. […]
> La cabane de l'Ermite occupe le fond. […]
> À dix pas de la cabane, il y a une longue croix plantée dans le sol ; […]
> La vue est bornée à droite et à gauche par l'enceinte des roches. […] Ces rais de flamme se rembrunissent, les parties d'azur prennent une pâleur nacrée ; les buissons, les cailloux, la terre, tout maintenant paraît dur comme du bronze ; et dans l'espace flotte une poudre d'or tellement menue qu'elle se confond avec la vibration de la lumière.
>
> SAINT ANTOINE
> qui a une longue barbe, […] est assis, jambes croisés, en train de faire des nattes. […][635]

Nous visualisons d'abord une montagne au loin dans le désert de la Thébaïde, puis la plate-forme en haut de la montagne, nous focalisons ensuite sur la cabane d'Antoine au milieu, puis par le changement de perspective, nous voyons le panorama des alentours de la cabane. Ensuite, par une focalisation de plus en plus concentrée, nous arrivons à voir les détails de ce panorama : les buissons, les cailloux, la terre, voire une poudre dorée flottant dans l'air, qui se confond avec la vibration de la lumière. La lecture suit cette autorité narrative qui introduit le paysage désertique, jusqu'à l'éparpillement de cette poudre dorée dans la lumière, puis surgit la silhouette fixe et concrète d'Antoine.

Nous constatons là l'autorité narrative de la didascalie qui guide la lecture. Le lecteur suit la focalisation présentée par la narration. Mais au moment où la vue du lecteur s'arrête sur Antoine, la didascalie disparaît, et le récit se poursuit dès lors avec le monologue d'Antoine : l'autorité narrative est transmise à l'ermite qui poursuit le récit. En proie à l'ennui de cet espace désertique[636], l'ermite amorce un retour sur sa vie antérieure. Parmi les monologues de la rétrospection, l'autorité narrative n'apparaît qu'au moment où elle livre, soit les précisions des actes d'Antoine, soit les détails de ce qui l'entoure.

Afin de chasser la solitude provoquée par l'espace désert et l'ennui, Antoine ouvre *La Vie des Apôtres*, en espérant y trouver une solution. Étant donné que l'autorité narrative cède la place au monologue d'Antoine, et que ce dernier est ensuite remplacé par ses souvenirs, Antoine

---

634 Au lieu de désigner la « perspective narrative » dans la narratologie de Genette, ici le terme « focalisation » prend le sens — également genettien —, en tant que technique narrative qui consiste à recentrer l'œil du lecteur sur un détail (un objet ou un personnage, etc.).

635 Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* (1874), *op. cit.*, p. 51-52.

636 Après le monologue rétrospectif, Antoine éprouve à la fois une solitude et un ennui. « Ah ! il s'en va rejoindre les autres ! Quelle solitude ! Quel ennui ! » ; « Mais la mort vaudrait mieux ! Je n'en peux plus ! Assez ! assez ! » Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* (1874), *op. cit.*, p. 57.

cherche une solution pour retrouver son autorité en dehors de l'espace-temps du passé. À ce propos, il feuillette vivement le livre dont il ne lit que des fragments. Il essaie de retrouver son identité en se confrontant aux Apôtres qui sont d'autres figures d'autorité. De cette manière, Antoine reste dans le présent par rapport aux Apôtres qui appartiennent au passé, et en lisant, il se débarrasse de la représentation de son passé.

La nuit tombe et les ténèbres s'approfondissent. L'énergie d'Antoine s'enfuit avec la lumière. D'abord il « entreferme » les yeux, au fur et à mesure de la disparition de la lumière, il entre dans un autre espace-temps :

> Il entreferme les yeux, avec langueur.
> […]
> Il se tourne vers le petit chemin entre les roches.
> […]
> Antoine grimpe sur une roche, à l'entrée du sentier ; et il se penche, en dardant ses yeux dans les ténèbres.
> Il l'éteint [la torche], l'obscurité est profonde.
> […]
> Antoine ferme ses paupières.
> Elle [les images d'une flaque d'eau, d'une prostituée, d'un coin d'un temple, etc.] se multiplient, l'entourent, l'assiègent. Une épouvante indicible l'envahit ; et il ne sent plus rien qu'une contraction brûlante à l'épigastre. Malgré le vacarme de sa tête, il perçoit un silence énorme qui le sépare du monde. Il tâche de parler ; impossible ! C'est comme si le lien général de son être se dissolvait ; et, ne résistant plus, Antoine tombe sur la natte.[637]

Ainsi, Antoine tombe progressivement dans l'espace-temps de son imagination. Il « entreferme » les yeux, et pénètre d'abord dans un état entre imagination et réel tout en poursuivant le chemin qui le guide loin de sa cabane. Il grimpe dans les ténèbres, se retourne vers sa cabane — le seul endroit éclairé — puis éteint la torche et se laisse submerger par les ténèbres et les illusions.

Nous sommes guidés par les indications suivantes : « entreferme les yeux », « ferme ses paupières ». Nous voyons qu'ensuite, l'ermite tombe dans un état de rêverie, dans lequel les images, une flaque d'eau, une figure de soldat et le coin d'un temple, commencent à s'envoler et à défiler « d'une façon vertigineuse »[638]. Antoine entre dans un autre espace-temps que celui dans lequel il se trouve, parce qu'il commence à se projeter parmi les tentations crées par son imaginaire. Il n'essaie plus de sortir de ce cadre spatio-temporel parce qu'il n'arrive pas à se débarrasser de toutes les illusions (il se laisse saisir par elles). À ce point du récit, nous avons déjà pu constater qu'Antoine se laisse tenter par les illusions nées de son imagination. Par conséquent, son être se dissout et il est séparé du monde dans lequel il se trouve. En se perdant dans ses illusions, Antoine perd son autorité en tant que sujet. Ce sont les objets de son

637 Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* (1874), *op. cit.*, p. 62-64.
638 *Idem.*, p. 64.

imagination, ou de son rêve, qui prennent la relève de cette autorité.

À partir du deuxième chapitre de *La Tentation de saint Antoine*, l'autorité narrative est prise successivement par les dieux qui défilent ; Hilarion (l'ancien disciple d'Antoine) lui, assure le fil conducteur du récit. L'indication au début du texte ne se présente que comme une didascalie qui se retire de temps en temps, en cédant son autorité aux dieux. Du chapitre III jusqu'au chapitre V, Hilarion prend la place de l'ancienne autorité narrative et guide Antoine et le lecteur vers le défilé des dieux. À chaque apparition du défilé des dieux, Hilarion se retire, comme le fait l'ancienne autorité narrative, pour que les dieux puissent prendre leur autorité et promouvoir le récit. Quand les dieux disparaissent, Hilarion réapparaît et reprend l'autorité. Ainsi, nous constatons qu'Hilarion fonctionne en tant que « ponctuation », qui permet de « simplifier, de familiariser, de naturaliser le spectacle des dieux »[639]. L'autorité d'Hilarion réside dans ses apparitions et ses retraits au cours du défilé des dieux : c'est alors une relève qui s'opère successivement, entre cet ancien disciple d'Antoine, la didascalie et les dieux qui apparaissent successivement.

Nous retrouvons cette relève de l'autorité en particulier au chapitre IV. Lorsqu'Antoine et Hilarion entrent dans la basilique, Hilarion disparaît d'emblée, laissant la parole à Valentin :

> HILARION
> le soutenant :
> Tu te désespères trop vite ! Tu comprends mal leur doctrine ! Et voici un qui a reçu la sienne de Théodas, l'ami de saint Paul. Écoute-le !
> Et, sur un signe d'Hilarion,
> VALENTIN
> en tunique de toile d'argent, la voix sifflante et le crâne pointu :
> Le monde est l'œuvre d'un Dieu en délire.[640]

Dans ce passage se déroule un déplacement de l'autorité d'Hilarion à Valentin, et la didascalie devient un intermédiaire. Hilarion laisse la parole à Valentin et Antoine n'a pas d'autre choix que de l'écouter. L'ermite refuse souvent les propositions d'Hilarion ; il refuse également d'admettre ce que dit un autre personnage[641]. Les refus d'Antoine proviennent du fait qu'il occupe la fonction d'un « récepteur » ; au lieu d'assister au processus d'apparitions des personnages, Antoine ne peut que les voir apparaître successivement, impuissant à intervenir. C'est alors une passivité, qui lutte contre l'autorité narrative dont il ne fait pas partie, que nous remarquons particulièrement dans le dialogue entre Antoine, Damis et Apollonius.

Dans ce dialogue où Antoine demande les origines de la sagesse, Damis et Apollonius se

---

639 Sylvie Triaire, « Bonheur du virtuel : *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert », *op. cit.*

640 Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* (1874), *op. cit.*, p. 102.

641 Dans le passage précédent notre citation à la même page, en entendant l'opinion des priscillianiens : « c'est le Diable qui a fait le monde », Antoine « se rejette en arrière » en disant « Horreur ! ». *Cf.* Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* (1874), *op. cit.*, p. 102.

succèdent et leurs récits avancent en spirale, Antoine intervient, sans parvenir à les interrompre. Il existe donc deux autorités simultanées : le récit de Damis et celui d'Apollonius. Damis et Apollonius « parlent abondamment comme des gens ivres »[642], et Antoine se trouve au milieu d'eux. Ensuite, il essaie d'accéder à leurs récits en posant successivement des questions à Damis et à Apollonius, qui négligent les questions d'Antoine et continuent leurs propres récits. Antoine s'ennuie de ce dialogue dont il est exclu, il exprime ce découragement à Damis et Apollonius :

ANTOINE

Non ! non ! allez-vous-en ! […]
Vous ne m'entendez pas ? retirez-vous ! […]
Assez ! […]
Je ne veux rien savoir ![643]

Damis et Apollonius continuent leurs récits sans lien avec la question d'Antoine, ni logique intrinsèque. Antoine veut participer à ce dialogue, mais il échoue. Il ne s'y intéresse plus et commence à s'ennuyer. Il veut chasser ces deux étrangers. Alors Apollonius se met à parler de la ville de Rome — ce qui capte l'attention d'Antoine. Mais l'attention retombe très vite, Damis et Apollonius recommencent leurs récits en laissant Antoine à part. Finalement, l'ermite ne supporte plus ce dialogue dans lequel les deux étrangers ont l'autorité, en mettant Antoine de côté. Il demande à Dieu de le secourir. Avant leur disparition, Damis et Apollonius tentent de faire croire à Antoine qu'il existe *des* Dieux, mais Antoine refuse cette tentation. Ainsi, Antoine reprend l'autorité de parole laissée par Damis et Apollonius, en réaffirmant sa croyance en Dieu.

Nous découvrons de nouveau la relève de l'autorité, prise d'abord par Damis et Apollonius, puis par Antoine quand ils disparaissent. À part Hilarion, le défilé des dieux et le dialogue des personnages, il existe une autre forme d'autorité dans *La Tentation de saint Antoine* : les discussions dans lesquelles se trouvent des juxtapositions d'opinions. Ces opinions se contredisent parfois, sans composer une vraie discussion. Ce n'est qu'une énumération d'opinions. Par exemple, au même chapitre (le chapitre IV), lorsqu'Antoine demande ce qu'est le Verbe « Jésus », la foule dans la basilique répond différemment (les réponses se contredisent les unes et les autres), et la narration est promue par cette dynamique d'opinions différentes.

De cette manière, l'ensemble du récit est composé par une relève de l'autorité, prise par les différents personnages et leur dynamisme (le guide, le défilé, les dialogues et les discussions). Il apparaît, cependant, à la fin du cinquième chapitre, que cette autorité est elle-même non-fiable — car nous savons désormais qu'« Hilarion » est l'incarnation du Diable. C'est également à ce moment, quand le Diable révèle son identité, que le lecteur en prend conscience :

[642] C'est Antoine qui dit cette phrase. Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* (1874), *op. cit.*, p. 147.
[643] Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* (1874), *op. cit.*, p. 150, 151, 152.

non seulement Antoine mais aussi le lecteur est trompé. Antoine est trompé par cette autorité masquée depuis son apparition dans le récit ; et le lecteur est trompé par l'ensemble du récit, y compris les réactions d'Antoine avant qu'il ne découvre l'identité de « Hilarion ».

Nous retenons ainsi les étapes par lesquelles la dynamique de relève de l'autorité devient le nouveau garant de la structure et de la forme de *La Tentation de saint Antoine*. En premier lieu, la didascalie, Hilarion et le défilé des dieux prennent successivement la relève de l'autorité narrative. En second lieu, même si l'ensemble du récit est mis en avant par la relève de l'autorité, cette relève ne présente pas un enchaînement logique — il n'y a ni une logique intrinsèque entre l'apparition et la disparition des personnages[644] (qui forment le « défilé ») ni un véritable développement de l'intrigue présenté par un narrateur, au sens de la trame d'un récit.

Il en résulte que le texte de *La Tentation* n'est plus restreint à la dimension d'un récit ; il devient un spectacle au sein duquel se joue le partage phonique de la « parole »[645]. D'une part, c'est le partage de l'autorité narrative entre la didascalie, Antoine et d'autres personnages ; d'autre part, c'est le partage entre la parole que Flaubert exprime à travers son écriture et la résonance de cette parole — son effet phonique — dans l'imagination du lecteur (ou de l'auditeur, si nous nous référons à Triaire). Au sein de ce jeu phonique nous retrouvons la recherche de Flaubert sur la variation de formes d'un texte littéraire et sur la possibilité de la langue.

Au début du dernier chapitre, quand le ciel « commence à blanchir »[646], Antoine est de nouveau tenté par le Diable, puis par le défilé des animaux légendaires. Mais avec l'aube qui s'éclaircit de plus en plus, les êtres vivants commencent à se transformer dans la lumière :

> Des phosphorescences brillent à la moustache des phoques, aux écailles des poissons. Des oursins tournent comme des roues, des cornes d'Ammon se déroulent comme des câbles, des huîtres font crier leurs charnières, des polypes déploient leurs tentacules, des méduses frémissent pareilles à des boules de cristal, des éponges flottent, des anémones crachent de l'eau ; des mousses des varechs ont poussés. […]
> Les végétaux maintenant ne se distinguent plus des animaux. Des polypiers, qui ont l'air de sycomores, portent des bras sur leurs branches. Antoine croit voir une chenille entre deux feuilles ; c'est un papillon qui s'envole. […]
> Et puis les plantes se confondent avec les pierres.
> Des cailloux ressemblent à des cerveaux, des stalactites à des mamelles, des fleurs de fer à des tapisseries ornées de figures. […][647]

---

644 Dans l'introduction de Claudine Gothot-Mersch de *La Tentation de saint Antoine*, l'éditrice atteste que, par rapport à la première version de l'œuvre, Flaubert cherche à établir, dans cette dernière version, « un lien logique », ou « un ordre intellectuel » pour les dieux qui émergent successivement. Mais ce lien, ou cet ordre, n'est pas évident pour le lecteur de *La Tentation de saint Antoine*. *Cf.* Voir l'introduction de *La Tentation de saint Antoine*, *op. cit.*, p. 39-40.

645 Triaire montre également que la dimension du « spectacle » de *La Tentation* transforme le lecteur en « auditeur ». Dans ce sens-là, ce n'est pas seulement « donner au lecteur à voir », mais aussi « donner à l'auditeur à écouter ». *Cf.* Sylvie Triaire, « Bonheur du virtuel : *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert », *op. cit.*

646 Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, *op. cit.*, p. 216.

647 *Idem.*, p. 236.

Dans le passage suivant le monologue des bêtes de la mer, les animaux marins commencent à briller. Ensuite les animaux se confondent avec les végétaux, et les végétaux se confondent avec les pierres. Finalement, tout est mélangé : il n'y a plus de distinction entre les êtres « vivants » (animaux, végétaux, insectes) ou « inertes » (minéraux, pierres, métaux). C'est non seulement la transformation des êtres, vivants ou inertes, mais aussi la neutralisation de tout par le jour qui apparaît finalement. Tout se transforme en « petites masses globuleuses », agitées par « une vibration »[648].

En comparant avec le début du récit où est évoquée une vibration de la lumière, nous constatons qu'après avoir vécu toutes ces hallucinations, Antoine est revenu à l'état lucide. Nous pouvons dire que cette traversée est également l'expérience d'un rêve, étant donné que le début du récit implique une entrée dans un état onirique. À la fin du récit, la nuit est finie, Antoine sort de son état de rêve et veut se dissoudre parmi les matières du monde :

> Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être en tout, m'émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, couler comme l'eau, vibrer comme le son, briller comme la lumière, me blottir sur toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière, — être la matière ![649]

Antoine aspire à se fondre dans le monde qui l'entoure pour finalement devenir « la matière ». Toutes les hallucinations se dissipent avec l'obscurité de la nuit, et Antoine veut lui-même se dissiper comme les poussières dans les vibrations de la lumière, afin de les rejoindre. La dernière phrase, en exclamation, « inverse » le spectacle : au lieu d'« être vu » par le monde, c'est désormais lui-même qui « voudrait » le voir[650]. Ainsi devient-il une partie de la matière qui appartient au monde : « le théâtre de toutes les métamorphoses » que ses hallucinations révèlent, qui embrasse l'ensemble de toutes les formes du théâtre[651]. Par cette inversion, après toutes les relèves de l'autorité, c'est finalement à Antoine qu'elle revient.

Le « metteur en scène » virtuel montre une possibilité — ou une virtualité — de la langue. La dynamique de la relève de l'autorité dans *La Tentation de saint Antoine* est la concrétisation de cette virtualité, dont la « parole » est l'intermédiaire : la didascalie présente et décore, les dialogues et les monologues des personnages se croisent. Afin de réaliser le partage

---

648 *Idem*., p. 236-237.
649 *Idem.*, p. 237.
650 Triaire montre que le temps pour Antoine est prolongé avec la répétition de ses prières et le défilé des dieux. À la fin du spectacle, le lever du soleil et la vibration de lumière « deviennent éclat, fragment d'éternité et d'infini », qui suspend le temps d'Antoine. C'est un temps « en attente de gestation formelle » : Antoine qui a « vu » la « matière », veut désormais la joindre — l'« être ». *Cf.* Sylvie Triaire, « Bonheur du virtuel : *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert », *op. cit.*
651 Sylvie Triaire, « Bonheur du virtuel : *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert », *op. cit.*

« phonique », il faut un lecteur dont la fonction est de « recevoir ». Une réciprocité apparaît entre ce que représente un texte littéraire et ce que reçoit son lecteur de cette représentation. La réciprocité implique également un lien entre le texte et son lecteur (et entre hommes), dont l'autorité narrative est le garant. La dynamique de la « relève » que nous avons analysée permet au texte littéraire d'assurer sa propre structure, tout en gardant une forme hybride entre le récit et le spectacle. Dans *L'Escroc à la confiance*, nous verrons une autre manière — toujours sous la forme d'un « défilé » — grâce à laquelle le récit met en question ce lien réciproque par le biais des « jeux de confiance ».

7.2. L'escroc de la narration et sa mascarade : fragmentation et absence de l'autorité narrative

La structure du récit de *L'escroc à la confiance* ressemble moins à une pièce de théâtre que celle de la *Tentation.* L'ensemble du récit est divisé en chapitres, et les titres des chapitres sont accompagnés par une brève introduction du contenu de chaque chapitre. Par exemple :

Chapitre II
Où l'on voit qu'il existe autant d'opinions que d'individus
Chapter 2
SHOWING THAT MANY MEN HAVE MANY MINDS.

Chapitre III
Où apparaît une certaine diversité de personnages
Chapter 3
IN WHICH A VARIETY OF CHARACTERS APPEAR.[652]

La subdivision du texte fait aussi partie du récit principal, car l'autorité narrative attribue à chaque chapitre des éléments de la structure narrative, tels que des personnages, ou le micro-récit de ce chapitre. Cependant, si nous nous référons au sous-titre du roman — « sa mascarade (*his Masquerade*) » — nous pouvons lire *L'Escroc à la confiance* comme le spectacle d'une « mascarade » ; les brèves introductions en dessous de chaque chapitre se présentent alors en tant que didascalies d'un spectacle ; un metteur en scène les montre à chaque ouverture d'une scène ; et finalement, après chaque ouverture de scène, le narrateur intervient et commence sa narration, avec les personnages qui entrent et se retirent de la scène.

S'attachant à une telle fonction du « spectacle », le découpage en chapitres dans *L'Escroc à la confiance*, comme l'affirment Sylvie Triaire et Patricia Victorin, « participe d'une conception duelle, à la fois enchaînement et rupture »[653]. Il devient une manière par laquelle le lecteur communique avec ce qu'il lit. Les chapitres d'un roman rythment non seulement l'histoire du récit, mais aussi sa lecture. Ils divisent non seulement la structure d'un roman, mais aussi « la structure psychologique du lecteur »[654] ; c'est-à-dire que le découpage en chapitres participe à l'interaction entre l'histoire racontée et l'imagination du lecteur parcourant le texte. C'est alors un enjeu de la « réciprocité », entre l'instance narrative (qui incarne l'autorité de la

652 Herman Melville, *L'Escroc à la confiance : sa mascarade* (1857), *op. cit.*, p. 609, 613. Pour les distinguer du texte principal du récit, les introductions sont mises en italique par le traducteur.
Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade* (1857), *op. cit.*, p. 13, 17. Les introductions sont écrites en majuscule dans le texte original.
653 Sylvie Triaire et Patricia Victorin, « Avant-propos », dans *Deviser, diviser. Pratique du découpage et poétique du chapitre de l'Antiquité à nos jours*, recueil d'articles sous la direction de Sylvie Triaire et Patricia Victorin, « Collection des Littératures », Série Le Centaure, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2011, p. 18.
654 *Idem.*, p. 18.

narration) et le lecteur du récit.

Dans *L'Escroc à la confiance*, Melville pose cet enjeu en problématique par une autorité narrative qui tente la « confiance » du lecteur. Par ailleurs, la « confiance » elle-même est également mise en question dans ce roman. Par rapport à d'autres éléments narratifs, tels que le héros, la progression de l'intrigue et le dénouement, l'autorité narrative, dans *L'Escroc à la confiance,* essaie d'aplanir toutes les caractéristiques d'un récit narratif, y compris les descriptions. Nous trouvons des passages descriptifs constitués par une série d'adjectifs :

> L'inconnu posa alors sur lui un regard grave et indulgent, pas peu déconcertant, d'autant qu'on y discernait quelque chose qui ressemblait non seulement à un air de supériorité, mais aussi de reproche, pour ainsi dire — comportement assez singulier chez un obligé à l'égard de son bienfaiteur, mais qui cependant ne seyait pas mal au bénéficiaire, car il était dépourvu de tout ce qui eût pu s'apparenter à de la présomption, et qu'y était mêlée une sorte de torturant scrupule, comme si l'obligé n'était animé que du juste sentiment de ce qu'il se devait à lui-même.
>
> *Upon this, the stranger regarded him with mild gravity, not a little disconcerting; the more so, as there was in it what seemed the aspect not alone of the superior, but, as it were, the rebuker; which sort of bearing, in a beneficiary towards his benefactor, looked strangely enough; none the less, that, somehow, it sat not altogether unbecomingly upon the beneficiary, being free from anything like the appearance of assumption, and mixed with a kind of painful conscientiousness, as though nothing but a proper sense of what he owed to himself swayed him.*[655]

Dans ce passage, la description du regard de l'inconnu est faite de manière si nuancée et ambiguë que nous ne pouvons pas identifier exactement ce que ce regard embrasse. Le regard est à la fois « grave et indulgent (with *mild gravity*) », mais en même temps il a un air de « supériorité (*superior*) » et de « reproche (*bearing*) ». D'ailleurs, au détour des phrases et des mots, par une succession de ponctuations, le sens de cette description du regard devient de plus en plus confus. Car en apparence, la deuxième moitié de ce passage essaie de décrire ce regard en le comparant à un « obligé » et son bienfaiteur. Mais ce passage explicatif n'ajoute qu'une ambiguïté supplémentaire à la première moitié de la description.

L'ambiguïté de la description est produite par une narration qui ne décrit qu'une apparence du regard. C'est-à-dire que, par une superposition d'adjectifs, la représentation du regard devient confuse : ce n'est qu'une représentation de la réalité existante. Cette superposition d'adjectifs évoque la répétition langagière de Bartleby : sa phrase ne contient qu'un sens superficiel — un état entre le « oui » et le « non » — mais la continuelle répétition d'une même phrase supprime tout sens profond. De la sorte, la description devient superficielle, c'est-à-dire, vide de toute sorte de sens profond. *L'Escroc à la confiance* devient ainsi le déploiement de « tout en surface, selon le jeu des seules apparences »[656]. C'est-à-dire que, les éléments de la

---

[655] Herman Melville, *L'Escroc à la confiance* (1857), *op. cit.*, p. 629.
Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade* (1857), *op. cit.*, p. 31.
[656] *L'escroc à la confiance, ou l'efficace du faux*, Postface de *L'Escroc à la confiance* par David Lapoujade. *Cf.* Herman Melville, *L'Escroc à la confiance* (1857), *op. cit.*, p. 1214.

structure narrative ne sont plus destinés à déployer une histoire, et l'autorité narrative ne peut plus garder ni la forme (la structure, la teneur) ni la valeur du récit. C'est une crise de la représentation, produite par la crise de l'autorité qui existe dès le début du récit.

La première scène de *L'Escroc à la confiance* se passe au lever du soleil d'un premier avril, à Saint Louis, au bord du « vapeur préféré des voyageurs (*the favorite steamer*) »[657] nommé le *Fidèle*. Le premier avril est connu pour être le jour du « poisson d'avril (*April Fool's Day*) » — le jour des plaisanteries, des moqueries. Dès le début du récit, la voix narrative implique, en précisant la date, qu'il existe sans doute des jeux dans le récit, sous forme de plaisanteries ou de moqueries, du fait de la tradition du poisson d'avril.

D'emblée, un homme sourd-muet, tout vêtu de blanc, monte à bord du Fidèle :

> Sa joue était pâle, son menton, couvert d'un duvet, ses cheveux, d'un blond filasse, et il portait un chapeau de fourrure blanche à longs poils laineux. Il n'avait avec lui ni malle ni valise, aucun sac de voyage ni baquet. Nul porteur ne le suivait. Nul ami ne l'accompagnait. Les haussements d'épaules, les ricanements, les murmures, les étonnements de la foule — tout disait, sans doute possible, que cet homme était un étranger, d'une étrangeté absolue.[658]
>
> *His cheek was fair, his chin downy, his hair flaxen, his hat a white fur one, with a long fleecy nap. He had neither trunk, valise, carpet-bag, nor parcel. No porter followed him. He was unaccompanied by friends. From the shrugged shoulders, titters, whispers, wonderings of the crowd, it was plain that he was, in the extremest sense of the word, a stranger.*[659]

Cette description de la figure du sourd-muet montre à la fois une neutralité et une singularité. La neutralité provient des adjectifs renvoyant à une couleur claire, voire blanche. Il est dépourvu de toute particularité concernant ses habits. De surcroît, cet étranger ne détient pas d'accessoires supplémentaire (des bagages, etc.). Il ne montre donc aucune caractéristique spécifique, ni dans la voix (car il est sourd-muet), ni dans son apparence. La singularité vient de son aspect lors de son embarquement : ni bagage ni accompagnant. Il est dépourvu de toutes sortes de liens, et devient un personnage original (au sens du « prototype », sans imitation) dans ce récit qui peut ensuite se métamorphoser.

Après son embarquement sur le *Fidèle,* l'étranger brandit une ardoise sur laquelle il écrit successivement des phrases[660], toujours commencées par la « charité (*Charity*) ». Par comparaison avec ce qu'il écrit, nous trouvons deux autres affiches près de lui : l'une est à côté du bureau du capitaine offrant une récompense pour la capture d'un « mystérieux imposteur

---

657 Herman Melville, *L'Escroc à la confiance* (1857), *op. cit.*, p. 605.
Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade* (1857), *op. cit.*, p. 9.
658 Herman Melville, *L'Escroc à la confiance* (1857), *op. cit.*, p. 605.
659 Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade* (1857), *op. cit.*, p.9.
660 À noter que la première phrase est citée de la Première Épitre de Paul aux Corinthiens : « La charité ne soupçonne point le mal (*Charity thinketh no evil*) ». La formule des quatre phrases suivantes sont également empruntées du chapitre XIII de la Première Épitre de Paul aux Corinthiens. *Cf.* Notes, Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade* (1857), *op. cit.*, p. 1233.

censément arrivé depuis peu de l'Est (*mysterious impostor supposed to have recently arrived from the East*) » [661] ; l'autre est mise par le barbier du navire dont la boutique est « à deux portes du bureau du capitaine (*next door but two to the capitain's office*) »[662], affichant « Crédit est mort (*No Trust*) »[663].

Le panneau du bureau du capitaine suscite une incertitude : étant donné qu'un imposteur est sans doute à bord, l'étranger qui vient d'embarquer semble suspect aux passagers et au lecteur du récit. D'autant plus que sur l'écriteau du barbier est affichée la phrase « Crédit est mort » — pas de crédit, pas de confiance[664]. Mais à la fin du premier chapitre, un autre passage diminue la suspicion du lecteur, produite précédemment par les phrases écrites sur les deux affiches :

> […] n'ayant aucun bagage, il était probable que sa destination était l'un de ces petits débarcadères posés sur les berges à quelques heures de Saint Louis. Pourtant, si rien n'indiquait qu'il avait un long trajet à faire, il semblait avoir déjà parcouru une distance considérable.[665]
>
> […] *from his having no luggage, it was probable that his destination was one of the small wayside landings within a few hours' sail. But, though he might not have a long way to go, yet he seemed already to have come from a long distance*.[666]

Au lieu de dire que ce passage « diminue » la suspicion du lecteur, il vaut mieux dire qu'il entraîne plus de suspicion. En premier lieu, ce passage est une supposition du narrateur. Il (le narrateur) insiste sur la possibilité que l'étrange apparence du sourd-muet, passager sans bagage, n'est pas liée avec la possibilité d'être l'imposteur suspecté, mais avec la longueur de son trajet : sa destination n'est plus loin de Saint Louis, et il achève déjà un long voyage avant que le navire arrive à Saint Louis. En second lieu, en présumant que le sourd-muet n'est sans doute pas l'imposteur suspecté, le narrateur essaie de détourner la suspicion du lecteur sur l'identité du sourd-muet, de sorte qu'il peut continuer sa narration et que l'escroc à bord du *Fidèle* peut commencer sa mascarade.

L'ensemble du récit est construit sur la base des escroqueries à la confiance, sous forme de

---

[661] Herman Melville, *L'Escroc à la confiance* (1857), *op. cit.*, p. 605.
Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade* (1857), *op. cit.*, p. 9.
[662] Herman Melville, *L'Escroc à la confiance* (1857), *op. cit.*, p. 608.
Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade* (1857), *op. cit.*, p. 12.
[663] *Idem.*
[664] Dans la note de la version en langue anglaise, « *No trust* » signifie « *Cash only* », qui signifie « paiement uniquement en espèces ». Cela signifie que le barbier n'accepte que le paiement en argent liquide. Cela veut dire également que le barbier n'accorde pas sa confiance aux autres passagers : il n'accepte que l'argent comptant. Nous remarquons également la mise en parallèle de ces deux affiches (l'une du bureau du capitaine et l'autre du barbier) : à côté de l'affiche concernant un imposteur se trouve une autre, sur laquelle le barbier à bord écrit « pas de crédit ». Ce « crédit » peut non seulement se référer à l'aspect pécuniaire, mais aussi à ce qui relève de la « confiance ». Si nous considérons que la phrase « pas de crédit » veut dire « pas de confiance », elle suscite également la suspicion du lecteur, non seulement sur l'identité de l'imposteur, mais aussi sur celle du capitaine et du barbier. *Cf.* Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade* (1857), *op. cit.*, p. 12.
[665] Herman Melville, *L'Escroc à la confiance* (1857), *op. cit.*, p. 609.
[666] Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade* (1857), *op. cit.*, p. 13.

dialogues, nouées entre les différents personnages, dont les avatars de l'escroc et des personnages esquissés. Nous pouvons dénombrer huit avatars au total : le sourd-muet au premier chapitre ; Guinée-Noire (*Der Black Guinea*), un infirme noir, au troisième chapitre ; John Ringman, un homme portant le deuil, au quatrième chapitre ; « un homme en manteau gris et cravate blanche (*a man in a gray coat and white tie*) », au sixième chapitre ; un homme d'affaires, propriétaire de la « Compagnie charbonnière des Rapides noirs (*Black Rapids Coal Company*) », au neuvième chapitre ; un « médecin herboriste (*herb-doctor*) » qui apparaît au seizième chapitre ; un vieil homme au vingt-troisième chapitre ; et finalement, Francis Goodman, le « cosmopolite (*cosmopolitan*) », qui apparaît dès le vingt-troisième chapitre[667].

Dans les conversations, ces personnages sont dotés d'indications précises (les détails de silhouettes et de vêtements, leur travail), mais parfois trop précises. Nous trouvons en outre un avatar d'Edgar Allan Poe, comme « un homme au visage hagard et inspiré (*a haggard, inspired-looking man*) »[668], un « fonctionnaire des douanes que l'on venait de congédier (*some discharged custom-house officer*) »[669] qui est sans doute Nathaniel Hawthorne. Le lecteur ne peut que deviner l'identité de ces personnages, puisqu'il n'y a aucune indication dans le récit concernant leurs véritables identités. Nous constatons que, sous forme d'un « jeu de confiance » entre le narrateur et le lecteur du récit, la « confiance » réciproque entre les portraits des écrivains représentés et ceux des écrivains en tant que « personnes » est mise en question. Si le lecteur croit que ces allusions se réfèrent à Poe et à Hawthorne, cela signifie qu'il fait confiance à ce que décrit le narrateur.

La tromperie fondée sur la confiance est manifestée par les conversations. À chaque chapitre où l'escroc apparaît pour éprouver la confiance des passagers, il répète la question « avez-vous confiance en moi ? »[670] D'autres chapitres, où l'escroc n'apparaît pas, n'ont pas

---

667 *Cf.* Herman Melville, *L'Escroc à la confiance* (1857), *op. cit.*, p. 605-606, 613-614, 624-625, 635, 656, 691, 751-752, 763. Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade* (1857), *op. cit.*, p. 9-10, 18, 27-28, 37, 54, 86, 134-135, 144.

668 Herman Melville, *L'Escroc à la confiance* (1857), *op. cit.*, p. 825.
Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade* (1857), *op. cit.*, p. 197. Harrison Hayford montre que ce personnage — « un mendiant fou » aux cheveux d'un « noir de corbeau » — est « largement inspiré d'Edgar Allan Poe ». Voir les notes par Philippe Jaworski de *L'Escroc à la confiance*, *op. cit.*, p. 1276.

669 Herman Melville, *L'Escroc à la confiance* (1857), *op. cit.*, p. 615.
Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade* (1857), *op. cit.*, p. 19. Dans le texte, le narrateur présente ainsi ce personnage : « et qui, soudainement privé de tout moyen de subsistance, avait décidé de se venger du gouvernement et de l'humanité en se rendant malheureux à vie par la haine ou de soupçon qu'à tout et à tous il vouerait désormais. (*who, suddenly stripped of convenient means of support, had concluded to be avenged on government and humanity by making himself miserable for life, either by hating or suspecting everything and everybody*) » Nathaniel Hawthorne a fait trois ans de service en tant qu'inspecteur des Douanes de Salem, jusqu'à l'année 1849, avant d'être licencié par la nouvelle administration *whig*. Après cette démission, il écrit le roman *La lettre écarlate* (*The Scarlet Letter*). Dans le prologue de ce roman, intitulé « La Maison de la Douane », Hawthrone raconte ce « malheureux épisode » (d'être licencié). Voir les notes par Philippe Jaworski de *L'Escroc à la confiance*, *op. cit.*, p. 1236.

670 La formulation de la question se varie. Par exemple, au chapitre cinq, la question est : « Pourriez-vous maintenant, jeune homme, dans les circonstances présentes, et à titre purement expérimental, m'accorder, tout simplement, votre confiance ? (*Could you now, my dear young sir, under such circumstances, by way of experiment, simply have confidence in* me*?*) ». Et au chapitre dix, la question change : « Et moi qui suis pour vous un parfait inconnu, comment pouvez-vous me faire confiance ? (*And I, being personally a stranger to you, how can you have confidence in me?*) ». Malgré la formule qui change constamment, le mot « confiance (*confidence*) » demeure inchangé dans la question. *Cf.* Herman Melville, *L'Escroc à la confiance* (1857),

besoin de narrateur pour tenir le récit, parce que les conversations « peuvent passer de personnage à personnage, de contexte à contexte, de situation à situation, comme la confiance ou l'incrédulité »[671]. Ainsi, le récit de *L'Escroc à la confiance* est dynamisé par les questions autour de la confiance ; il est constitué par les « événements de langage »[672]. Il n'existe plus d'événement au sens de l'intrigue, mais des événements constitués par la conversation qui induit un « jeu de confiance ». L'intrigue est remplacée par tous ces jeux de confiance.

Cette modalité du glissement événementiel par la conversation suspend la fonction de l'autorité. Tous ces jeux ont lieu à bord, mais les personnages (et donc les passagers à bord) ne sont pas enfermés dans cet espace clos. Les passagers du vapeur embarquent et débarquent, lorsque le navire vogue le long du Mississippi. Le récit avance également de manière « autonome », sans que le narrateur intervienne pour le promouvoir. D'un chapitre à l'autre, le récit commence par le début d'une conversation ou l'apparition d'un personnage, et finit par la fin d'une conversation ou le retrait d'un personnage (ou un escroc)[673].

Le capitaine, qui est l'autorité dirigeante du vapeur, est absent pendant ce voyage descendant le Mississippi. Son bureau est toujours vide. Son existence n'est présente que dans les dialogues des personnages[674]. Cela montre que l'autorité narrative, qui doit être présente comme le capitaine d'un navire, n'est plus assurée dans le récit. Le capitaine du *Fidèle* n'existe que dans les conversations — il ne fait partie d'aucun des éléments narratifs (il n'est ni personnage ni narrateur). « Où est le capitaine ? », « le capitaine existe-il ou non ? » : telles sont les suspicions du lecteur au cours de sa lecture. Ainsi, le « capitaine » du *Fidèle* existe dans la mesure où le lecteur suppose qu'il y a un capitaine à bord du vapeur, la seule manière pour qu'il

---

op. cit., p. 634, 666.
Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade* (1857), *op. cit.*, p. 36, 64.

671 Marie Blaise, « Melville, l'homme-confiance et le faiseur de nœuds », Fabula/Les colloques, « *Le coup de la panne ». Ratés et dysfonctionnements textuels*, URL : https://www.fabula.org/colloques/document5814.php. Les thèmes de conversations se distinguent l'un de l'autre, et les formes de questions varient également. Cependant, tous les thèmes et les questions sont fondés sur la question de la « confiance ». « Croire » ou « ne pas croire » — la confiance ou l'incrédulité — sont l'essence de toutes les conversations.

672 Voir la notice de Philippe Jaworski dans *L'Escroc à la confiance*, *op. cit.*, p. 1210.

673 Par exemple, le chapitre XVII se termine par « C'est ainsi que, donnant tous les signes de la plus extrême précipitation, le médecin herboriste quitta la cabine ([…] *and so, with every token of precipitate dispatch, out of the cabin the herb-doctor went.*) », et le chapitre XVIII commence par « 'On ne reverra pas ce type de sitôt', fit remarquer un homme aux cheveux châtains à son voisin au nez crochu. (*'Sha'n't see that fellow again in a hurry,' remarked an anburn-haired gentleman, to his neighbor with a hook-nose.*) ». Le « médecin herboriste » se retire, et un « homme aux cheveux châtains » surgit en parlant. Son apparition commence un nouveau chapitre, sans que le narrateur précise pourquoi et comment ce nouveau personnage apparaît dans le récit. Le chapitre XXIII se termine par « À quoi donc pouvez-vous rêver de la sorte, mon bel et bon ami ? (*'A penny for your thoughts, my fine fellow.'*) », et le prochain chapitre commence par l'intervention d'un « célibataire » : « 'Bas les pattes !' s'écria le célibataire, en dissimulant involontairement sa mélancolie derrière une mine morose. (*'Hands off!' cried the bachelor, involuntarily convering dejection with moroseness.*) ». Dans ce cas-là, c'est ce nouveau personnage qui commence un nouveau chapitre. *Cf.* Herman Melville, *L'Escroc à la confiance* (1857), *op. cit.*, p. 703, 753.
Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade* (1857), *op. cit.*, p. 95, 135-136.

674 Nous trouvons, par exemple, l'évocation du capitaine lorsque le cosmopolite et le barbier à bord signalent leur accord. Le barbier pose la question de la garde du document. Il suggère que le capitaine est « un tiers désintéressé (*a party disinterested*) », et que le capitaine ne peut rien faire qui pourrait relever « d'un abus de confiance (*a breach of trust*) ». *Cf.* Herman Melville, *L'Escroc à la confiance* (1857), *op. cit.*, p. 871.
Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade* (1857), *op. cit.*, p. 234.

prenne forme : dans les conversations qui suscitent la suspicion du lecteur. Cependant, nous ne savons pas si l'autorité narrative est véritablement absente ou non, comme nous ne savons pas si le capitaine est à bord ou non, malgré l'inoccupation de son bureau ; pourtant, le vapeur vogue, et le récit avance, avec seulement la narration du narrateur, sans définition ni précision de son autorité.

Le narrateur ne surgit que dans trois chapitres du livre, consacrés à l'art de la cohérence. Dans ces trois chapitres, le narrateur prend la parole et prononce son discours. Les trois chapitres ne sont enchaînés ni au niveau de leur continuité[675] ni au niveau de la narration. En premier lieu, structurellement, il n'y a pas d'enchaînement parmi ces trois récits. Dès que nous lisons le chapitre XLIV, nous oublions déjà ce que le narrateur décrit au chapitre XIV, concernant son art de la fiction. En second lieu, par le détour des mots, les titres des chapitres deviennent difficiles à comprendre. Cette difficulté ne réside pas dans la compréhension de leur sens grammatical, mais dans la compréhension de l'intention du narrateur et de ce dont il veut parler. Les digressions, que nous rencontrons souvent chez Melville[676], se trouvent également dans ces trois chapitres. L'incertitude qui émane du narrateur est produite par l'insertion des trois chapitres. L'insertion de ces chapitres ajoute de l'indétermination.

Cette indétermination remet au premier plan la question de la crédibilité, non seulement au niveau du récit, mais aussi au niveau de l'autorité[677]. L'incrédibilité du récit vient d'une narration confuse, parfois contradictoire — comme le démontre notre précédente analyse du regard de l'étranger. Le narrateur ne reste que sur l'apparence : la construction des personnages manque de consistance, et les détails donnés par le narrateur ne peuvent qu'ajouter de la confusion pour le lecteur. Nous ne savons pas s'il n'y a qu'un escroc ou plusieurs ; et nous ignorons l'exacte identité de l'escroc, ou des escrocs.

La crise de confiance du lecteur à propos de l'autorité narrative vient de la crise de l'autorité

---

675 Ce sont les chapitres XIV, XXXIII et XLIV, intitulés respectivement : « Digne de la considération de ceux à qui il apparaîtra digne de considération (*WORTH THE CONSIDERATION OF THOSE TO WHOM IT MAY PROVE WORTH CONSIDERING*) », « Qui pourra passer pour ce qu'on lui attribuera de mérite (*WHICH MAY PASS FOR WHATEVER IT MAY PROVE TO BE WORTH*) » et « Dans lequel les trois derniers mots du chapitre deviennent le thème d'un exposé qui recevra sûrement plus ou moins d'attention de la part des lecteurs qui ne le sauteront pas (*IN WHICH THE LAST THREE WORDS OF THE LAST CHAPTER ARE MADE THE TEXT OF DISCOURSE, WHICH WILL BE SURE OF RECEIVING MORE OR LESS ATTENTION FROM THOSE READERS WHO DO NOT SKIP IT*) ». Ces trois chapitres suspendent le récit et l'histoire racontée. Ils créent également des intervalles pendant lesquelles le lecteur peut choisir s'il continue sa lecture ou s'arrête. Ainsi, nous constatons une interaction entre le narrateur et son lecteur supposé. Cette interaction devient la « cohérence (*consistency*) » que dit le narrateur : si le lecteur lit ces trois chapitres, il lit l'ensemble du roman — donc la « cohérence » est maintenue — ; mais s'il ne les lit pas, la « cohérence » de l'histoire ne sera pas brisée non plus, parce qu'en sautant ces chapitres, l'intégralité de l'histoire demeure. Donc ces trois chapitres qui divisent le récit permettent de maintenir un lien réciproque entre le narrateur et le lecteur : c'est aussi une « confiance » entre eux. *Cf.* Herman Melville, *L'Escroc à la confiance* (1857), *op. cit.*, p. 679, 812, 873.
Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade* (1857), *op. cit.*, p. 74-75, 186, 236.

676 Rappelons que dans *Moby Dick* ou dans *Pierre*, il y a souvent des chapitres dans lesquels le narrateur commence à parler d'autres choses, au lieu de continuer sa narration.

677 Nous pensons au narrateur « s'appelant » Ismaël, qui, dès la première phrase de son récit, demande la confiance de son lecteur supposé.

du narrateur. Le capitaine du *Fidèle* ne se présente pas tout au long du voyage : son bureau est vide, sa fonction absente. Il n'y a donc pas d'autorité à bord (par exemple un capitaine) qui puisse arrêter les tromperies. Ceci permet aux avatars de l'escroc de tricher sans être maîtrisé. De même, l'absence de l'autorité narrative conduit à la dé-structuration du récit ; mais le récit avance et progresse d'une manière autonome. Ce qui garantit la structure du récit est la tromperie jouée par l'escroc, fondée sur la confiance :

> La confiance est la base indispensable de toutes sortes de transactions. Sans elle, le commerce entre les hommes et entre les pays ralentirait puis s'arrêterait, comme une montre.
>
> *Confidence is the indispensable basis of all sorts of business transactions. Without it, commerce between man and man, as between country and country, would, like a watch, run down and stop.*[678]

La duplicité de l'escroc se joue de la confiance de ses victimes. Elle montre la duplicité de la « confiance » qui ne peut exister que dans une relation réciproque. C'est dans l'interaction réciproque entre les escrocs et leurs victimes que le récit progresse ; c'est dans l'interaction entre le narrateur et son lecteur que la lecture se poursuit. Nous pouvons nous servir de la « confiance » pour maintenir des relations entre les hommes. Mais nous pouvons aussi profiter de la relation basée sur la « confiance » et tricher ailleurs. De cette manière, les escroqueries qui se passent à bord lient tous les personnages et leurs conversations, et ces conversations constituent la mascarade qui donne forme au livre de *L'Escroc à la confiance*.

Car, dans un premier temps, la structure de *L'Escroc à la confiance* est « une suite de microrécits »[679], représentée en tant que mascarade, dans laquelle les personnages (dont les avatars de l'escroc) apparaissent, se croisent, inspirent la confiance, et disparaissent pour tromper les autres. Au moment où l'avatar de l'escroc essaie d'éprouver la confiance de sa victime, la confiance est également transformée en ses différents avatars : la foi, la croyance, le crédit, etc. Selon différentes conversations, le contexte, dans lequel les personnages discutent autour de la confiance, change également : la religion, la littérature, la médecine, la philosophie, le commerce, etc.

Dans un deuxième temps, toute tromperie est également basée sur la confiance : si nous ne faisons pas confiance à quelqu'un, nous ne serons pas trompés. Les tromperies de l'escroc ne fonctionnent qu'au moment où les victimes lui font confiance. Au moment où les victimes accordent leur confiance à l'escroc, cette confiance est détournée. Au moment où elle disparaît, la crise de confiance émerge de la disparition.

Le titre en anglais du livre est *The Confidence-Man*. Si nous le traduisons littéralement en

---

[678] Herman Melville, *L'Escroc à la confiance* (1857), *op. cit.*, p. 751.
Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade* (1857), *op. cit.*, p. 133.
[679] Marie Blaise, « Melville, l'homme-confiance et le faiseur de nœuds », *op. cit.*

« l'homme de confiance »[680], l'escroc n'apparaît plus en tant qu'« escroc », mais en homme fiable. Mais la traduction de Philippe Jaworski, *L'Escroc à la confiance*, lève le masque et révèle son identité — un escroc pour qui la tromperie est basée sur la confiance. L'ambiguïté du titre en langue anglaise double le sens du mot « confiance (*confidence*) », et garde le doute du lecteur concernant l'identité de l'escroc.

La double facette de l'escroc et de la confiance, qui conduit à la crise de la confiance, est le fil rouge qui traverse l'ensemble du récit. Il garantit la forme du récit. L'ensemble du récit est construit sur la crise de confiance : des personnages sont décrits sans informations concrètes, mais à la manière de « figures allégoriques » [681] ; les conversations sont basées sur l'indétermination de la confiance. Le contexte, les situations ainsi que les personnages dont les descriptions sont réduites, se croisent comme les conversations aléatoires à bord du *Fidèle*, et se résument en un seul mot : « confiance ».

Le récit de *L'Escroc à la confiance*, comme le vapeur sur le Mississippi, devient finalement un espace dans lequel manque la confiance. L'escroc, l'agent de la crise, s'insinue et tente « cette espèce multiforme et pérégrinante, l'Homme (*all kinds of that multiform pilgrim species, man*) »[682]. L'escroc se présente comme la tentation d'une perte de confiance — la suspicion — envers tout homme, c'est-à-dire l'espèce humaine. Et cette espèce humaine est représentée par tous les passagers à bord du *Fidèle*, sous différentes apparences et des traditions culturelles variées. Les tromperies de l'escroc figurent la manière dont les hommes se trompent réciproquement[683]. Le sourd-muet se présente comme l'original (au sens du prototype) de tous les escrocs à bord du *Fidèle*, et se métamorphose en ces différents escrocs. Il est « sourd et muet » — sans aucune fonction langagière — parce qu'au moment où il embarque sur le vapeur, il n'a pas encore établi de « liens » entre lui-même et les passagers à bord. La « confiance » implique une relation réciproque et donc revendique un « autrui » ; le sourd-muet ne peut se transformer en escroc et commencer ses tromperies par des conversations qu'après être entré en rapport avec les passagers.

À la fin du récit où l'heure dépasse minuit —le jour du « poisson d'avril » se termine— ce personnage dévoile son identité. Un « cosmopolite (*cosmopolitain*) » signifie « un citoyen universel (*a catholic man*) » qui « n'est attaché à aucun tailleur ni maître à l'esprit borné (*ties*

---

680 Le mot anglais *confidence* est emprunté à l'ancien français « confiance », qui a le sens de confiance intime jusqu'au XVIIe siècle.

681 Notice de *L'Escroc à la confiance* par Philippe Jaworski, dans Herman Melville, *L'Escroc à la confiance* (1857), *op. cit.*, p. 1211.

682 Herman Melville, *L'Escroc à la confiance* (1857), *op. cit.*, p. 612.
Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade* (1857), *op. cit.*, p. 17.

683 Il y a, selon Lapoujade, deux types de victimes : « les passagers que berne l'escroc et dont il dévoile la crédulité » et « ceux dont il emprunte l'identité pour trahir leur cupidité ». Ces deux types de victimes représentent deux registres d'une pragmatique du faux : « *tromper* les premiers pour *confondre* les seconds ». Voir David Lapoujade, L'Escroc à la confiance*, ou l'efficace du faux*, *op. cit.*, p.1221.

himself to no narrow tailor or teacher) »[684]. Il est fait d'un mélange de traditions culturelles multiples, qui voyage dans le monde entier sans s'installer dans un pays quelconque. Il ne se soumet à aucune autorité, parce qu'il n'a pas besoin de s'y attacher en raison de son originalité. Il peut exister de façon autonome. Avec le cosmopolite, nous ne cherchons plus la véracité, parce que nous ne voyons que les apparences, les aspects artificiels.

Au travers des jeux de confiance, les victimes acceptent volontairement un pacte de confiance — ils sont trompés car ils ont fait confiance à un escroc. En lisant *L'Escroc à la confiance*, le lecteur accepte délibérément un pacte de lecture : la lecture de cette fiction implique une autorité narrative sans doute non-fiable. « Avez-vous confiance en moi ? » n'est qu'une question. Il ne s'agit pas d'un pouvoir imposé sur celui qui est questionné. Cette indétermination, cette incertitude, et finalement la suspicion du lecteur concernant l'autorité, sont faites pour laisser le lecteur croire volontairement à un récit fictif.

La suspicion du lecteur sur l'autorité narrative engendre une crise, qui est le lieu où émerge une nouvelle autorité : la fiction d'autorité est en fait le pacte de confiance entre le récit et son lecteur. Le sourd-muet-cosmopolite, seul personnage original dans *L'Escroc à la confiance*, peut se métamorphoser en différents avatars, pour jouer et rejouer les jeux de confiance avec ses victimes. Le pacte de confiance peut, quant à lui, se transformer en différentes dispositions d'éléments narratifs, produire différents effets sur le lecteur. Car « chaque moment du pacte littéraire doit reprendre, recycler, remanier les récits qui garantissent l'autorité de l'auteur et la valeur de l'œuvre »[685]. La fiction d'autorité peut participer à une contextualisation et une garantie de valeur de l'œuvre par elle-même :

> [la fiction d'autorité offre] un contexte pour l'analyse du texte et des paradoxes de l'autorité, du point de vue de leur production comme de leur interprétation – un contexte qui ne se résume pas au fait historique, sociologique ou culturel mais prend en compte ces faits comme étant eux-mêmes des productions du système des représentations et de son actualisation dans la genèse de l'œuvre.[686]

Cet article de Marie Blaise contient trois réflexions concernant l'idée de l'autorité à travers les siècles, du Moyen Âge au XIXe siècle jusqu'aujourd'hui : l'évolution de la notion d'auteur ; la crise en tant qu'espace de conversion des valeurs et de construction de l'autorité ; la représentation de l'absolutisation de la crise à travers un roman de Cormack McCarthy. Nous nous concentrons sur la deuxième idée concernant l'autorité paradoxale d'un texte littéraire

---

[684] Herman Melville, *L'Escroc à la confiance* (1857), *op. cit.*, p. 755.
Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade* (1857), *op. cit.*, p. 137.
[685] Marie Blaise, « La truite et le problème de l'homme. Autorités paradoxales de la littérature », dans *Un temps pour tout : études sur les mutations de l'autorité de l'Antiquité au XXIe siècle*, textes réunis sous la direction de Marie Blaise et Anita Gonzalez-Reymond, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Voix des Suds », 2019. Source en ligne depuis le 24 mars 2020. URL : https://books-openedition-org.ezpupv.biu-montpellier.fr/pulm/4223.
[686] *Idem*.

depuis le romantisme. L'article fait de cette « autorité paradoxale » le principe de la littérature depuis le romantisme. L'autorité existe dans la mesure où elle est menacée par sa propre destruction — d'où son niveau paradoxal ; c'est-à-dire que nous ne pouvons affirmer l'autorité qu'à travers une crise. La suspicion du lecteur, engendrée par un récit non-fiable, incarne cette crise. Et c'est dans cette crise que la fiction d'autorité (qui est le pacte de confiance) donne à ce récit sa légitimité. Ainsi, le récit et son contexte ne dépendent plus de l'Histoire, ni d'une instance sociale ou culturelle, telle que la morale de l'époque. Avec la fiction d'autorité, un récit peut construire ses propres contextes historiques, sociaux et culturels. Et nous trouverons des représentations de l'Histoire et du monde dans le récit.

Conclusion de la deuxième partie

À l'issue de cette partie, il apparaît que les portraits d'écrivains, réalisés par eux-mêmes dans les textes littéraires, incarnent les principes d'écriture de Flaubert et de Melville. Une autre représentation, prenant forme dans l'imagination de leur lecteur, reflète une image d'écrivain au sein de la sphère socio-culturelle. Cette image d'écrivain comme un scribe ou un copiste, en répétant son écriture et son geste d'écrire, se transforme en devenir de lui-même, et acquiert son autorité dans la narration. Cette autorité permet à une œuvre littéraire d'assurer sa persistance dans le temps, et d'entrer dans son propre renouvellement qui garantit son originalité. Par la relève et la fragmentation de l'autorité narrative, le langage manifeste ses possibilités ; un récit littéraire peut également contenir un niveau du « spectacle », une variation de formes et des jeux phoniques. En outre, l'interaction entre un texte littéraire et son lecteur, et le lien réciproque entre l'autorité narrative et ceux à qui elle est destinée, proposent encore d'autres possibilités de représentation par le langage. Finalement, la fiction d'autorité nous permet de constater la virtualité d'un récit capable d'engendrer toute interprétation selon différentes approches, et de faire de l'Histoire une problématique sans la critiquer. De cette manière, le monde ainsi que l'Histoire sont représentés dans les textes littéraires. Ces représentations feront l'objet de l'ultime partie de notre travail.

Partie III. Le désert représenté, le monde romantisé

Cette ultime partie de notre travail s'intéressera aux représentations littéraires de l'Histoire, du monde et de la condition humaine, par le biais de l'analyse du lien réciproque entre l'individu et la collectivité. Ayant acquis sa propre autorité, l'individu arrive à représenter le monde et l'Histoire dans sa propre perspective. Limité par la subjectivité, le monde et l'Histoire seront fragmentés, tordus ; et la vérité sera également relative : chaque individu a sa propre définition de la « vérité ». Dans cette partie, il s'agit donc de voir de quelle manière la perspective subjective influence la perception individuelle de la « vérité ». Elle analysera également de quelle manière l'opinion de l'individu se dissimule au sein de la collectivité. Cette partie s'articulera autour de quatre chapitres : « L'effet kaléidoscope : recomposition de l'Histoire » ; « Le patchwork du monde et de l'histoire : la recomposition » ; « L'anamorphose : le monde et l'Histoire dans la perspective de l'individu » et finalement « Les œuvres posthumes : l'infini des œuvres in-finies ».

Chapitre 8. L'effet kaléidoscope : recomposition de l'Histoire

Faute de spécificité comme c'est le cas dans la langue anglaise[687], le mot « histoire » désigne à la fois l'attribution dans le passé des « événements relatifs à un peuple, à l'humanité en générale »[688], et le récit « d'une aventure, une affaire, la narration d'événements, fictifs ou non »[689]. C'est-à-dire que le mot « histoire », lorsque nous le traitons dans la littérature, doit être considéré en tant qu'une vérité du passé, qu'elle soit collective ou personnelle. Car l'Histoire ne doit pas seulement être considérée en tant qu'un récit pour une collectivité (des nations, des origines — de l'humanité en général), elle peut également être traitée d'une manière singulière, originale et personnelle (au sens de ce qui appartient en propre à un individu). Pour un écrivain dont l'ambition est la même que celle des historiens[690], une nouvelle ou un roman, peuvent être produits par des fictions, dont l'autorité elle-même est fictive.

Dans ce chapitre, il s'agit de voir la manière par laquelle l'Histoire est décomposée puis recomposée. Décomposée, parce que le paysage historique (les individus, les événements, le temps, les lieux) est divisé en morceaux. L'histoire de *Benito Cereno* est basée sur un événement historique : il s'agit d'une révolte d'esclaves à bord d'un navire négrier espagnol en 1805. Le narrateur du récit, en introduisant des pièges de narration, recompose cette Histoire, et remplace ce véritable sujet par un autre. Quant à *Salammbô*, son histoire concerne la Guerre des Mercenaires entre les Carthaginois et les Barbares, au troisième siècle avant Jésus-Christ. Au lieu de parcourir les événements du début à la fin de cette guerre, le récit, sous une forme parodique, « transforme une histoire romanesque en représentation critique de l'histoire »[691].

---

687 En langue anglaise, nous distinguons le mot *story* du mot *histrory*. En général, le premier est appliqué dans le monde fictif —des fictions—, et le second est appliqué dans le monde réel.

688 Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. II, *op. cit.*, p. 1627.

689 Marie Blaise, « Présentation : La littérature démoralise-t-elle l'histoire ? », dans *Histoire et littérature. La littérature démoralise-t-elle l'histoire ?*, Études françaises, revue sous la direction d'Élisabeth Nartdout-Lafarge, vol. 53.3, numéro préparé par Marie Blaise, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2017, p. 5.

690 L'ambition des historiens ne vise pas seulement la recherche « des continuités en construisant le récit des événements », mais aussi à un désir qui fait « ressusciter les morts ». *Cf.* Marie Blaise, *idem.*, p. 6.

691 Gisèle Séginger, *Flaubert : une poétique de l'histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 150.

8.1. « Suivez votre chef » : pièges de narration et autorité masquée dans *Benito Cereno*

Benito Cereno est une nouvelle plus longue que *Bartleby* et que les autres nouvelles du recueil *Les Contes de la véranda* (*The Piazza Tales*). En été 1799, le capitaine américain du navire marchand *Délice du célibataire*, Amaso Delano, mouille dans une petite ville au sud du Chili, pour faire le plein d'eau. Un matin, par curiosité, il monte à bord d'un navire espagnol appelé *San Dominik* dont le capitaine est un jeune homme nommé Benito Cereno, accompagné par son serviteur noir, Babo. Le navire *San Dominik* est en mauvais état à cause d'une tempête au large du cap Horn, et le capitaine Cereno est aussi en mauvais état, moralement et physiquement.

En faisant le tour du *San Dominik*, le capitaine Delano constate des désordres à bord. Le comportement des esclaves africains et des marins espagnols suscite également les interrogations du capitaine Delano. Il commence à avoir des doutes au sujet de ce qui se passe sur ce navire. Au moment où il regagne le sien, le capitaine Cereno saute dans le navire du capitaine Delano — *Délice des célibataires* (*Bachelor's Delight*), suivi par Babo armé de deux dagues.

Le capitaine Cereno explique à Delano que Babo et les esclaves noirs à bord ont massacré de nombreux marins blancs, ainsi que le capitaine authentique du *San Dominik* — Alexandro Aranda. Babo et les autres esclaves veulent rentrer en Afrique en conduisant le *San Dominik*, et le capitaine Cereno n'est qu'un otage de Babo. Tout ce que le capitaine Delano constate à bord du *San Dominik* n'est qu'une double mascarade, jouée par Babo qui feint d'être le serviteur du capitaine Cereno, et par les autres esclaves, prétendant être les matelots du bord. Finalement, le vent se lève, et nous voyons le cadavre du capitaine Aranda à la place de la figure de proue du *San Dominik*. Après la déposition du capitaine Cereno, et le procès de Babo à Lima, le conte se termine par la mort de Benito Cereno.

Le récit met l'accent sur l'aveuglement du capitaine Delano, qui lui sauve la vie. Cet « aveuglement » à propos de la vérité — sa crédulité — est la caractéristique principale du personnage de Delano, mise en relief par le narrateur. Il existe, dans ce récit, deux pièges de narration qui trompent le lecteur et remplacent l'histoire par la recomposition d'une autre.

Le premier piège (qui est également le piège principal), réside dans l'ambiguïté du narrateur qui se confond parfois avec ses personnages. Sa narration amène le lecteur sur une voie qui l'éloigne de la vérité. Le narrateur insiste sur la bienveillance et la crédulité du capitaine Delano dès le début du récit, après avoir vu que le *San Dominik* est en mauvais état :

> Soupçonnant enfin que celui-ci pouvait être en détresse, le capitaine Delano, fit mettre à l'eau sa baleinière, et, malgré l'opposition prudente de son second, se prépara à monter à bord du navire pour le piloter tout au moins dans le port. [...] Présumant que l'étranger était resté longtemps en eau profonde, le bon capitaine mit plusieurs paniers de poissons dans l'embarcation en guise de présent, et partit.[692]
>
> *Surmising, at last, that it light be a ship in disdress, Captain Delano ordered his whale-boat to be dropped, and much to the wary opposition of his mate, prepared to board her, and, at the least, pilot her in.* [...] *Presuming that the stranger might have been long off soundings, the good captain put several baskets of the fish, for presents, into his boat, and so pulled away.*[693]

Lorsque le capitaine Delano s'aperçoit du mauvais état du *San Dominik*, il « présume » qu'il y a un problème à bord. Par bonté (le bon capitaine), il propose son aide à un navire étranger et offre de la nourriture en cadeau aux étrangers à bord. Dès le début du récit, le narrateur présente Delano sous l'aspect d'un personnage généreux et bienveillant.

Cependant, il est crédule, parce que le navire à bord duquel il embarque est un navire qui suscite le soupçon :

> Vers l'arrière, deux galeries haut perchées aux balustrades recouvertes çà et là de mousses marines sèches, et pareilles à l'amadou, partaient de la cabine d'appart inoccupée dont les contre-hublots étaient hermétiquement clos et calfatés malgré la douceur du temps. […] Mais le principal vestige de grandeur passée était l'ample ovale de la figure de proue en forme d'écusson […] un noir satyre masqué foulait du pied la nuque pliée d'une forme convulsée, elle aussi masquée.[694]
>
> *Towards the stern, two high-raised quarter galleries — the balustrades here and there covered with dry, tindery sea-moss — opening out from the unoccupied state-cabin, whose dead lights, for all the mild weather, were hermetically closed and calked—* […] *But the pricipal relic of faded grandeur was the ample oval of the shield-like stern-piece, intricately carved* […] *a dark satyr in a mask, holding his foot on the prostrate neck of a writhing figure, likewise masked.*[695]

Nous découvrons de nombreuses descriptions détaillées du navire espagnol à travers la vision du capitaine Delano. Pourtant, chaque phrase contient des informations « masquées ». Les galeries sont recouvertes ; les contre-hublots sont fermés malgré le temps agréable ; la sculpture du satyre et la figure de proue sont également masquées. Les masques couvrent certaines informations de ce navire qui causent une des pannes[696] de lecture ; d'un côté, ces descriptions ambiguës suscitent des suspicions vis à vis de ce navire, d'un autre, de la même manière que Delano, le lecteur veut progresser dans sa lecture en poursuivant la narration, tout en pensant que ce n'est sans doute pas la vérité.

---

692 Herman Melville, *Benito Cereno* (1855), dans *Les contes de la véranda* (1856), *Œuvres IV*, éd. Philippe Jaworski, avec la collaboration de David Lapoujade et Hershel Parker, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2010, p. 250-251.
693 Herman Melville, *Benito Cereno* (1855), in *The Piazza Tales*, *Melville's short novels*, éd. Dan McCall, « Norton Critical Editions », New York, W.W. Norton & Company, Inc., 2002, p. 36.
694 Herman Melville, *Benito Cereno* (1855), *op.cit.*, p. 252.
695 Herman Melville, *Benito Cereno* (1855), *op. cit.*, p. 37.
696 La panne peut désigner l'arrêt de fonctionnement d'un mécanisme. Dans un récit, une panne peut être un suspens, ou un arrêt de narration, après qui le lecteur attend un « dépannage », un dénouement. Lorsqu'il y a une panne, (ou un coup de panne), c'est dans l'attente du re-fonctionnement de ce mécanisme que nous pourrons en tirer quelque profit. Il y a d'autres pannes dans le récit, telles que la course anarchique du *San Dominik*, qui indiquent un future suspicion du capitaine Delano. Voir Marie Blaise, « Melville, l'homme-confiance et le faiseur de nœuds », *op. cit.*

Le narrateur empêche les suspicions du lecteur en interprétant l'auto-persuasion de l'Américain. Crédule, le capitaine Delano ne regarde que son « bon cœur » et ne voit que le bon côté des choses. Chaque fois qu'il a un doute, Delano sera dupé par sa crédulité, qui conduit à son aveuglement. Le lecteur est aussi dupé par la narration qui tend à masquer ce qui se passe véritablement à bord du *San Dominik*. Lorsque Delano se rend compte que l'état de santé du capitaine Cereno est anormal, il le met « au compte des effets harassants de la maladie [la fièvre] (*the harassing effects of sickness*) »[697].

Par ailleurs, il trouve que la relation entre le capitaine Cereno et son compagnon Babo n'est pas simplement celle d'un maître avec son serviteur « dévoué ». Car Babo semble avoir plus de pouvoir sur son maître ; tandis que le capitaine Cereno, qui paraît plus faible que son serviteur, est quand même servi avec soin par Babo. Mais le narrateur interprétant ce que voit le capitaine américain, explique que c'est une relation idéale entre hommes :

> […] un valet avec qui le maître n'a pas besoin d'entretenir des rapports de stricte supériorité, mais qu'il peut traiter avec une confiance familière ; moins un serviteur qu'un compagnon dévoué.
> […] Tandis que maître et serviteur se tenaient devant lui, le Noir soutenant le Blanc, le capitaine Delano ne laissa pas de méditer sur la beauté d'une relation qui offrait un tel spectacle de fidélité de la part de l'un et de confiance de la part de l'autre.[698]
>
> […] *one, too, whom a master need be on no stiffly superior terms of with, but may treat with familiar trust; less a servant than a devoted companion.*
> […] *As master and man stood before him, the black upholding the white, Captain Delano could not but bethink him of the beauty of that relationship which could present such a spectacle of fidelity on the one hand and confidence on the other.*[699]

La fidélité de Babo envers Cereno, quoiqu'étrange aux yeux de Delano, est ainsi interprétée selon la perspective du capitaine américain. Par rapport à une relation hiérarchique entre un supérieur et un inférieur (un maître et son serviteur), celle entre Babo et Cereno démontre une égalité (entre deux « compagnons »), assurée par leur confiance réciproque. Le capitaine Delano ne voit que la « beauté » de cette relation, sans penser à ce qui se cache derrière ce « spectacle ».

Finalement, l'attitude et la conduite des esclaves et des matelots envers le capitaine Delano suscitent encore ses suspicions. Delano a de temps en temps des doutes à propos de tout ce qu'il voit à bord, mais il est entraîné par son « bon cœur » crédule. Et le narrateur, en interprétant ce que pense Delano, détourne sa narration. Par exemple, au spectacle de la scène de la barbe entre Babo et Cereno[700], il existe un moment où Delano voit « dans le Noir un bourreau et dans le

---

697 Herman Melville, *Benito Cereno* (1855), *op.cit.*, p. 257.
Herman Melville, *Benito Cereno* (1855), *op. cit.*, p. 41.
698 Herman Melville, *Benito Cereno* (1855), *op.cit.*, p. 257, 262.
699 Herman Melville, *Benito Cereno* (1855), *op. cit.*, p. 40, 45.
700 C'est Babo le raseur et le capitaine Cereno son « client ». Lorsque Cereno dit qu'il peut faire sa barbe lui-même, Babo insiste en disant que ce doit être lui qui rase son maître, pour lui rendre service.

Blanc un homme au billot (*in the black a headsman and and in the white a man at the block*) »[701]. Pourtant, ce n'est pour lui qu'une des « imaginations grotesques (*antic conceits*) »[702] qui ne méritent pas son attention.

Delano voit un matelot blanc assis sur le pont en train de goudronner l'estrope, observé par des esclaves noirs accroupis en cercle autour de lui. Le visage du matelot blanc « très beau sans son expression hagarde (*a very fine one but for its haggardness*) »[703] donne au capitaine Delano l'impression que ce matelot est un criminel tranquille et que les noirs lui sont soumis. Continuant sa visite, l'Américain pense que Cereno et Babo sont deux compagnons qui veulent le massacrer.

En interprétant la pensée du capitaine Delano, le narrateur joue un rôle pour détourner la suspicion du lecteur. Il oriente le lecteur dans une direction qui s'éloigne au fur et à mesure de la vérité. Pour tromper le lecteur, il se confond parfois avec le personnage de Delano, et montre que les suspicions du capitaine américain ne sont que des « idées grotesques ». Il présente en outre d'autres personnages en plus des deux capitaines et Babo, tels qu'Atufal et le matelot blanc, et les décrit de manière à les faire paraître fidèles ou méchants.

Nous savons enfin, d'après le récit du capitaine Cereno, que son état de santé n'est pas le résultat d'un effet harassant de la fièvre, mais de la peur d'être otage de Babo qui le force à donner le change devant le capitaine Delano. La relation entre Babo et Cereno n'est ni une relation entre maître et serviteur ni une relation entre amis. C'est une relation entre un tueur et son otage. De cette manière, le lien qui les unit n'est plus la confiance, mais la malice du tueur et la peur de la victime. Finalement, le silence des esclaves noirs à bord ne traduit une soumission ni à l'autorité de Babo ni à celle du capitaine Cereno. C'est une attente : soit de débarquer le capitaine Delano de leur navire, soit de tuer l'Américain s'il découvrait la vérité cachée. Tandis que le silence des matelots blancs est une soumission à la menace de mort des noirs. C'est donc une mascarade dans laquelle « chacun ici joue le rôle que l'autre lui prête dans le système de crédit qui mène le monde »[704]. Et cette mascarade, au cours de la lecture, abuse de la confiance du lecteur qui l'a accordée délibérément. Ainsi, le lecteur suit un chef qui « organise » cette mascarade, et cela le conduit vers le deuxième piège de ce récit.

Le deuxième piège concerne la question du « chef » dans le récit, qui se poursuit dès l'apparition de la phrase écrite sur le *San Dominik* « Suivez votre chef (*Seguid vuestro jefe*) »[705].

---

[701] Herman Melville, *Benito Cereno* (1855), *op. cit.*, p. 296.
Herman Melville, *Benito Cereno* (1855), *op. cit.*, p. 72.
[702] *Idem.*
[703] Herman Melville, *Benito Cereno* (1855), *op. cit.*, p. 280.
Herman Melville, *Benito Cereno* (1855), *op. cit.*, p. 59.
[704] Marie Blaise, « Melville, l'homme-confiance et le faiseur de nœuds », *op. cit.*
[705] Étant donné que le navire est espagnol, la phrase est écrite en langue espagnole. Dans la version anglaise, il y a une traduction en anglais dans les parenthèses : *follow your leader*, qui a le même sens que la traduction française. *Cf.* Herman

Le chef, au sens du « maître », est celui qui oriente les gens qui le suivent. Le chef, ou bien le maître, doit incarner l'autorité, non seulement d'un navire, mais aussi d'un récit. Cette autorité — ce maître— est le véritable maître du récit. Ainsi la structure du récit est construite sur cette autorité, qui l'entraîne vers un possible dénouement.

Nous observons une transmission de l'autorité dans *Benito Cereno*. Au début, le lecteur suit la narration — c'est donc le narrateur qui est le maître du récit. Pourtant, étant donné que le narrateur se confond parfois avec son personnage, Delano, il apparaît que l'observation du capitaine américain à bord du *San Dominik* et ses pensées incarnent ce maître. Ensuite, suivant la vision de Delano, le doute du lecteur augmente, parce que le capitaine Cereno et Babo semblent cacher la vérité. D'un côté, Babo ne cesse d'appeler Cereno « maître (*master*) », le suivant de près. D'un autre côté, « Benito Cereno » est également le titre de la nouvelle. Le lecteur se demande si le capitaine Cereno est celui qui règne sur le *San Dominik*, et également celui qui maîtrise le récit.

Cependant, aucun des personnages mentionnés n'est le véritable chef du récit, tel que le suit le lecteur. Le véritable chef du récit sera révélé parallèlement à la vérité :

> Mais à ce moment, le câble du *San Dominik* ayant été coupé, le coup de fouet du bout de corde arracha le linceul de toile qui enveloppait l'étrave, révélant soudain, comme la coque blanchie virait vers le large, la Mort pour figure de proue, sous la forme d'un squelette humain — crayeux commentaire aux mots inscrits à la craie en dessous : *Suivez votre chef*.[706]
>
> *By this time the cable of the San Dominik had been cut; and the fag-end, in lashing out, whipped away the canvas shroud about the beak, suddenly revealing, as the bleached hull swung round towards the open ocean, death of the figure-head, in a human skeleton; chalky comment on the chalked words below, "*Follow your leader.*"*[707]

Le véritable chef — et donc l'autorité du récit — est la mort, représentée par le squelette d'Alexandro Aranda, accrochée à la proue du *San Dominik*. L'ancien capitaine du *San Dominik*, dont le cadavre devient la figure de proue, suit son chef — la mort. Babo connaît « une fin silencieuse (*voiceless end*) »[708] — exécuté. Et la mort de Benito Cereno conclut le récit — il suit également son chef.

La mort, cette « puissance égalisatrice »[709], est également le chef qui égalise les personnages du récit, sauf le capitaine américain, parce que la vision de ce dernier et l'interprétation narrative de cette vision sont un « outil » du narrateur pour tromper le lecteur.

Melville, *Benito Cereno* (1855), *op. cit.*, p. 252.
Herman Melville, *Benito Cereno* (1855), *op. cit.*, p. 37.
[706] Herman Melville, *Benito Cereno* (1855), *op. cit.*, p. 314.
[707] Herman Melville, *Benito Cereno* (1855), *op. cit.*, p. 86.
[708] Herman Melville, *Benito Cereno* (1855), *op. cit.*, p. 335.
Herman Melville, *Benito Cereno* (1855), *op. cit.*, p. 102.
[709] Marie Blaise, « Melville, l'homme-confiance et le faiseur de nœuds », *op. cit.*

En adéquation avec le nom de sa baleinière — le « Délices du célibataire (*Bachelor's Delight*) » — seul le capitaine Delano, en raison de son aveuglement face à la vérité, reste vivant et heureux. L'autorité de la mort se met en arrière-plan du récit, masquée par la crédulité de l'Américain et par la mascarade de la transmission de l'autorité dans le récit.

En premier lieu, ce retrait de l'autorité produit un effet menaçant qui saisit le lecteur du début à la fin du récit. D'un côté, dans l'optique du capitaine Delano, tout ce qu'il voit à bord du *San Dominik* n'a aucune relation avec une vérité fatale (qui le conduit à la mort). Par conséquent, le lecteur ne peut pas décider s'il fait confiance au capitaine Delano ou au narrateur. D'un autre côté, la montée de la suspicion influence la crédibilité du récit : même si le lecteur accepte le pacte de lecture, il perd sa confiance dans le récit, parce qu'il existe encore un écart entre lui et la vérité. Cet écart est créé par la narration qui interprète et masque à la fois la véritable autorité du récit et la vérité de l'histoire.

En second lieu, le retrait de l'autorité permet de recomposer une histoire. En apparence, le récit est l'histoire racontée par le narrateur, dont le sujet est une révolte des esclaves noirs. Mais sous cette apparence, à laquelle le lecteur se fie, se déroule une autre histoire dont le sujet est la « crise de confiance ». Dans *Benito Cereno*, la mort —l'autorité — est le moteur qui fait tourner le kaléidoscope (l'intrigue), et les personnages, la narration sont les pièces colorées dans le kaléidoscope. En tournant le kaléidoscope, les pièces changent de place et donnent au spectateur un motif différent du précédent. L'interprétation du narrateur détourne à nouveau le récit : elle dissipe les suspicions du lecteur. En manipulant les éléments narratifs, cette autorité arrive à recomposer l'histoire dans une autre perspective. De la même manière que *L'Escroc à la confiance*, le récit de *Benito Cereno*, neutralisé par la mort, devient un lieu où la confiance est en crise. Et cette neutralisation est intégrée dès le début du récit, où la couleur blanche (les Espagnols et l'Américain) et la couleur noire (Babo et les esclaves noirs) se fusionnent dans la couleur grise :

> Tout était calme et muet ; tout était gris. La mer, bien qu'ondulée de longs fuseaux de houle, paraissait figée, et sa surface lisse comme du plomb fondu refroidi et durci dans le moule du fondeur. Le ciel semblait un manteau gris. Des essaims gris d'oiseaux inquiets, folâtrant en amis avec les essaims gris de vapeurs inquiètes auxquelles ils se mêlaient, effleuraient les eaux d'un vol bas et capricieux, comme les hirondelles rasent les prairies avant l'orage. Ombres présentes, présageant des ombres plus profondes à venir.[710]
>
> *Everything was mute and calm; everything gray. The sea, though undulated into long roods of swells, seemed fixed, and was sleeked at the surface like waved lead that has cooled and set in the smelter's mold. The sky seemed a gray surtout. Flights of troubled gray fowl, kith and kin with flights of troubled gray vapors among which they were mixed, skimmed low and fitfully over the waters, as swallows over meadows before storms. Shadow present, foreshadowing deeper shadows to come.*[711]

[710] Herman Melville, *Benito Cereno* (1855), *op. cit.*, p. 249.
[711] Herman Melville, *Benito Cereno* (1855), *op. cit.*, p. 35.

En neutralisant le blanc et le noir — deux couleurs mises en relief dans le récit — le « gris » implique une « conscience troublée, suspendue dans l'attente »[712], qui révèle l'inquiétude et le doute. Le ciel et la mer, dans lesquels volent les oiseaux et les navires, sont tous neutralisés par la couleur grise. Le gris est également la couleur d'une ombre — l'ombre qui présage une autre ombre « plus profonde » à venir et qui dissimule la vérité.

Nous constatons ainsi la substitution de l'histoire par une autre : avec l'interprétation du narrateur, le sujet de l'histoire est également remplacé. Si nous disons que le sujet originel dans *Benito Cereno* est un événement historique qui a réellement eu lieu, le récit du narrateur sera une représentation de cet événement, en mettant un masque sur l'ancien sujet. Dans ce cas-là, en apparence, l'Histoire demeure le sujet du récit, mais elle se transforme en fiction. La légitimité du récit n'est cautionnée que par le pacte de lecture, fondé sur la suspension consentie entre le récit fictionnel et son lecteur. Le récit de *Benito Cereno* est conclu par la mort, et pose la question : de quelle manière pouvons-nous recomposer l'Histoire ? Dans un roman de Flaubert — *Salammbô*, le récit se termine aussi par la double mort de Mâtho et de la fille d'Hamilcar. Dans *Salammbô*, nous allons voir la construction narrative de Flaubert qui reconstruit l'Histoire de l'Antiquité.

[712] Philippe Jaworski, *Melville : Le désert et l'empire*, *op. cit.*, p. 35.

8.2. *Salammbô* : assemblage des artifices historiques et autorité impersonnelle

Salammbô est un livre dont le récit est constitué d'« événements dont la signification historique est problématique »[713]. Dans son ouvrage, *Flaubert : une poétique de l'histoire*, Gisèle Séginger étudie la manière dont l'Histoire s'inscrit dans l'œuvre de Flaubert en tant que thématique et poétique. Elle place également les œuvres de Flaubert dans le XIXe siècle, en interrogeant les rapports entre les fictions flaubertiet nnes, l'historiographie et les philosophies de l'Histoire[714]. Ces rapports entre le XIXe siècle et l'Antiquité révèlent une nouvelle orientation de l'Histoire, qui est « fidèle […] à la leçon de Michelet »[715]. Séginger indique que les romans de Flaubert choisissent « une nouvelle réalité » : « la polyphonie des discours et des savoirs »[716]. Dans cet ouvrage, le chapitre consacré à *Salammbô* montre que les événements historiques dans ce roman ne s'enchaînent plus selon le temps chronologique ; ils progressent selon le principe du « vraisemblable »[717] d'une manière discontinue et discordante.

Ce que Séginger montre, concernant la discontinuité et la discordance dans *Salammbô*, révèle une autre fonction de cette « poétique de l'Histoire » : elles dissimulent la véritable autorité du récit. Le récit, au lieu d'y inscrire les réalités historiques concernant le déroulement de la guerre des Mercenaires, comporte une construction narrative qui met les éléments historiques en forme fragmentaire, ce qui lui permet de décomposer et recomposer l'Histoire. Pour Flaubert, l'historiographie de l'Antiquité n'est pas le point de départ de l'écriture de *Salammbô*. Il cherche des possibilités de l'Histoire dans sa propre reconstruction fictive. Les éléments historiques en fragments, nécessaires en tant que « distorsion des faits »[718], sont assemblés pour construire des artifices historiques qui recouvrent l'Histoire d'une fiction : ils s'accumulent pour masquer la véritable autorité qui fait fonctionner le récit.

---

[713] Gisèle Séginger, *Flaubert : une poétique de l'histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 178.

[714] « Cependant l'histoire de Carthage ne pouvait être qu'une sorte d'histoire-fiction puisque Flaubert avait été obligé de faire des emprunts à différentes civilisations antiques, faute de renseignements précis sur une civilisation encore mal connue. Néanmoins, il éprouve le besoin de reconstruire, bien qu'imaginairement, une représentation totale de l'époque historique qu'il veut traiter et il ne renoncera qu'avec difficulté à son analyse historique. » Gisèle Séginger, *Flaubert : une poétique de l'histoire*, *op.cit.*, p. 152-153. Donc pour Flaubert, la manière de maintenir une relation entre l'Histoire et la fiction romanesque devient la genèse de la forme romanesque de *Salammbô.*

[715] Mais Séginger ajoute qu'il apparaît que la genèse de *Salammbô* se diffère de l'« idéal de totalité » qui fascine Michelet : dans le texte définitif de *Salammbô*, Flaubert met en cause « toutes les cohérences historiques et le projet même d'une histoire totale », et élabore sa propre manière de traiter l'Histoire dans une œuvre romanesque. *Cf.* Gisèle Séginger, *Flaubert : une poétique de l'histoire*, *op.cit.*, p. 153.

[716] Séginger précise que pour la genèse du roman, Flaubert ne choisit ni le « romantisme » ni le « positivisme » ; il crée une poétique de l'Histoire « *sur* l'Histoire » — un niveau « méta-historique » : l'Histoire reconstruite par Flaubert se place au-delà du recours au romantisme et au positivisme pour établir le lien entre l'œuvre et l'Histoire. Pour Flaubert, l'effet poétique produit par la lecture de *Salammbô* est le garant de la valeur de son œuvre. *Cf.* Gisèle Séginger, *Flaubert : une poétique de l'histoire*, *op.cit.*, p. 246, 164.

[717] Gisèle Séginger, *Flaubert : une poétique de l'histoire*, *op.cit.*, p. 180.

[718] Voir le *Dossier*, dans Gustave Flaubert, *Salammbô* (1862), chronologie, présentation, notes, dossier et bibliographie par Gisèle Séginger, Paris, GF Flammarion, 2001, p. 420.

L'histoire de *Salammbô* repose sur la guerre entre les Carthaginois et les Mercenaires, mais la narration de la guerre elle-même n'est pas l'enjeu central du récit. À l'issue de la bataille d'Eryx contre Rome, les Mercenaires fêtent leur victoire dans les jardins d'Hamilcar — le général des Barbares. Lorsque les Barbares se rappellent l'injustice qu'ils subissent de la part des Carthaginois, et que leur général n'est pas présent pour le festin, ils commencent à ravager les jardins d'Hamilcar. Même si Salammbô, la fille d'Hamilcar, sort du palais pour qu'ils se calment, les Mercenaires, quittant Carthage, commencent à éprouver de la colère contre les Carthaginois. Ils se préparent à se révolter et à envahir Carthage, afin d'obtenir la récompense (la nourriture et l'argent) promise par Hamilcar en récompense des faits de guerre. Pendant l'émeute, Giscon (suffète envoyé pour régler la récompense) est pris comme otage par les Barbares.

Le récit suivant, à part la bataille du Macar au huitième chapitre, concerne les événements autour de différents personnages. Nous voyons la relation amoureuse entre Salammbô et Mâtho, la perte du zaïmph — voile sacré des Carthaginois — et finalement, l'exécution de Mâtho et la mort de Salammbô à la fin du récit. Par rapport aux personnages et aux récits d'événements, les réalités historiques sont décentrées dans la construction narrative. Les scènes de guerre, l'anéantissement de Carthage, ne sont évoqués que de manière marginale. C'est-à-dire que l'Histoire n'est plus le sujet du récit et le récit est constitué *sur*[719] « *un reste* de l'histoire (une révolte et des morts inutiles) »[720]. Dans *Salammbô* Flaubert compose et recompose l'Histoire au profit de son récit.

Cette recomposition historique est réalisée selon trois modalités de construction narrative. Premièrement, en lisant le texte, nous constatons une multiplicité de mots et de phrases dans les descriptions, particulièrement celle évidente du premier chapitre :

> Des figuiers entouraient les cuisines ; un bois de sycomores se prolongeait jusqu'à des masses de verdure, où des grenades resplendissaient parmi les touffes blanches des cotonniers ; des vignes, chargées de grappes, montaient dans le branchage des pins ; un champ de roses s'épanouissait sous des platanes ; de place en place sur des gazons se balançaient des lis ; un sable noir, mêlé à de la poudre de corail, parsemait les sentiers ; et, au milieu, l'avenue des cyprès faisait d'un bout à l'autre comme une double colonnade d'obélisques verts.
> […]
> Il y avait là des hommes de toutes les nations, des Ligures, des Lusitaniens, des Baléares, des Nègres et des fugitifs de Rome. On entendait, à côté du lourd patois dorien, retentir les syllabes celtiques bruissantes comme des chars de bataille, et les terminaisons ioniennes se heurtaient aux consonnes du désert, âpres comme des cris de chacal.[721]

[719] *Idem.*, p. 424. Séginger précise que *Salammbô* est un roman basé « sur la résistance du temps et des événements aux discours explicatifs qui s'efforcent de les maîtriser et de les organiser ». Composer un récit de l'Histoire est la manière par laquelle Flaubert élabore une structure narrative dont le sujet traité n'est plus l'Histoire elle-même, mais la manière de la traiter, de la voir.
[720] *Idem.*, p. 424. L'« histoire » ici correspond à ce que nous avons défini comme Histoire.
[721] Gustave Flaubert, *Salammbô* (1862), *op. cit.*, p. 58, 59. Le mot « nègre » porte un sens raciste à nos jours.

Nous constatons, dans ces énumérations de végétaux et d'origines, qu'est décrite non seulement une multiplicité, mais aussi une cohérence de cette multiplicité. Les arbres sont entassés et emmêlés les uns avec les autres ; les origines énumérées sont également agglutinées par une langue polyphonique. Les vignes montent sur les branches des pins, et « le patois dorien retentit » avec les syllabes celtiques. Étant donné que tout est mélangé, il semble difficile de distinguer un arbre d'un autre, et une langue d'une autre. Dans son article consacré à l'analyse des portées historique et morale de *Salammbô*, Sylvie Triaire remarque qu'au sein de cette scène de festin se parle « une langue de Babel » qui diversifie les origines en les unifiant[722].

La multiplicité des mots (et des faits historiques) crée une diversité. En même temps, cette diversité excessive produit un « vertige » — un vertige pour une densité historique excessive[723]. Ce vertige conduit à une équivalence de tout — nous ne distinguons plus un certain arbre spécifique, mais « l'arbre » ; et nous n'essayons plus d'extraire une langue particulière d'une certaine tribu, mais « la langue » que parlent les Mercenaires. Cette diversité paraît également dans la description du zaïmph :

> Au-delà on aurait dit un nuage où étincelaient des étoiles ; des figures apparaissaient dans les profondeurs de ses plis : Eschmoûn avec les Kabires, quelques-uns des monstres déjà vus, les bêtes sacrées des Babyloniens, puis d'autres, qu'ils ne connaissaient pas. Cela passait comme un manteau sous le visage de l'idole, et, remontant étalé sur le mur, s'accrochait par les angles, tout à la fois bleuâtre comme la nuit, jaune comme l'aurore, pourpre comme le soleil, nombreux, diaphane, étincelant, léger. C'était là le manteau de la Déesse, le zaïmph saint que l'on ne pouvait voir.[724]

Le zaïmph est l'objet sacré de la Déesse du Tanit, et celui des Carthaginois. Ce seul objet est lui-même un mélange de différentes couleurs des moments du jour, et des dieux de toutes les tribus : le bleuâtre de la nuit, le jaune de l'aurore, le pourpre de la journée ; l'Eschmoûn des Kabires, les bêtes sacrées des Babyloniens, etc. Les moments du jour et les dieux de différentes tribus sont dispersés, puis ils sont à nouveau réunis par un objet — le zaïmph. C'est la décomposition de la Croyance (en tant qu'Absolue) par les croyances, et la recomposition de ces croyances, représentée par le zaïmph, qui est pourtant invisible.

Dans cette modalité narrative qui multiplie des éléments par les recomposer en une unité, nous constatons une construction dans sa propre déconstruction. C'est-à-dire que, la diversité des croyances, des origines, n'est que la décomposition d'une croyance collective (la Croyance en Tanit ou bien en Moloch), et d'une origine collective (les Carthaginois, ou bien les Barbares).

---

[722] Sylvie Triaire, « Pour une histoire mélancolique : *Salammbô* de Flaubert », dans *Histoire et littérature. La littérature démoralise-t-elle l'histoire ?*, *op. cit.*, p. 53. « Une langue de Babel y est audible, faux ensemble couturé de dorien, de celte, d'ionien, de libyen ; pas plus que de communauté humaine il n'y a de communauté de compréhension via une langue. » C'est une langue qui manifeste la polyphonie dont parle Séginger.

[723] « C'est ce vertige qu'il cherche à donner au lecteur en démotivant l'histoire pour le laisser devant l'abîme de la violence des intérêts. » C'est dans l'effet produit que Flaubert cherche à reconstruire l'Antiquité et à représenter l'Histoire de cette époque. *Cf.* Gisèle Séginger, *Flaubert : une poétique de l'histoire*, *op.cit.*, p. 175.

[724] Gustave Flaubert, *Salammbô* (1862), *op. cit.*, p. 139.

En détruisant cette collectivité, la narration obtient sa diversité (des arbres, des dieux, etc.) ; en rassemblant cette diversité, la narration arrive à tout neutraliser, et à recomposer une nouvelle collectivité (l'arbre, Dieu, les Mercenaires et les Carthaginois). C'est donc une modalité narrative, par laquelle le récit est construit dans sa déconstruction.

La deuxième modalité concerne la question du temps. La temporalité dans *Salammbô* est organisée par les événements marginaux de l'Histoire, de manière fragmentaire. Le temps dans *Salammbô* ne suit ni une chronologie historique ni un enchaînement interne. À l'époque de Flaubert, Carthage et sa civilisation ont déjà disparu. Par conséquent, le récit dans *Salammbô* est basé sur un temps oublié — un temps vide— dans l'Histoire. Au lieu d'accorder une chronologie au roman, Flaubert compose son récit sans que la temporalité y soit nécessaire, d'abord par une mise en fragments des événements qui la décomposent. Cette décomposition peut ensuite résister à la rationalité de l'Histoire, en recomposant par elle-même une nouvelle histoire fictive.

Au premier chapitre, après le festin des Mercenaires dans les jardins d'Hamilcar, le récit se termine par une conversation entre Mâtho et Spendius sur un projet de révolte contre les Carthaginois. Le chapitre suivant commence par le départ des Mercenaires de la Cité de Carthage, et se termine par le retour des Mercenaires vers Carthage. Le troisième chapitre commence par la présentation du personnage Salammbô, et se termine par la scène où apparaît l'armée des Barbares s'avançant vers Carthage. Mais cette scène n'occupe qu'un petit passage à la fin de ce chapitre. Les deux chapitres suivants concernent le vol du zaïmph par Mâtho et Spendius, et leur rencontre avec Salammbô. Les chapitres qui suivent concernent les conflits entre les Barbares et les Carthaginois. Mais les batailles et les révoltes ne sont ni représentées selon une logique (par exemple, du début à la fin) ni d'une manière historiographique (suivant une chronologie historique). Les récits de batailles ne mettent en relief que des scènes chaotiques.

Même si l'histoire du huitième chapitre raconte une bataille (celle du Macar), le déroulement et les scènes de bataille sont placés en marge de la narration. Le récit se concentre sur la préparation de la bataille et la confrontation entre les Barbares et les Carthaginois. Quant aux scènes de bataille, nous ne voyons que du désordre :

> Par-dessus la voix des capitaines, la sonnerie des clairons et le grincement des lyres, les boules de plomb et les amandes d'argile passant dans l'air, sifflaient, faisaient sauter les glaives des mains, la cervelle des crânes. Les blessés, s'abritant d'un bras sous leur bouclier, tendaient leur épée en appuyant le pommeau contre le sol, et d'autres, dans des mares de sang, se retournaient pour mordre les talons. La multitude était si compacte, la poussière si épaisse, le tumulte si fort, qu'il était impossible de rien distinguer ; les lâches qui offrirent de se rendre ne furent même pas entendus.[725]

[725] Gustave Flaubert, *Salammbô* (1862), *op. cit.*, p. 221-222.

Nous voyons ici une scène désordonnée, voire un peu ridicule, du conflit des Barbares. Les soldats et les capitaines ne sont plus hiérarchisés, et nous ne pouvons plus distinguer les Barbares des Carthaginois. Leurs cadavres se confondent à la fin de la bataille. Les origines différentes, les camps opposés, la hiérarchie, n'existent plus dans ce désordre. Il ne reste que le tumulte du conflit des hommes sur le champ de bataille.

Au fil des batailles, nous en remarquons plusieurs qui semblent moins en relation avec l'histoire des guerres. Nous voyons la prière de Salammbô au troisième chapitre, et la présentation de son serpent au dixième chapitre. De surcroît, le onzième chapitre raconte la rencontre et la relation amoureuse de Mâtho et Salammbô dans l'intervalle des batailles. Cependant, ces récits qui ressemblent à une digression, créent un entrelacement entre l'histoire des guerres et l'histoire de Salammbô. Par exemple, le troisième chapitre se termine par une scène de l'armée des Barbares, qui enchaîne avec le chapitre suivant ; et la fin du dixième chapitre implique un « présage de mort »[726] de Salammbô au moment où elle part au camp des Barbares. Le chapitre suivant commence par le trajet que fait Salammbô de la Cité de Carthage vers la tente de Mâtho.

De cette manière, dans *Salammbô*, le « temps » n'est plus nécessaire, car les événements peuvent s'enchaîner entre les différentes histoires au cours des chapitres. L'enchaînement des événements recompose une nouvelle histoire où le temps est vide. D'une part, se déroulent des batailles fragmentées, où tout se confond par l'excès de détails. D'autre part, les événements relatifs à ces batailles servent d'enchaînement pour l'histoire. Par cette modalité, le temps vide de *Salammbô* crée un infini dans l'histoire, parce qu'il n'y a que des événements, sans début ni fin. En s'organisant, les événements créent leur propre enchaînement, et le récit prend corps au travers de cette organisation.

Les événements deviennent ainsi les pièces colorées du kaléidoscope, et composent un motif qui est en perpétuel changement. Car il n'existe plus de temporalité qui encadrerait les événements ; tout peut se passer alternativement. C'est-à-dire que l'événement existe en lui-même et n'a plus besoin d'être inscrit dans un moment historique ou dans une époque spécifique. Quand le kaléidoscope tourne, un nouveau motif émerge au moment de la déconstruction du précédent motif. Dans le processus de cette infinie décomposition-recomposition de motifs, une histoire peut être représentée d'une manière infinie. Pour obtenir ces motifs (représentations), il faut un pouvoir pour tourner le kaléidoscope — une autorité. Elle est, de la même manière que dans *Benito Cereno*, le véritable « chef » du récit, qui le conduit et amène le lecteur vers le dénouement.

---

[726] *Idem.*, p. 257.

Triaire montre que Flaubert représente l'« autorité » de la société française du XIXe siècle, en l'insinuant dans *Salammbô* par trois pôles principaux : Hamilcar Barca, figure d'autorité institutionnalisée par l'Histoire ; le Suffète Hanon, figure d'autorité du parti de la paix ; et le zaïmph « l'attribut divin qui décide le destin des parties en présence »[727]. La répartition de Triaire montre les deux camps en conflit avec une autorité divine au milieu. Tandis que nous proposons un autre système pour répartir l'autorité : celui du pouvoir. Le chef du premier — c'est-à-dire les Carthaginois — est Hamilcar Barca, le pouvoir guerrier. Le deuxième pôle est celui des Mercenaires — le pouvoir réactif — rassemblés pour une insurrection dont le chef est Mâtho. Le troisième est Tanit — le pouvoir religieux représenté par le zaïmph.

Entre les pouvoirs des camps opposés (les Carthaginois et les Barbares), nous remarquons que ce troisième pouvoir fait un lien entre les deux camps. De son vol (par Mâtho et Spendius) jusqu'à son retour à Carthage (par la trahison de Narr'Havas qui ramène le zaïmph au camp des Carthaginois), le zaïmph incarne une autorité religieuse qui peut à la fois renforcer le pouvoir de son possesseur, et diriger les destins des êtres humains, dont Mâtho et Salammbô. Mâtho est dirigé par Tanit vers sa rencontre avec Salammbô, et les deux amoureux s'embrassent ensuite sur le zaïmph. Le retour du zaïmph au camp des Carthaginois conduit Salammbô à sa mort.

Cependant, cette autorité religieuse n'est pas l'autorité qui dirige le récit. Le zaïmph n'est pas un représentant de la victoire ; au contraire, il est le représentant de la décadence, de la mort. Le zaïmph est volé par Mâtho et Spendius au camp des Barbares, mais les Barbares sont finalement vaincus par les Carthaginois, et leur chef, Mâtho, est dépécé par leur ennemi. Les Carthaginois reprennent le zaïmph et fêtent leur victoire contre les Barbares, mais ils ne retrouvent plus « le rétablissement du zaïmph »[728], malgré leur sacrifice à Moloch. Cette représentation de la décadence est dissimulée sous son apparence d'objet sacré qui peut renforcer le pouvoir de son possesseur et l'aider à remporter la victoire.

La mort, cette véritable autorité, préside également à la fin de Mâtho et Salammbô. Mâtho est exécuté et n'arrive pas à toucher Salammbô avant sa mort :

> Il arriva juste au pied de la terrasse. Salammbô était penchée sur la balustrade ; ces effroyables prunelles la contemplaient, et la conscience lui surgit de tout ce qu'il avait souffert pour elle. Bien qu'il agonisât, elle le revoyait dans sa tente, à genoux, lui entourant la taille de ses bras, balbutiant des paroles douces ; elle avait soif de les sentir encore, de les entendre ; elle allait crier. Il s'abattit à la renverse et ne bougea plus.[729]

---

[727] Sylvie Triaire, « De *Salammbô* à Badinguet. Petite histoire de l'autorité pathogène selon Flaubert », dans *Un temps pour tout : études sur les mutations de l'autorité de l'Antiquité au XXIe siècle*, recueil sous la direction de Marie Blaise et Anita Gonzalez-Raymond, « Voix des Suds », Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2019. Source en ligne. URL : https://books-openedition-org.ezpupv.biu-montpellier.fr/pulm/4213.

[728] Gustave Flaubert, *Salammbô* (1862), *op. cit.*, p. 305.

[729] *Idem.*, p. 376.

Mâtho ne gagne pas la bataille contre les Carthaginois, et meurt devant Salammbô sans pouvoir la toucher ou l'embrasser. Quant à Salammbô, lors de sa cérémonie de noce avec Narr'Havas, elle voit son amant mourir au pied de la terrasse où elle se tient sans pouvoir rien faire. Les prières qu'elle adresse à la Déesse de la lune ne peuvent protéger ni elle-même ni son amant. Ce « génie de Carthage »[730] suit son amant, et meurt au moment où elle touche le zaïmph :

> Salammbô se leva comme son époux, avec une coupe à la main, afin de boire aussi. Elle retomba, la tête en arrière, par-dessus le dossier du trône, blême, raidie, les lèvres ouvertes — et ses cheveux dénoués pendaient jusqu'à terre.
> Ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit.[731]

La mort soudaine de Salammbô conclut le récit. Le pouvoir protecteur du zaïmph devient le pouvoir égalisateur de la mort, qui oriente non seulement le destin de Mâtho, mais aussi celui de Salammbô. D'après Flaubert, la mort est « pour elle-même, comme *condition* d'un mouvement perpétuel » qui est « toujours relance *vers* et *pour* la disparition »[732]. L'autorité de la mort — indifférente et impersonnelle — est la dynamique du récit. Elle vise à construire et à dynamiser le récit, tout en détruisant cette construction, et elle dirige le récit vers cette destruction.

Le zaïmph incarne donc une puissance égalisatrice, qui peut être à la fois tout et rien. La description du zaïmph est composée par toutes les bêtes sacrées de différentes croyances, de différentes couleurs, de différentes textures, mais il est quasi-transparent —invisible. Dans l'histoire de *Salammbô*, nous trouvons des artifices, des entassements lexicaux, des événements historiques. Mais à la fin du roman, tout cela est effacé par la mort. La mort derrière le voile sacré est elle-même l'unique « originale » (au sens du prototype) du roman. Comme le sourd-muet-cosmopolite dans *L'escroc à la confiance* qui peut se métamorphoser en différents personnages, la mort se métamorphose en un objet sacré, représentant la victoire, le pouvoir et la décadence. La mort de Mâtho, de Salammbô, des Carthaginois et des Barbares, révèle non seulement la fin des êtres humains, mais aussi la décadence de la civilisation carthaginoise. En tant qu'autorité dynamique du récit, la mort le conclut. Nous constatons alors un récit dynamisé par sa construction et sa destruction, et neutralisé par le pouvoir égalisateur de la mort.

Par l'écriture de *Salammbô*, Flaubert tente de « maintenir le plus possible *comme à égalité* les cultures, les religions, les violences, les forces en présence »[733]. Il existe, dans le récit, différentes parties qui sont réunies respectivement au début : les camps opposés, les

---

730 *Idem.*, p. 377.
731 *Idem.*, p. 377.
732 Sylvie Triaire, « Pour une histoire mélancolique : *Salammbô* de Flaubert », *op. cit.*, p. 51.
733 Sylvie Triaire, « Pour une histoire mélancolique : *Salammbô* de Flaubert », *op. cit.*, p. 52. L'ensemble de l'histoire se déroule vers sa propre destruction à la fin.

Mercenaires de différentes origines, les différentes croyances telles que Tanit et Moloch, etc. Elles se dispersent ensuite au moment de la confrontation : les batailles, les guerres, les festins, etc. Enfin, ces différences sont toutes neutralisées par la mort.

Cet effet de la « neutralisation » permet de recomposer l'Histoire. Par cette recomposition, l'Histoire prend sa propre dynamique, et peut offrir une nouvelle représentation hétérogène. L'autorité impersonnelle de la mort tourne le kaléidoscope de l'Histoire, et les pièces colorées (les différents éléments du récit) ne se distinguent pas les unes des autres — ensemble, elles recomposent un motif qui peut être en perpétuel changement, suivant la perpétuelle mutation de l'autorité. Pour Flaubert (et son exigence esthétique pour l'« impersonnalité »), le principe de composition vise à l'égalité :

> Si le livre que j'écris avec tant de mal arrive à bien, j'aurai établi par le fait seul de son exécution ces deux vérités, qui sont pour moi des axiomes, à savoir : d'abord que la poésie est purement subjective, qu'il n'y a pas en littérature de beaux sujets d'art, et qu'Yvetot donc vaut Constantinople ; et qu'en conséquence l'on peut écrire n'importe quoi aussi bien que ce soit. L'artiste doit tout élever […][734]

Flaubert insiste sur deux principes d'écriture qu'il garde en tant qu'axiomes dans cette lettre. D'une part, l'écrivain doit garder sa subjectivité pour pouvoir élaborer son style original, tout en sachant qu'il ne faut pas trier les sujets d'art. D'autre part, puisqu'il n'y a pas de différence entre les sujets artistiques, il faut garder cette égalité en écrivant, c'est-à-dire ne pas distinguer la Cité de la Barbarie, ni le Bien du Mal. Suivant ces principes, le narrateur ne prend plus en charge les jugements de Flaubert sur l'Histoire et sur son époque. Par conséquent, une œuvre fictionnelle se débarrasse de son « temps », s'inscrivant dans l'élaboration de son esthétique et de sa poétique.

[734] Lettre à Louise Colet le 25 juin 1853. Dans *Correspondances*, t. II, *op. cit.*, p. 362.

Conclusion du chapitre

Pour Flaubert et Melville, la réécriture de l'Histoire n'est destinée ni à délivrer un enseignement ni à la moraliser ou à la démoraliser. C'est-à-dire que la littérature empruntant à l'Histoire ne commente pas, ne juge pas, et n'essaie pas d'enseigner le lecteur. Pour assurer cette modalité de la réécriture, il faut une autorité qui se manifeste et qui promeut la narration : la fiction d'autorité. La fiction d'autorité chez Flaubert est impersonnelle. Elle ne vise pas à prendre le pouvoir sur le lecteur mais dynamise le récit en mobilisant les éléments pour que ce récit se tienne par lui-même. Tandis que chez Melville, elle est masquée par une version interprétative. Dans *Benito Cereno*, le meurtrier et la victime ne se distinguent pas l'un de l'autre. Tout dépend des interprétations à travers les pensées du capitaine Delano et des représentations du narrateur. Le jugement est laissé au lecteur qui prend son parti au cours ou après sa lecture. C'est dans un même enjeu de « confiance » que le récit prend sa forme et que la fiction d'autorité obtient sa légitimité. Quant à *Salammbô*, le récit fictionnel est une forme littéraire pour faire de l'Histoire une problématique, d'où chacun peut tirer sa propre conclusion après la lecture. L'entassement des éléments historiques dissimule la véritable autorité, représentée par la mort qui demeure indifférente : cette fiction d'autorité dans *Salammbô* révèle également la position impersonnelle de Flaubert.

Chapitre 9. Le « patchwork » du monde et de l'Histoire : la recomposition

Avec la fiction d'autorité, l'histoire d'un individu peut désormais trouver une place légitime dans l'Histoire. Tous les individus peuvent raconter et devenir leurs propres histoires, et faire inscrire ces histoires dans l'Histoire d'une époque ou d'un moment historique. Toutes ces histoires, qui semblent dispersées et fragmentées dans les différents cadres spatio-temporels, peuvent avoir une cohérence si nous les posons dans le courant du « temps ». Ensemble, ces histoires, qui concernent des êtres humains, formeront un patchwork du monde et de l'Histoire du XIXe siècle. Dans ce chapitre nous allons tracer non seulement le fil de l'Histoire de la culture occidentale, mais aussi l'histoire créée par Flaubert et Melville — nous verrons la reprise des techniques d'écriture de Flaubert et Melville, déjà élaborées par eux-mêmes dans leurs romans. Ces techniques arrivent à accorder une cohérence aux différents éléments narratifs disparates. Leurs précédents travaux deviennent la théorie de leurs propres écritures : Flaubert et Melville en héritent, et la critiquent.

9.1. *Trois contes* : la réécriture de la culture européenne

Les *Trois contes* sont un prolongement du défilé des dieux dans *La Tentation de saint Antoine*, à condition « de les lire à rebours »[735]. Pour Sylvie Triaire, si notre lecture part d'*Un cœur simple*, passant par *La légende de saint Julien l'Hospitalier* et arrive jusqu'à *Hérodias*, nous verrons une « remontée vers l'origine d'une croyance du christianisme »[736]. Car au cours de cette « remontée », la figure du Christ passe d'une idole fétichiste (le perroquet Loulou) à une re-création par la vie de saint Julien, jusqu'à son absence physique (dans l'Antiquité où le départ de la tête d'Iaokanann annonce la future révélation du Christ).

[735] Sylvie Triaire, « Le défilé des dieux, de l'idole primitive à Loulou », dans *Flaubert : les pouvoirs du mythe*, ouvrage dirigé par Anne Herschberg Pierrot, Paris, Éditions Archives Contemporaines, 2012, p. 98. Triaire s'initie des différentes versions de *La Tentation de saint Antoine*, et montre qu'il y a « une radicale réfection culturelle des notions » de « mythologie et de religion » dans l'écriture de Flaubert. Ce à quoi nous nous intéressons, c'est la filiation entre *La Tentation* et *Trois contes* : Flaubert hérite de ses propres écritures pour faire d'autres « reconstructions » de la tradition chrétienne.
[736] *Idem.*, p. 98.

Ainsi, nous constatons que les œuvres de Flaubert, contenant une filiation qui suit le « temps », remanient la culture européenne par la réécriture de la croyance et de la culture européennes. Mais cette filiation n'est pas continue : elle propose trois périodes culturelles tout en manifestant une « esthétique de la déliaison »[737]. Dans son ouvrage consacré à l'analyse de cette esthétique (qui est relative aux crises névrotiques que subit Flaubert pendant toute sa vie), Triaire atteste que l'hybride et le thème de la vocation sont deux axes principaux mais contradictoires dans les travaux de Flaubert. En analysant la déliaison dans *Trois contes*, Triaire propose que le recueil réalise non seulement « le lien entre Antiquité et modernité » mais aussi, « l'accord entre les mouvements constitutifs de l'esthétique »[738]. Le recueil des *Trois contes* contient donc à la fois un système et des fragments non-enchaînés de l'Histoire.

Les *Trois contes* contiennent trois histoires de trois personnages : Félicité dans *Un cœur simple*, saint Julien dans *La légende de saint Julien l'Hospitalier*, et Hérodias dans *Hérodias*. L'histoire d'*Un cœur simple* se situe au XIXe siècle. Félicité, l'héroïne d'*Un cœur simple*, est d'origine normande. Pendant sa jeunesse, lors d'un bal, Félicité rencontre un homme, appelé Théodore, qui lui plaît et la demande en mariage. Mais Théodore la trahit en épousant une fille riche pour échapper à la conscription. Félicité quitte la ferme normande et s'installe chez Madame Aubain, à Pont-l'Évêque, où elle passe tout le reste de sa vie. Elle s'occupe de la maison de Madame Aubain, des enfants de Madame Aubain (Paul et Virginie), de son neveu Victor, et finalement d'un perroquet appelé Loulou. Félicité meurt à la fin du récit.

Le texte de *La légende de saint Julien l'Hospitalier* est une réécriture d'une légende médiévale, qui raconte la vie de saint Julien. L'histoire est divisée en trois parties. La première partie concerne la naissance, l'enfance et la jeunesse de Julien qui est passionné par la chasse dans la forêt près du château de ses parents. La deuxième partie présente Julien dans sa maturité, quittant le château paternel pour échapper à la malédiction (de son futur acte parricide) du cerf qu'il rencontre dans la forêt. La troisième partie, après la fuite de Julien qui quitte son château à la fin de la deuxième partie, concerne ses errances dans le monde pour expier son acte parricide, et sa rencontre avec le Rédempteur Jésus.

L'histoire d'*Hérodias* se déroule dans l'Antiquité. Elle relate une journée dans la vie d'Antipas et de son épouse Hérodias. Le récit est également divisé en trois parties. La première partie concerne la scène de la préparation du festin organisé par Antipas, l'époux d'Hérodias. Le couple a un conflit pendant les préparatifs. La seconde partie concerne l'accueil de Vitellius dans la citadelle d'Antipas, et la découverte d'Iaokanann (détenu dans un cachot de la cour) par

[737] Nous empruntons ce terme à Sylvie Triaire. *Cf.* Sylvie Triaire, *Une esthétique de la déliaison : Flaubert (1870-1880)*, Paris, Éditions Champion, 2002.
[738] Sylvie Triaire, *Une esthétique de la déliaison : Flaubert (1870-1880)*, *op. cit.*, p. 384.

Vitellius lors de sa visite. La troisième partie se consacre au festin, pendant lequel la fille d'Hérodias, Salomé, danse pour séduire Antipas, afin d'obtenir la tête d'Iaokanann. La troisième partie d'*Hérodias* est une réécriture biblique : il s'agit de celle d'un épisode du récit évangélique, qui raconte le processus de la décapitation d'Iaokanann.

En apparence, il n'y a ni rapport entre ces trois personnages ni cohérence temporelle entre ces trois histoires. Car premièrement, Félicité est une servante, tandis que Julien est un personnage de récit légendaire, et Hérodias une princesse juive. Deuxièmement, les trois histoires ont lieu à différents moments historiques : l'histoire de Félicité se passe au XIXe siècle ; l'histoire de Julien se déroule au Moyen Âge ; et l'histoire d'Hérodias a lieu dans l'Antiquité. Nous constatons ainsi la fragmentation de l'histoire de la culture occidentale : ces trois moments historiques ne s'enchaînent pas dans le temps.

Cependant, c'est le temps lui-même qui devient le fil conducteur dans *Trois contes*, fil suivant lequel Flaubert fait non seulement une critique de ses propres textes écrits, en les réécrivant, mais aussi de l'Histoire elle-même. C'est-à-dire que, d'une part, Flaubert reprend les techniques et les principes de son écriture du roman et les intègre dans les textes dont la dimension est plus condensée que celle d'un roman : les contes. D'autre part, pour Flaubert, l'Histoire étant la source de son écriture, devient également une problématique dans *Trois contes*. Les périodes historiques, telles que le XIXe siècle, le Moyen Âge ou l'Antiquité, sont intégrées dans les histoires des personnages. Ces personnages en tant qu'individus fictifs, obtiennent de cette manière une légitimité non seulement pour se présenter dans l'Histoire, mais aussi pour représenter l'Histoire de manière individuelle.

Dans *Trois contes*, au lieu de mettre l'Histoire en premier plan, Flaubert met les histoires individuelles (celles de Félicité, de Julien et d'Hérodias) en relief. Ainsi, l'Histoire est mise en arrière-plan des histoires individuelles, ou en tant qu'annexe de ces dernières ; et les histoires individuelles s'intègrent dans l'Histoire, recomposant ainsi le paysage de l'Histoire de la culture occidentale.

De cette manière, *Trois contes* découlent des précédents écrits de Flaubert : il réécrit à la fois ses romans et l'Histoire. Dans *Trois contes*, nous constatons trois techniques d'écriture adoptées par Flaubert dans ses romans : la répétition (dans *Bouvard et Pécuchet*)[739], la condensation d'une longue durée de temps (dans *l'Éducation sentimentale*) et l'accumulation

[739] Même si *Bouvard et Pécuchet* est publié (à titre posthume) après *Trois contes*, Flaubert commence l'élaboration de ce roman à partir de l'année 1862. À voir dans le chapitre sur *Bouvard et Pécuchet* dans la seconde partie de notre travail. De surcroît, dans une lettre à George Sand, Flaubert annonce son projet pour « un roman moderne faisant la contrepartie de Saint Antoine et qui aura la prétention d'être comique ». *Cf.* Lettre à George Sand le 1er juillet 1872, dans Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. IV, *op. cit.*, p. 543. Flaubert commence la rédaction d'*Un cœur simple* dans l'année 1876 : « Je devais partir ce matin pour Pont-l'Évêque et Honfleur, afin de voir un bout de paysage que j'ai oublié. » Le Pont Lévêque et Honfleur apparaissent dans *Un cœur simple*, donc il s'agit du préparatif pour la rédaction de ce conte. *Cf.* Lettre à George Sand le 8 mars 1876, dans Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. V, *op. cit.*, p. 24.

des mots et des phrases dans la description (dans *Madame Bovary* et *Salammbô*). Flaubert hérite de ses propres techniques et les intègre dans ces trois contes.

En écrivant des contes dont les formes sont différentes de celles du roman (tels que *Madame Bovary*, *Salammbô*, etc.), Flaubert essaie de construire le récit avec une structure plus compacte et des phrases plus concises. Nous trouvons d'abord la répétition au niveau du personnage. Dans *Un cœur simple*, la répétition réside dans la « poursuite » de Félicité, marquée par son acte de « courir » vers des buts qui sont toujours vains. La première poursuite a lieu dans sa jeunesse, quand son amant Théodore la quitte sous prétexte qu'il va à la Préfecture pour se renseigner sur la conscription, elle lui fait confiance et court pour le rejoindre :

> Le moment arrivé, elle courut vers l'amoureux.
> À sa place, elle trouva un de ses amis.
> Il lui apprit qu'elle ne devait plus le revoir. Pour se garantir de la conscription, Théodore avait épousé une vieille femme très riche, Mme Lehoussais, de Toucques.[740]

Félicité se précipite vers son amant, mais ce qui l'attend n'est que l'information transmise par l'ami de Théodore annonçant qu'il la trahit en épousant une autre femme. Félicité ne parvient pas à voir Théodore. Par conséquent, elle n'entend jamais la réponse de son amant. Cet échec amoureux est prévisible d'après le récit, parce que lors de leur rencontre, Théodore évoque déjà le souci que lui cause la conscription. Mais Félicité ne peut pas prévoir la trahison de Théodore. Après la trahison de Théodore, Félicité part à Pont-l'Évêque. Elle s'installe et travaille désormais chez Madame Aubain en tant que servante.

Sa seconde poursuite a lieu au moment où son neveu Victor part en voyage. Quand Victor lui dit qu'il va partir en mer pendant deux ans, un mercredi soir, Félicité se précipite au bord de la mer pour lui « dire encore adieu »[741]. Mais elle se perd en route avant d'arriver au port de Honfleur :

> […] elle chaussa des galoches, et avala les quatre lieues qui séparent Pont-l'Évêque de Honfleur.
> Quand elle fut devant le Calvaire, au lieu de prendre à gauche, elle prit à droite, se perdit dans des chantiers, revint sur ses pas ; des gens qu'elle accosta l'engagèrent à se hâter. […] on entendait chanter des poules, le capitaine jurait ; et un mousse restait accoudé sur le bossoir, indifférent à tout cela. Félicité, qui ne l'avait pas reconnu, criait : « Victor ! » ; il leva la tête ; elle s'élançait, quand on retira l'échelle tout à coup.[742]

Au moment où Félicité arrive au port, le navire est déjà prêt à lever l'ancre. Elle ne voit qu'un « mousse » à bord, et appelle ce mousse. Mais elle ne sait pas s'il s'agit ou non de Victor.

---

[740] Gustave Flaubert, *Trois contes* (1877), introductions, notes, chronologie et bibliographie mise à jour par Pierre-Marc de Biasi en 2007, Paris, GF Flammarion (1986), édition augmentée en 2009, p. 47.
[741] *Idem.*, p. 58.
[742] *Idem.*, p. 58.

Personne ne répond au cri de Félicité : le paquebot, à bord duquel se trouve Victor, part directement après qu'on ait relevé l'échelle. Quelque temps après, une lettre apporte des nouvelles de Victor : il est mort. Ainsi, une nouvelle fois, Félicité poursuit une personne qu'elle n'atteint pas.

Sa troisième vaine poursuite apparaît avant la mort de Virginie, fille de Madame Aubain, dont elle s'occupe. Virginie est en mauvaise santé depuis longtemps. Félicité la mène au couvent chaque mardi pour qu'elle prenne un peu d'air frais. Un soir hivernal, Virginie est frappée par une « fluxion de poitrine »[743]. Félicité n'accompagne ni le médecin ni Madame Aubain qui partent pour sauver la vie de Virginie qui est au couvent :

> Félicité se précipita dans l'église, pour allumer un cierge. Puis elle courut après le cabriolet, qu'elle rejoignit une heure plus tard, sauta légèrement par derrière, où elle se tenait aux torsades, quand une réflexion lui vint : « La cour n'était pas fermée ! si des voleurs s'introduisaient ? » Et elle descendit. Le lendemain, dès l'aube, elle se présenta chez le docteur. Il était rentré, et reparti à la campagne. … Enfin, au petit jour, elle prit la diligence de Lisieux.[744]

Au lieu d'aller directement au couvent avec le médecin et Madame Aubain, Félicité court d'abord à l'église pour « allumer un cierge », puis elle poursuit le cabriolet. Elle arrive à rejoindre sa maîtresse, mais elle descend pour fermer le portail de la cour. Cette fois-ci, elle ne se perd pas. Cependant, elle perd du temps pour voir Virginie. Quand Félicité est en route pour le couvent, elle entend un glas lugubre. Elle croit que ce n'est pas pour Virginie. Mais en fait, c'est pour Virginie qui est morte avant son arrivée. De nouveau, Félicité se précipite en vain : ni le cierge ni le médecin ne sauve la vie de Virginie.

Félicité passera sa vie à poursuivre en vain des buts. Mais cette répétition dans le récit d'*Un cœur simple* n'est pas la même que dans celui de *Bouvard et Pécuchet*. Bouvard et Pécuchet continuent de « copier » les différents savoirs, et cette répétition se produit à chaque chapitre, à chaque fois les deux copistes se remettent à copier avec beaucoup d'énergie. Cependant, à la fin de chaque échec, Félicité perd une partie de son énergie, et devient de plus en plus indifférente à ses pertes :

> Ce fut un chagrin désordonné. Elle se jeta par terre, poussa des cris, appela le bon Dieu, et gémit toute seule dans la campagne jusqu'au soleil levant. Puis elle revint à la ferme, déclara son intention d'en partir ; et, au bout du mois, ayant reçu ses comptes, elle enferma tout son petit bagage dans un mouchoir, et se rendit à Pont-l'Évêque.
>
> Félicité tomba sur une chaise, en s'appuyant la tête à la cloison, et ferma ses paupières, qui devinrent roses tout à coup. Puis, le front baissé, les mains pendantes, l'œil fixe, elle répétait par intervalles :
> — « Pauvre petit gars ! pauvre petit gars ! »
>
> Pendant deux nuits, Félicité ne quitta pas la morte. Elle répétait les mêmes prières, jetait de l'eau bénite

[743] Gustave Flaubert, *Trois contes* (1877), *op. cit.*, p. 62.
[744] *Idem.*, p. 63.

> sur les draps, revenait s'asseoir, et la contemplait. À la fin de la première veille, elle remarqua que la figure avait jauni, les lèvres bleuirent, le nez se pinçait, les yeux s'enfonçaient. Elle les baisa plusieurs fois ; et n'eût pas éprouvé un immense étonnement si Virginie les eût rouverts ; pour de pareilles âmes le surnaturel est tout simple.[745]

Nous découvrons, suivant les trois réactions de Félicité, que son état d'esprit change progressivement. En premier lieu, après la trahison de Théodore, Félicité éprouve « un chagrin désordonné » en se jetant par terre et en criant : ses réactions à la trahison de son amant sont intenses. Elle quitte la ferme où elle travaille et se rend à Pont-l'Évêque. Elle le fait pour fuir son échec amoureux. En deuxième lieu, sachant que Victor est mort, Félicité n'éclate plus en sanglots. Elle baisse la tête, ferme ses paupières, en répétant la phrase « pauvre petit gars ». Sa tristesse devient plus silencieuse. En dernier lieu, après la mort de Virginie, Félicité est calme. Au lieu d'être triste, elle observe le visage mort de Virginie et prie pour elle. Elle réagit comme si Virginie n'était pas l'une des enfants de Madame Aubain qu'elle adore.

Cette évolution des répétitions et des réactions de Félicité (face à ses pertes), établit un lien entre les événements et le temps du récit. Nous voyons qu'en poursuivant en vain, et en perdant au fur et à mesure les gens autour d'elle (son amant, son neveu Victor, Paul et Virginie dont elle s'occupe), Félicité devient indifférente à tout ce qui l'entoure. L'état de sa santé fait écho à cette indifférence. Félicité devient sourde et ne peut plus entendre que la voix du perroquet[746] appelé Loulou. Après la mort de Loulou, elle ne communique plus avec personne, et ne sort guère de sa chambre. Les gens qu'elle perd sont également des anonymes négligés par l'Histoire à qui elle veut lier sa vie. En les perdant, Félicité perd petit à petit son lien avec l'Histoire.

Cependant, en perdant son lien avec l'Histoire, Félicité acquiert sa propre temporalité. C'est-à-dire qu'il y a, au cours des pertes de Félicité, une distinction entre la temporalité de l'histoire de Félicité et la temporalité de l'Histoire. Le temps de l'histoire de Félicité ne fonctionne que pour elle-même — c'est une temporalité « figée ». L'*incipit* encadre le récit dans une temporalité imprécise :

> Pendant un demi-siècle, les bourgeoises de Pont-l'Évêque envièrent à Mme Aubain sa servante Félicité.[747]

Cet *incipit* ne précise ni le commencement ni la fin de ce « demi-siècle ». Et par cette phrase, le narrateur se met d'emblée à l'écart du temps de l'histoire de Félicité. Car cette phrase est constituée par l'imparfait, « figeant, […] toutes les années de la vie de Félicité »[748]. C'est-à-

---

[745] Gustave Flaubert, *Trois contes* (1877), *op. cit.*, p. 47, 61, 63.
[746] Le perroquet est donné à Madame Aubain par la baronne Larsonnière. Madame Aubain le donne à Félicité. Nous pouvons remarquer que le perroquet est la figure même de la répétition, parce que c'est un oiseau qui *répète* les paroles humaines.
[747] Gustave Flaubert, *Trois contes* (1877), *op. cit.*, p. 43.
[748] Sylvie Triaire, *Une esthétique de la déliaison : Flaubert (1870-1880)*, *op. cit.*, p. 384.

dire que le narrateur, en racontant cette histoire qui dure « pendant un demi-siècle », ne se trouve ni dans le cadre spatio-temporel de l'histoire qu'il raconte ni dans l'Histoire de ce « demi-siècle ». La temporalité de ce narrateur est vide pour son narrataire (par exemple le lecteur du récit). Il crée, au sein de ce vide, sa propre temporalité en racontant l'histoire de Félicité : il accorde une temporalité à Félicité, et inscrit cette temporalité dans l'Histoire. Les moments historiques qui apparaissent dans l'histoire de Félicité ne sont que des annexes de son histoire :

> Puis les années s'écoulèrent, toutes pareilles et sans autres épisodes que le retour des grandes fêtes : Pâques, l'Assomption, la Toussaint. Des événements intérieurs faisaient une date, où l'on se reportait plus tard. Ainsi, en 1825, deux vitriers badigeonnèrent le vestibule ; en 1827, une portion du toit, tombant dans la cour, faillit tuer un homme. L'été de 1828, ce fut à Madame d'offrir le pain bénit ; Bourais, vers cette époque, s'absenta mystérieusement ; et les anciennes connaissances peu à peu s'en allèrent : Guyot, Liébard, Mme Lechaptois, Robelin, l'oncle Gremanville, paralysé depuis longtemps.[749]

Le temps avance tout de même à Pont-l'Évêque, mais cette temporalité n'est pas relative à l'Histoire, mais aux « événements intérieurs » : elle est liée aux fêtes qui reviennent régulièrement chaque année, aux affaires dont s'occupe Félicité, et aux gens autour d'elle. Les dates sont destinées à marquer les événements des habitants de Pont-l'Évêque.

L'information concernant la Révolution de juillet est transmise à Pont-l'Évêque par un « conducteur de la malle-poste »[750], et la répercussion locale de cette révolution n'est qu'un changement de préfet — le baron de Larsonnière. Pour Félicité, l'influence de la Révolution de juillet se résume seulement à l'arrivée de ce baron, qui apporte le perroquet Loulou. Ainsi, Pont-l'Évêque, de la même manière que Chavignolles dans *Bouvard et Pécuchet*, devient un « désert » de l'Histoire, où les « personnages-habitants », y compris Félicité, échappent à l'Histoire et existent dans leur propre temporalité.

Ce traitement du temps par Flaubert, marqué par la répétition, se trouve également dans le récit de *La légende de saint Julien l'Hospitalier*. Dans *Un cœur simple*, la répétition de la « poursuite » et de la « perte » de Félicité montre également l'évolution de son état d'esprit : elle devient au fur et à mesure indifférente à ce qui l'entoure. Dans *La légende de saint Julien l'Hospitalier*, la répétition montrant l'évolution de l'état d'esprit de Julien se trouve dans la deuxième partie du récit, lorsqu'il chasse près de son château et traverse quatre fois la même forêt. Au fur et à mesure de ses allées et venues, ce que Julien ressent évolue avec ce qu'il rencontre et ce qui l'entoure dans la forêt.

---

[749] Gustave Flaubert, *Trois contes* (1877), *op. cit.*, p. 65. Dans ce passage, Flaubert évite les événements de l'histoire chronologique en France sous la Restauration. Par exemple, en 1825, Charles X est sacré roi de France ; en 1827, il y a la bataille de Navarin ; pendant l'été 1828, plusieurs lois sont votées.
[750] *Idem.*, p. 65.

Julien entre deux fois dans la forêt, et en sort deux fois également. La première entrée de Julien dans la forêt est caractérisée par son air détendu :

> Julien avait traversé le parc ; et il marchait dans la forêt d'un pas nerveux, jouissant de la mollesse du gazon et de la douceur de l'air.[751]

Après une longue période pendant laquelle il s'empêche de chasser les animaux, Julien décide de recommencer. À ce moment-là, il est « jouissant ». La forêt est déserte, elle paraît « partout un grand silence », mais il y a tout de même la lumière de la lune faisant « des taches blanches dans les clairières »[752]. En marchant au fond de la forêt, l'obscurité s'approfondit. Julien rencontre d'emblée un sanglier, mais il n'arrive pas à le tuer, parce qu'il n'a pas « le temps de saisir son arc »[753]. C'est la première bête qu'il n'arrive pas à chasser dans la forêt. Ensuite, Julien sort pour la première fois de la forêt, afin de chasser un loup « le long d'une haie »[754]. Mais il n'arrive pas à atteindre ce loup, qui garde « toujours la même distance »[755] avec Julien. Ce loup aux abords de la forêt devient ainsi un objet (au sens d'un but) que Julien ne peut jamais atteindre. Et le cadre spatio-temporel au cours de sa poursuite du loup devient infini : Julien ne sait pas quelle distance il a parcouru, et combien de temps a passé.

Par conséquent, en poursuivant ce loup, Julien parcourt « une plaine interminable »[756]. Nous constatons qu'en sortant de la forêt déserte, il entre dans un autre « désert », dans lequel il perd non seulement son sens de l'orientation, mais aussi son courage :

> Julien parcourut de cette manière une plaine interminable, puis des monticules de sable, et enfin il se trouva sur un plateau dominant un grand espace de pays. Des pierres plates étaient clairsemées entre des caveaux en ruine. On trébuchait sur des ossements de morts ; de place en place, des croix vermoulues se penchaient d'un air lamentable. Mais des formes remuèrent dans l'ombre indécise des tombeaux ; et il en surgit des hyènes, tout effarées, pantelantes. En faisant claquer leurs ongles sur les dalles, elles vinrent à lui et le flairaient avec un bâillement qui découvrait leurs gencives. Il dégaina son sabre. Elles partirent à la fois dans toutes les directions, et, continuant leur galop boiteux et précipité, se perdirent au loin sous un flot de poussière.[757]

La plaine que Julien parcourt montre un paysage infini — « interminable » — et nous ne voyons que des décors similaires dans ce paysage : « des monticules de sable » sur un « grand espace de pays ». À part ces paysages répétitifs, il y a des croix penchant « d'un air lamentable » et des tombeaux sombres : signes à la fois de l'abandon et de la mort. C'est ainsi un paysage d'une terre désolée, d'où surgissent des hyènes hostiles à Julien. Il n'arrive à chasser aucune de ces

751 Gustave Flaubert, *Trois contes* (1877), *op. cit.*, p. 97.
752 *Idem.*, p. 97.
753 *Idem.*, p. 97.
754 *Idem.*, p. 97.
755 *Idem.*, p. 97.
756 *Idem.*, p. 97.
757 *Idem.*, p. 97-98.

hyènes, qui disparaissent « dans toutes les directions »[758].

Julien rencontre ensuite un taureau, mais sa lance éclate lorsqu'il essaie de la planter sous les fanons du taureau. Face à tout cela, le courage et la jouissance qu'éprouve Julien au commencement de sa chasse s'évanouissent :

> […] il ferma les yeux, attendant sa mort. Quand il les rouvrit, le taureau avait disparu.
> Alors son âme s'affaissa de honte. Un pouvoir supérieur détruisait sa force ; et, pour s'en retourner chez lui, il rentra dans la forêt.[759]

Saisi par « un pouvoir supérieur », Julien décide de rentrer dans son château. Ce « pouvoir supérieur » vient du souvenir de son passé et de la malédiction du grand cerf qu'il a tué, puisqu'au moment où il entre pour la deuxième fois dans cette même forêt, les bêtes de la forêt sortent l'une après l'autre, et Julien ne peut atteindre aucune d'entre elles. L'existence des bêtes de la forêt paraît illusoire à Julien : les « larges étincelles » entre les branches ne viennent plus de la lumière lunaire ; elles sont « des yeux d'animaux »[760] :

> Julien darda contre eux ses flèches ; les flèches, avec leurs plumes, se posaient sur les feuilles comme des papillons blancs. Il leur jeta des pierres ; les pierres, sans rien toucher, retombaient. Il se maudit, aurait voulu se battre, hurla des imprécations, étouffait de rage.
> Et tous les animaux qu'il avait poursuivis se représentèrent, faisant autour de lui un cercle étroit. Les uns étaient assis sur leur croupe, les autres dressés de toute leur taille. Il restait au milieu, glacé de terreur, incapable du moindre mouvement.[761]

Julien entre une nouvelle fois dans la forêt, après ses échecs. Il perd son courage et son désir de chasser. Il est d'abord rempli par la fureur de son échec, puis entouré par les animaux qu'il poursuivait jusqu'alors. Dans l'entourage des animaux, Julien reconnaît le « pouvoir supérieur » qu'il éprouve à la rencontre du taureau. Il est paralysé par ce pouvoir, parce que les animaux, qui étaient ses proies, se transforment en chasseurs ; et il devient maintenant la proie de ces animaux. Julien se met à courir et les animaux le suivent, surgissant l'un après l'autre, en montrant une « ironie »[762]. À l'issue de sa fuite, il tend les bras et ferme les yeux « comme un aveugle »[763] pour éviter de voir les animaux. Cet aveuglement rend également la dimension spatiale de la forêt indécise. Car même si Julien court les yeux fermés, il réussit à sortir de la forêt, comme si les végétaux et les animaux n'existaient pas, ou comme s'ils pouvaient bouger par eux-mêmes.

En sortant de la forêt, Julien est terrifié par ce qu'il rencontre. Mais lorsqu'il voit des

---

758 *Idem.*, p. 98.
759 Gustave Flaubert, *Trois contes* (1877), *op. cit.*, p. 98.
760 *Idem.*, p. 98.
761 *Idem.*, p. 98.
762 *Idem.*, p. 99.
763 *Idem.*, p. 99.

perdrix rouges au bord d'un champ, il essaie de les attraper en lançant son manteau en guise de filet. Cependant, ce qu'il trouve n'est qu'une perdrix « morte depuis longtemps » et « pourrie »[764]. Ce dernier échec suscite un nouveau désir de chasser. Au lieu de se calmer après « cette déception » (il n'attrape qu'un animal mort), Julien retrouve « sa soif de carnage »[765].

Les aller-retours de Julien dans la forêt sont une répétition d'acte d'entrées et de sorties, qui montre l'évolution de l'état d'esprit de Julien, et cette évolution fait avancer le récit. Car c'est par les aller-retours dans la forêt que Julien est rattrapé par son désir de carnage, et commet ensuite son acte parricide en rentrant dans son château. Pourtant, en faisant avancer le récit, la répétition crée également un vide dans le récit, représenté par la forêt.

Durant ses aller-retours, la forêt se présente en tant qu'espace en dehors du cadre spatio-temporel du récit : elle devient un espace de la transformation sans ordre (les végétaux et les animaux surgissent sans ordre), dans lequel le temps du récit n'existe plus. La forêt devient alors un désert : espace chaotique, sans ordre, infini (dépourvu de temporalité). En premier lieu, c'est dans la forêt près du château paternel que le jeune Julien apprend avec enthousiasme à chasser. En chassant dans la forêt, son désir de carnage augmente. Donc c'est dans la forêt qu'il passe de l'état adolescent qui aime la chasse à celui de véritable « prédateur ». En second lieu, à sa maturité, même si Julien essaie de réprimer sa « soif de carnage », elle revient lorsque Julien traverse maintes fois la forêt près de son palais. Nous voyons que la forêt fait passer le personnage de « Julien-chasseur » à « Julien-parricide » dont le désir de chasse ne vise plus les animaux, mais les êtres humains.

Dans la première partie du récit, Julien part pour la chasse « avant le jour », avant d'entrer « dans un bois », « un côté de l'horizon s'éclaircit »[766]. C'est-à-dire que Julien part tôt dans la matinée, quand le soleil est en train de surgir à l'horizon. Cependant, au moment où Julien sort du bois et monte sur le sommet d'une montagne, le ciel devient « presque noir »[767], et quand il descend dans la plaine, le soleil monte. Il entre ensuite à nouveau dans la forêt (qui est différente du « bois » dont il sort). En chassant dans cette forêt, Julien entre dans un état somnambulique :

> Mais Julien ne se fatiguait pas de tuer, tour à tour bandant son arbalète, dégainant l'épée, pointant du coutelas, et ne pensait à rien, n'avait souvenir de quoi que ce fût. Il était en chasse dans un pays quelconque, depuis un temps indéterminé, par le fait seul de sa propre existence, tout s'accomplissant avec la facilité que l'on éprouve dans les rêves.[768]

Dans la forêt, Julien perd non seulement l'orientation, mais aussi la lucidité. Il entre dans un

[764] *Idem.*, p. 99.
[765] *Idem.*, p. 99.
[766] *Idem.*, p. 86-87.
[767] *Idem.*, p. 87.
[768] *Idem.*, p. 88.

état de rêve : d'un côté, les surgissements infinis des bêtes de la forêt suscitent maintes fois son désir pour la chasse, donc il est d'abord conscient de son désir de chasser ; de l'autre côté, ayant trop d'animaux à chasser, il répète automatiquement ses gestes de chasseur, et la répétition de ses gestes automatiques constitue une temporalité qui n'est destinée qu'à son propre carnage (« de sa propre existence »). Il est saisi par cette « temporalité de carnage », de sorte que le temps du récit (s'il fait jour ou nuit en dehors de la forêt), ainsi que l'espace en dehors de la forêt deviennent pour lui sans importance.

Ainsi, entrant dans la forêt, Julien entre dans un espace dans lequel il crée un vide du temps du récit par ses gestes de chasseur. Et lorsqu'il arrête de chasser, il sort de cette temporalité et rejoint celle du récit. À l'issue de la chasse, il n'est même pas conscient de ce qu'il a fait :

> Julien s'adossa contre un arbre. Il contemplait d'un œil béant l'énormité du massacre, ne comprenant pas comment il avait pu le faire.[769]

Nous constatons que finalement, il retrouve un état de lucidité. Mais il a déjà traversé l'espace de la transformation : la forêt. Ainsi, nous voyons que la première fois, lorsque Julien sort de la forêt — cet espace de la transformation — il devient un chasseur habile, et lance sans réfléchir son javelot à la « cigogne » qu'il aperçoit (qui est en fait sa mère en habit blanc). La seconde fois lorsqu'il est saisi par cette « temporalité de carnage », il commet son acte parricide :

> Éclatant d'une colère démesurée, il bondit sur eux à coups de poignard ; et il trépignait, écumait, avec des hurlements de bête fauve. Puis il s'arrêta. Les morts, percés au cœur, n'avaient pas même bougé. Il écoutait attentivement leurs deux râles presque égaux, et, à mesure qu'ils s'affaiblissaient, un autre, tout au loin, les continuait. […] et il reconnut, terrifié, le bramement du grand cerf noir.[770]

Julien entre encore une fois dans le vide de sa « temporalité de carnage », dans laquelle il ne fait que tuer ou massacrer, d'une manière presque automatique. Au moment où il entend dans cet état somnambulique la voix du grand cerf, il la reconnaît, « terrifié », et retrouve sa lucidité. C'est ainsi qu'il sort de cette « temporalité de carnage » et revient dans le temps du récit. Il sait désormais que les gens qu'il a tué sont ses parents, et sa femme apparaît ensuite dans le récit.

De cette manière, nous voyons que la répétition des aller-retours dans la forêt crée un vide dans le temps du récit, Julien se transforme à la fois dans ce vide temporel (marqué par ses gestes de carnage), et dans cet espace désert. C'est par la « temporalité du carnage » créée dans le vide du temps du récit que l'histoire du récit arrive à avancer. Car les différentes périodes de la vie de Julien sont marquées par ses « transformations », et les transformations proviennent de la « temporalité du carnage » créée par la répétition des aller-retours de Julien dans la forêt

[769] *Idem.*, p. 89.
[770] *Idem.*, p. 100.

pendant sa jeunesse et sa maturité. Ainsi, par le vide du temps du récit, le narrateur arrive à raconter l'histoire de la vie de Julien.

Le vide créé par la répétition se trouve également dans les « fuites » de Julien, où Flaubert pratique deux fois l'ellipse[771] pour la narration de la vie de Julien suivant ses fuites. Ces ellipses contribuent à créer des vides dans le temps du récit. Cependant, elles permettent aussi d'enchaîner l'histoire de Julien. Les trois parties du récit de *La légende de saint Julien l'Hospitalier* sont divisées par la répétition de « fuites » de Julien :

> Julien s'enfuit du château, et ne reparut plus.
>
> Après l'ensevelissement, on le vit prendre le chemin qui menait aux montagnes. Il se retourna plusieurs fois, et finit par disparaître.[772]

Julien fuit le château parental pour la première fois afin d'échapper à la malédiction du grand cerf. Sa deuxième fuite de son château est provoquée par son geste parricide. Suivant ses fuites, nous constatons à la fois des ellipses et la condensation du temps du récit. L'acte de « fuir » marque l'arrêt d'une période de la vie de Julien (de sa jeunesse à sa maturité), et ouvre la prochaine période :

> Il s'engagea dans une troupe d'aventuriers qui passaient.
> Il connut la faim, la soif, les fièvres et la vermine. Il s'accoutuma au fracas des mêlées, à l'aspect des moribonds. Le vent tanna sa peau. Ses membres se durcirent par le contact des armures ; …
>
> Il s'en alla, mendiant sa vie par le monde.
> Il tendait sa main aux cavaliers sur les routes, avec des génuflexions s'approchait des moissonneurs, ou restait immobile devant la barrière des cours ; et son visage était si triste que jamais on ne lui refusait l'aumône.[773]

Nous remarquons des vides du temps du récit à chaque ellipse : le narrateur ne précise pas ce qui se passe après la fuite de Julien. Et d'emblée, sans transition, nous voyons Julien dans une autre période de sa vie[774]. Les années passées entre ces deux périodes sont éludées par le

---

[771] Nous nous référons à Gérard Genette concernant cette figure de style. Il s'agit de « l'ellipse proprement dite », c'est-à-dire l'ellipse temporelle qui « se ramène à la considération du temps d'histoire élidé ». Nous distinguons également l'ellipse déterminée dont la durée est indiquée de l'ellipse indéterminée dont la durée n'est pas indiquée. Dans *La légende de saint Julien l'Hospitalier*, c'est l'ellipse indéterminée qui se présente dans le récit, parce que dans l'ellipse indéterminée, les repères temporels sont masqués et deviennent alors des « blancs » du texte : la durée entre la fuite de Julien et son expérience après la fuite n'est pas indiquée par le narrateur. *Cf.* Gérard Genette, *Figure III.*, « Poétique », Paris, Seuil, 1972, p. 139-141.Nous trouvons également cette figure de style dans *L'Éducation sentimentale* (1869), au début du VIe livres de la troisième partie du roman : « Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues. … ». Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1869), présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie mise à jour en 2013 par Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, GF Flammarion, 2013, p. 541.

[772] Gustave Flaubert, *Trois contes* (1877), *op. cit.*, p. 91, 101-102.

[773] *Idem.*, p. 91, 102.

[774] À propos de cette sorte d'ellipse qui apparaît également dans *L'Éducation sentimentale* (1869), Marcel Proust commente que c'est le « blanc » de Flaubert. Mais étant toutes les deux des ellipses, le « blanc » de Proust n'est pas tout à fait le même que le vide dans *La légende de saint Julien l'Hospitalier.* Dans *L'Éducation sentimentale*, l'ellipse se trouve entre la description d'une scène de tumulte des peuples révolutionnaires (où Frédéric reconnaît tout à coup Sénécal) et le récit condensé et sans

narrateur. Après sa première fuite, le narrateur ne précise pas son parcours avant d'entrer dans la troupe des aventuriers. Le récit saute directement de sa fuite à son engagement guerrier, et continue avec ses expériences dans la troupe. Ainsi nous constatons un changement du rythme narratif, qui d'abord s'accélère après la scène de la « fuite », ensuite se ralentit progressivement. Mais le récit concernant l'expérience de Julien dans la troupe est plus détaillé que celui concernant son parcours après sa deuxième fuite.

La troisième partie de *La légende de saint Julien l'Hospitalier* est composée par une moitié de récit relatant son errance expiatoire, l'autre moitié raconte sa rencontre avec le Rédempteur. Les années de son errance sont condensées en phrases fragmentées. Nous voyons que, de cette manière, l'expérience de l'errance de Julien dans le monde devient l'histoire de sa vie après son acte parricide. Pendant son errance, des gens, voire des animaux et des insectes, s'écartent de lui, il est ainsi abandonné de tous. Le monde devient pour Julien un désert, dans lequel il se trouve seul et abandonné.

La fragmentation des phrases rythme le temps linéaire du récit, et de ce fait, induit la fragmentation de la linéarité temporelle du récit. L'histoire de la vie de Julien est également fragmentée, et c'est dans ces fragmentations que nous constatons des vides. Il n'y a ni transition entre les périodes de sa vie ni précision concernant une période concrète. Le narrateur raconte toute la vie de Julien, mais ce que nous savons ne sont que des périodes fragmentées (son enfance, sa jeunesse, sa maturité, etc.). Cependant, c'est par les vides du récit (dans lesquels le temps et l'histoire sont éludés) que nous parvenons à saisir l'ensemble de « la vie de Julien » dans une dimension condensée : un « conte ».

À part l'ellipse qui crée des vides, non seulement dans le temps du récit mais aussi dans l'intrigue, nous remarquons également une technique que Flaubert adopte afin de créer un vide entre deux scènes du récit ou deux « périodes » de l'histoire du personnage — la description. Dans les textes flaubertiens, la description n'est destinée ni à représenter le sentiment du personnage ni à promouvoir l'intrigue (la narration ou le temps) : elle sert de « transition », et cette fonction transitive la rend vide dans le récit. C'est-à-dire que les « descriptions » dans les textes flaubertiens sont des vides, non seulement au niveau du temps du récit, mais aussi au

précision d'une longue durée de la vie de Frédéric. Proust commente cette notion de « blanc » comme étant un changement du rythme et de la vitesse de la narration, qui met le récit « en musique » : c'est « un 'blanc', un énorme 'blanc' et, sans l'ombre d'une transition, soudain la mesure du temps devenant au lieu de quarts d'heure, des années, des décades ». Proust montre également que Flaubert est « le premier » qui débarrasse « les changements de temps » « du parasitisme des anecdotes et des scories de l'histoire » en les mettant « en musique ». Dans *La légende de saint Julien l'Hospitalier*, nous ne voyons pas un changement de vitesse narrative aussi brutal que celui dans *L'Éducation sentimentale*, puisqu'à part les scènes de chasses (et la rencontre de Julien avec Jésus), le reste de l'histoire est raconté par le narrateur avec une vitesse hétérogène. Il n'y a pas un changement brutal entre « un quart d'heure » et « des années ». Pourtant, cette hétérogénéité est composée par les vides (ou des « blancs » si nous empruntons à Proust), et ces vides fragmentent le récit de la vie de Julien. Cette fragmentation permet de représenter l'histoire dans son ensemble. *Cf.* Marcel Proust, *À propos du style de Flaubert* (1920), la Nouvelle Revue Française, p. 72-90. Source en ligne : https://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/proust.php.

niveau de l'histoire d'un certain personnage[775].

Nous découvrons cette technique dans les récits des *Trois contes*[776], particulièrement dans celui d'*Hérodias*. La temporalité du récit d'*Hérodias* est contenue dans une seule journée, mais le narrateur représente le paysage historique de l'Antiquité. Cette représentation est fragmentée — c'est-à-dire successive — et la fragmentation est réalisée par les vides créés par la description, sous la forme d'une accumulation lexicale (des ethnies, des armes, des noms de personnages), et d'un « emboîtement » du temps du récit.

La description dans le récit d'*Hérodias* sert d'abord de transition entre deux scènes au niveau de l'espace. Par exemple, pendant la conversation d'Antipas et de Phanuel, un Noir surgit en disant que Vitellius arrive à la citadelle. Suivant cette annonce du Noir, il y a un passage descriptif concernant la scène dans la citadelle :

> Les portières des corridors furent agitées comme par le vent. Une rumeur emplit le château, au vacarme de gens qui couraient, de meubles qu'on traînait, d'argenteries s'écroulant ; et, du haut des tours, des buccins sonnaient, pour avertir les esclaves dispersés.
> Les remparts étaient couverts de monde quand Vitellius entra dans la cour.[777]

À propos de cette information (sur l'arrivée de Vitellius), le narrateur ne précise ni les réactions d'Antipas et de Phanuel ni les détails concernant l'arrivée de Vitellius. Nous ne voyons que des descriptions concernant la citadelle et la cour, dans laquelle Vitellius apparaît d'emblée. Cette description réalise une conversion d'espace : nous passons de la chambre où se trouvent Antipas et Phanuel, aux remparts peuplés et à la cour dans laquelle Vitellius entre. Mais étant placée dans le récit, cette description n'a pas d'autres fonctions que celle d'une transition spatiale. Si nous enlevons ce passage, l'intrigue ne sera pas rompue. Mais l'enchaînement entre le récit des deux scènes deviendra moins fluide, et l'apparition de Vitellius dans le récit sera plus brutale. Ainsi, cette fonction de transition crée un vide, par lequel le rythme narratif est maintenu.

Nous trouvons également les descriptions qui servent de transitions temporelles dans le

---

[775] À propos de la fonction de la description, Genette montre ainsi : « la rhétorique traditionnelle range la description, au même titre que les autres figures de style, parmi les ornements du discours : la description étendue et détaillée apparaît ici comme une pause et une recréation dans le récit, le rôle purement esthétique, comme celui de la sculpture dans un édifice classique. » À la différence de Balzac où les descriptions sont motivées, les descriptions dans le texte flaubertien créent des « vides » : dans le texte de Flaubert, elles n'occupent pas le rôle illustratif. *Cf.* Gérard Genette, *Frontières du récit*, in : *Communications*, 8, 1966, p. 152-163. URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1121.

[776] Dans *Un cœur simple*, nous remarquons une description du paquebot sortant du port de Honfleur, qui sert de transition : « Le paquebot, que des femmes halaient en chantant, sortit du port. Sa membrure craquait, les vaques pesantes fouettaient sa proue. La voile avait tourné, on ne vit plus personne ; — et, sur la mer argentée par la lune, il faisait une tache noire qui pâlissait toujours, s'enfonça, disparut. » Le passage précécdent décrit la scène où Félicité fait ses adieux à Victor qui est à bord du paquebot (« […] elle s'élançait, quand on retira l'échelle tout à coup »), et le passage suivant décrit le retour de Félicité après le départ du paquebot (« Félicité, en passant près du Calvaire, […] »). Nous voyons qu'étant au milieu de ces deux passages, cette description crée un vide dans le récit : elle est une ponctuation du récit. De la scène du retrait de l'échelle du paquebot, nous voyons directement Félicité passant par un Calvaire. Nous ne savons pas ce qui se passe entre ces deux scènes. Nous ne savons que le paquebot s'éloigne en mer. Cette description ne fournit pas d'information précise sur le temps du récit ; et ce n'est pas non plus une représentation du sentiment de Félicité. Il est vide mais nécessaire pour le récit.

[777] Gustave Flaubert, *Trois contes* (1877), *op. cit.*, p. 118.

récit. Lorsqu'Hérodias et Antipas ont une conversation sous le vélarium, par la description de l'atrium, nous voyons une confrontation entre le passé et le présent d'Hérodias et d'Antipas :

> […] et elle lui rappela leurs causeries là-bas, dans l'atrium, les rencontres aux étuves, leurs promenades le long de la voie Sacrée, et les soirs, dans les grandes villas, au murmure des jets d'eau, sous des arcs de fleurs, devant la campagne romaine.[778]

De l'atrium à la voie Sacrée et au paysage « dans les grandes villas », le paysage de la campagne de Rome devient le témoin de l'amour d'Hérodias et Antipas[779]. Après ce passage du paysage romain qu'ils traversent pendant leur jeunesse, Hérodias regarde Antipas « comme autrefois »[780], mais Antipas la repousse. Nous constatons ici un changement d'attitude d'Antipas envers Hérodias. La description du paysage romain pendant leurs conversations réalise une mise en abyme du temps du récit entre le « passé » et le « présent » de la narration. Le temps du récit passe du présent (où Hérodias et Antipas sont assis sous le vélarium, et Hérodias lui rappelle leurs conversations à Rome), au passé (leurs conversations à l'atrium et le paysage de la campagne romaine). Suivant la description du paysage romain, le temps du récit revient au présent, où Hérodias regarde Antipas qui n'est plus aussi jeune qu'au moment de leur rencontre.

De cette manière, la description arrive à faire la transition du temps du récit. Les années qui passent du passé au présent sont éludées par ce passage de description. Et cette description n'a pas de temporalité dans le récit : elle n'est ni dans le temps du présent ni dans celui du passé. Elle est le vide temporel, mais en même temps, elle fonctionne pour la transition du temps du récit : elle le met en abyme. Cette mise en abyme du temps se retrouve également au moment où Mannaëi (le bourreau) n'ose pas décapiter Iaokanann :

> Il rentra, mais bouleversé.
> Depuis quarante ans il exerçait la fonction de bourreau. C'était lui qui avait noyé Aristobule, étranglé Alexandre, brûlé vif Mathahias, décapité Zosime, Pappus, Joseph et Antipater, et il n'osait tuer Iaokanann ! Ses dents claquaient, tout son corps tremblait.[781]

Les quarante ans de l'Histoire antique sont condensés dans l'énumération des noms des personnages connus exécutés par Mannaëi. Ainsi, l'Histoire pendant ces quarante ans est condensée dans sa propre histoire en tant que bourreau. De surcroît, cette énumération fixe le temps d'une période antérieure (c'est-à-dire du « passé ») par rapport au « présent » dans le

---

778 *Idem.*, p. 113-114.
779 Lors de leur rencontre à Rome, Hérodias était encore épouse de Philippe.
780 Gustave Flaubert, *Trois contes* (1877), *op. cit.*, p. 114.
781 *Idem.*, p. 140. Ce sont tous victimes les plus célèbres d'Hérode le Grand. *Cf.* Notes d'*Hérodias*, dans *Trois contes* (1877), *op. cit.*, p. 159.

temps du récit. Entre les deux phrases indiquant l'état de Mannaëi dans le temps actuel de la narration (« Il rentra … » et « Ses dents claquaient…), le narrateur intègre une période plus antique que la période actuelle par l'énumération des noms connus. Cette énumération incarne un épisode non seulement dans l'Histoire de l'Antiquité (la période d'Hérode le Grand), mais aussi dans l'histoire de Mannaëi (le parcours de sa carrière en tant que bourreau).

Nous constatons ainsi un emboîtement du temps du récit. Car en inscrivant l'Histoire antérieure (les noms de victimes) dans l'histoire d'un personnage du récit (Mannaëi), le temps de cette Histoire est intégré dans le temps actuel du récit. Et le passage de l'énumération des noms de victimes incarne un vide, qui permet non seulement d'enchaîner le temps de l'Histoire avec le temps du récit, mais aussi de réaliser cet emboîtement du temps du récit.

L'emboîtement du temps du récit apparaît également au moment où Iaokanann est découvert par Vitellius et les spectateurs dans la citadelle. En parlant à haute voix, Iaokanann présente ses propres histoires aux spectateurs :

> La voix s'éleva :
> — « Malheur à vous, pharisiens et Sadducéens, race de vipères, outres gonflées, cymbales retentissantes ! »
> […]
> Il continua, plus haut :
> —« Auprès du cadavre de leurs mères, les petits enfants se traîneront sur les cendres. On ira, la nuit, chercher son pain à travers les décombres, au hasard des épées. […] »
> Le peuple revoyait les jours de son exil, toutes les catastrophes de son histoire. C'étaient les paroles des anciens prophètes. Iaokanann les envoyait, comme de grands coups, l'une après l'autre.[782]

Les récits d'Iaokanann emmenant les spectateurs (y compris Vitellius et Antipas) vers « les jours de son exil » implique un emboîtement du temps du récit. Car les récits d'Iaokanann sont des évocations qui n'existent pas dans le cadre temporel du récit d'*Hérodias*. Ces deux emboîtements du temps créent des vides à la fois dans la temporalité et dans l'intrigue du récit : l'évocation du parcours d'Iaokanann intègre une temporalité qui est en dehors du cadre temporel du récit d'*Hérodias* ; et ses prédictions intègrent ses propres récits dans le récit d'*Hérodias*. Cependant, les récits d'Iaokanann ne sont pas vides de fonction dans le récit : ils prédisent la future agonie d'Antipas (condamné à l'exil par Caligula) et de son royaume, et sa propre mort (Iaokanann est décapité), pour la résurrection du Messie.

Dans *Trois contes*, l'Histoire est fragmentée : nous reconnaissons trois périodes de

[782] Gustave Flaubert, *Trois contes* (1877), *op. cit.*, p. 125-126. « Auprès des cadavres de leurs mères … » à propos de ce passage l'éditeur ne trouve pas d'emprunts directs, ce sont sans doute des « pastiches ». Voir les notes d'*Hérodias*, dans *Trois contes* (1877), *op. cit.*, p. 159.

l'Histoire de la culture européenne. Mais cette fragmentation de l'Histoire, dans laquelle se trouvent des vides au niveau du temps, permet à Flaubert de la recomposer en intégrant les dispositifs de fiction par ses techniques d'écriture. Suivant cette fragmentation de l'Histoire, Flaubert représente le paysage de l'Histoire dans l'histoire d'un personnage.

Le temps sert de pivot à représentation. L'Histoire qui avance avec la marche du temps contient des vides. Car il y a des aspects, des « individus-anonymes » de l'Histoire, qui deviennent des vides de l'Histoire. Étant vides, ils n'ont pas de légitimité pour se présenter dans l'Histoire. Mais ces vides favorisent la réécriture fictive. En se servant de ces vides, Flaubert arrive à légitimer ces histoires des « individus-anonymes » de l'Histoire par sa réécriture. Cette légitimité vient de la temporalité propre aux personnages. En plus, en réécrivant, Flaubert hérite de ses propres écritures, parce qu'il adopte ses propres techniques d'écriture. Ainsi, ses textes avant *Trois contes* deviennent la théorie de sa propre écriture, ce qui lui permet de créer de nouveaux vides spatio-temporels dans ses fictions.

Les trois périodes de l'Histoire sont inscrites respectivement dans les histoires des personnages (le XIXe siècle, le Moyen Âge et l'Antiquité) ; et ces histoires individuelles (des personnages) s'inscrivent également dans l'Histoire. En passant du XIXe siècle au Moyen Âge, jusqu'à l'Antiquité, nous remontons à l'origine de la culture occidentale en suivant le fil du temps. En racontant l'histoire d'un personnage, le narrateur de chaque conte représente également le paysage d'un moment historique. Nous découvrons la Normandie au XIXe siècle avec la vie de Félicité à Pont-l'Évêque dans *Un cœur simple*, des scènes médiévales à travers la vie de Julien dans *La légende de saint Julien l'Hospitalier*, et finalement, des scènes de la vie antique durant la visite de Vitellius dans *Hérodias*.

La réécriture de Flaubert est une inscription du temps « passé » dans celui du « présent ». Avec la marche du temps, le « présent » va devenir un jour le « passé ». Cette réécriture renouvelle ces textes qui sont écrits dans le « passé », et les amène à se réinscrire dans le « présent ». En réécrivant les textes existants (reprenant ses romans, réécrivant les récits fictif, légendaire ou biblique), Flaubert arrive à inscrire ces histoires individuelles dans le fil du temps. Cette inscription accorde à Flaubert son autorité auctoriale, parce que l'Histoire se transforme en « histoires » fictives qu'il écrit en remaniant le temps. Et ces histoires fictives acquièrent de cette manière leur légitimité dans l'Histoire.

Si nous disons que les contes de Flaubert recomposent l'Histoire dans les histoires fictives des individus (personnages) d'une manière non-enchaînée, les histoires, toujours fictives, que racontent les narrateurs chez Melville seront la recomposition de l'Humanité (au sens de l'ensemble des individus dans l'espèce humaine et leurs caractéristiques) dans l'Histoire. Ce n'est plus une recomposition de l'Histoire, mais celle des différents aspects de l'Humanité qui

se trouvent dans l’Histoire.

9.2. Les nouvelles de Melville : l'Histoire recomposée par différents aspects de l'espèce humaine

Les nouvelles de Melville contiennent une variété de thèmes et de formes. Ce sont de brefs récits en prose, publiés entre les années 1853 et 1856, dans les revues littéraires *Putnam's* et *Harper's*[783]. Nous voyons par exemple la réécriture de l'Histoire dans *Benito Cereno*, évoqué précédemment. Les dix « esquisses » dans « Les Îles Enchantées (*The Enchantadas, or Enchanted Isles*) » composent un récit de voyage aux Galapagos. Il y a aussi des récits fictifs dans des décors urbain (« Bartleby le scribe (*Bartleby, The Scrivener*) »), rural (« L'Heureux Échec (*The Happy Failure*) », « Le marchand de paratonnerres (*The Lightning-Rod Man*) ») ou domestique (« Moi et ma cheminée (*I and my Chimney*) » et « La Table en bois de pommier (*The Apple-Tree Table*) »). Nous trouvons les critiques sociales de Melville exprimées dans les trois textes, construits sur le principe du diptyque : « Le Pudding du pauvre et la Miette du riche (*Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs*) », « Le paradis des célibataires et les Tartares des jeunes filles (*The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids*) » et « Les deux temples (*The Two Temples*) ». Les trois récits sont construits en deux parties, liées par un même thème et révélés par la confrontation de ces deux parties. Nous remarquons également des caractéristiques fantastiques dans « Le Campanile (*The Bell-Tower*) » et « Coquerico ! (*Cock-A-Doodle-Doo !*) ».

Bien que les sujets et les formes soient disparates, nous constatons dans ces proses courtes les techniques qu'adopte Melville dans l'écriture de ses romans : l'emploi de l'allégorie, la construction du récit en diptyque (par la confrontation des deux côtés opposés), et l'optique subjective d'un narrateur essayant d'« interpreter » ce qu'il voit, etc. Ces techniques d'écriture de Melville ne sont pas originales par rapport à celles de ses romans : les personnages, ainsi que les figures allégoriques ne sont jamais rares chez Melville (nous les voyons de la « vareuse

---

[783] *Putnam's* est l'abréviation de *Putnam's Monthly Magazine of American Literature, Science and Art* ; *Harper's* est l'abréviation de *Harper's New Monthly Magazine*. Ce sont deux revues littéraires importantes au XIXe siècle aux États-Unis. Entre novembre 1853 et mai 1856, *Putnam's* publie successivement les textes suivants : « Bartleby le scribe (*Bartleby, The Scrivener*) » (1853), « Coquerico ! (*Cock-A-Doodle-Doo !*) » (1853), « Les Îles Enchantées (*The Enchantadas, or Enchanted Isles*) » (1854), « Le marchand de paratonnerres (*The Lightning-Rod Man*) » (1854), « Le Campanile (*The Bell-Tower*) » (1855), « Benito Cereno (*Benito Cereno*) » (1855), « Moi et ma cheminée (*I and my Chimney*) » (1856), « La Table en bois de pommier (*The Apple-Tree Table*) » (1856). Entre juin 1854 et mars 1856, Melville fait paraître les textes suivants chez *Harper's* : « L'Heureux Échec (*The Happy Failure*) » (1854), « Le Violoneux (*The Fiddler*) » (1854), « Le Pudding du pauvre et les Miettes du riche (*Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs*) » (1854), « Le Paradis des célibataires et le Tartare des jeunes filles (*The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids*) » (1855), « Jimmy Rose (*Jimmy Rose*) » (1855), « Les Portos (*The 'Gees*) » (1856). Le texte « Les Deux Temples (*The Two Temples*) » est refusé par *Putnam's* en 1854. Ce texte (ainsi que le roman posthume *Billy Budd*) paraît en 1924 dans la première édition complète des œuvres de Melville : *The Works of Herman Melville*, Londres, Bombay et Sydney, Constable, 1922-1924. Et « La Véranda (*The Piazza*) » (1856) est écrit par Melville en tant qu'ouverture au recueil sous le titre « Les Contes de la véranda (*The Piazza Tales*) », publié en 1856 par Dix, Edwards & Co., dans lequel nous trouvons également « Bartleby le scribe (*Bartleby, The Scrivener*) », « Benito Cereno (*Benito Cereno*) », « Le Marchand de paratonnerres (*The Lightning-Rod Man*) », « Les Encantadas ou Îles Enchantées (*The Enchantadas, or Enchanted Isles*) » et « Le Campanile (*The Bell-Tower*) ».
Cf. Notice générale des textes par Philippe Jaworski, dans Herman Melville, *Œuvres,* t. IV, *op. cit.*, p. 1052-1056.

blanche » au « cachalot blanc ») ; la confrontation entre les deux autorités dans *Moby Dick* (incarnées respectivement par Achab et Starbuck), et celles entre la lumière et l'ombre, la vie et la mort dans *Pierre* (Prés-de-la-Selle et New York, Lucy et Isabel) ; le retrait du narrateur dans *Mardi* qui laisse la parole aux personnages de son récit, les observations des narrateurs dans *Redburn* et *Vareuse-Blanche*, sans oublier Ismaël, le narrateur-errant dans le monde, dans *Moby Dick.*

Nous voyons ainsi que, de la même manière que Flaubert, Melville hérite de ses propres techniques d'écriture en composant les nouvelles. Si nous disons que le « patchwork » (la recomposition) du monde de Flaubert est réalisé en prenant l'axe du « temps », celui de Melville sera alors réalisé en prenant l'axe de l'« Humanité », c'est-à-dire l'espèce humaine et ses différents aspects au sein de l'Histoire.

En élaborant ce sujet (au sens de la question centrale d'une réflexion) dans ses nouvelles, Melville n'est pas contraint par la longueur du texte (les nouvelles sont plus courtes que les romans). Au contraire, la forme brève et la teneur condensée d'un conte lui permettent de faire pénétrer l'allégorie dans l'ensemble de l'histoire (au lieu de l'incarner dans un personnage ou dans un événement), de mettre en confrontation les deux aspects opposés dans la construction du récit, et de mettre en pratique la subjectivité du narrateur (ou de la voix narrative) qui ne vise plus à présenter ni à représenter mais à « persuader », voire à « tromper » le lecteur.

Ces techniques raffinées pratiquées dans les nouvelles permettent à Melville d'établir un nouveau rapport (autre que celui d'un roman) entre ses nouvelles et leur lecteur, surtout le lecteur de son époque (le XIXe siècle) et le lecteur des siècles suivants, dont le regard « pénétrant » peut recevoir le « message subversif inaudible » que la plupart des lecteurs contemporains de Melville ne perçoivent pas[784]. Car ce que le lecteur perçoit en tant qu'Histoire représentée est une recomposition de l'Histoire, réalisée par l'élaboration de différents points de vue subjectifs de différents narrateurs des nouvelles. Les divers aspects de l'Histoire et de l'Humanité sont tous « morcelés », « détournés » et « recomposés » dans les nouvelles de Melville. En conséquence, le lecteur ne perçoit ni l'Histoire ni l'Humanité dans la perspective de Melville. Par constructions narratives, elles deviennent l'« histoire » et les « personnages ».

Quelques années après la publication des *Contes de la véranda*, Melville écrit un poème intitulé « Le conflit de convictions (*The Conflict of Convictions*) ». Dans ce poème, il

[784] Notice générale par Philippe Jaworski, dans Herman Melville, *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1061. Jaworski montre que Melville dissimule des messages « subversifs » et « inaudibles », ou « son propre pessimisme » dans son récit « enjoué, pittoresque, divertissant, moralisateur ou sentimental ». Et ces messages et ce « pessimisme » (de Melville) sont destinés au *happy few* de son époque. Les *happy few*, c'est-à-dire « les quelques heureux » (ma traduction), sont des lecteurs (contemporains de Melville ou de la postérité) capables de saisir ce que Melville veut transmettre en tant que narration sous-jacente du récit. « Heureux », car ils portent une perspicacité qui leur donne ce regard « pénétrant ». Ils reçoivent ce message du pessimisme de Melville en lisant ses contes, sans être obligés d'être pessimistes eux-mêmes, parce qu'ils ne s'identifient pas à ce pessimisme. Par conséquent, ils sont les « quelques-uns », qui sont également « heureux », ou « chanceux ».

s'interroge sur le devenir de l'humanité (au sens de l'ensemble des êtres humains et de la condition humaine) :

> Les générations sont rompues aux souffrances ;
> Et la forte Nécessité
> Houle et jonche de débris le rivage du Temps.
> Les hommes prolifèrent comme les herbes folles
> Et font arriver ce qu'ils veulent :
> […]
> L'Ancien des Jours est toujours jeune,
> Le plan de la Nature toujours en bonne voie ;
> Je sais un vent qui tourbillonne
> *À rebours* du sens où il va.
> […]
> Un pouvoir sans consécration peut s'établir,
> Dominer sans être appelé des hommes libres,
> Et le Dôme de Fer, renforcé encore
> Par la tension et par l'effort,
> Sur tout le continent jeter son ombre énorme ;
> […]
> Et de tous ceux qui luttent, la Mort se chargera –
> La Mort, avec sa négation silencieuse.
> NON ET OUI –
> À CHACUN SON DIT.[785]
>
> *The generations are inured to pains,*
> *And strong Necessity*
> *Surges, and heaps Time's strand with wrecks.*
> *The People spread like a weedy grass,*
> *The thing they will they bring to pass,*
> […]
> *The Ancient of Days forever is young,*
> *Forever the scheme of Nature thrives;*
> *I know a wind in purpose strong—*
> *It spins against the way it drives*
> […]
> *Power unanointed may come—*
> *Dominion (unsought by the free)*
> *And the Iron Dome,*
> *Stronger for stress and strain,*
> *Fling her huge shadow athwart the main;*
> […]
> *And death be busy with all who strive—*
> *Death, with silent negative.*
> *YEA, AND NAY—*
> *EACH HATH HIS SAY*[786]

Ce poème de Melville, qui décrit allégoriquement le conflit des deux camps de la guerre de Sécession, représente un dieu indifférent comme la Mort « silencieuse » : il n'intervient pas lorsque l'être humain prend sa décision (« les hommes prolifèrent comme des herbes folles ») et entre en conflit. Le conflit, c'est « à chacun son dit » — la diversité des opinions, des

[785] Herman Melville, *Poèmes de guerre* (1866), *op. cit.*, p. 23-29.
[786] Herman Melville, *Poèmes de guerre* (*Battle-Pieces*) (1866), *op. cit.*, p. 23-29.

croyances et des « convictions ». Les « aspects de la guerre »[787] sont au fond les « aspects de l'être humain ». De cette manière, dans l'ensemble du recueil des *Poèmes de guerre*, Melville intègre l'Humanité dans l'Histoire ; et à travers le discours d'un poète, il représente, dans l'imagination du lecteur de poème, le « tableau » de la guerre par les fragments des êtres humains qui « jonche de débris le rivage du Temps ».

Entre l'Histoire et l'histoire, l'Humanité et les personnages, il existe alors un vide en tant qu'espace d'imagination, qui permet d'interpréter les textes selon les différentes perspectives des différents lecteurs. Ce vide est créé non seulement par les techniques d'écriture de Melville qui cache sa véritable intention en tant qu'auteur, mais aussi par le décalage spatio-temporel entre l'époque de Melville (le XIXe siècle), le lieu où vit Melville (l'Amérique du Nord) et ceux des lecteurs de ses textes (les siècles suivants et d'autres pays du monde entier).

Nous constatons que les allégories, dans plusieurs nouvelles, sont plus « pénétrantes » que celles des romans de Melville. Car dans les nouvelles, les allégories sont intégrées dans l'ensemble du récit et peuvent être appréhendées à plusieurs niveaux. Par exemple, le narrateur du *Marchand du paratonnerre* raconte l'histoire de la visite chez lui d'un marchand de paratonnerre pendant une nuit orageuse. Au premier niveau du récit, il s'agit d'un homme (le narrateur) qui ne croit pas aux arguments commerciaux du marchand et d'un marchand qui essaie de vendre des paratonnerres en cuivre. Au second niveau du récit, nous constatons que le marchand apparaît en tant que prédicateur de dogmes religieux, tirant profit des « peurs des hommes (*the fears of man*) »[788] causées par les coups de tonnerre et les éclairs[789] pour, en définitive, vendre ses paratonnerres.

Nous pouvons encore découvrir un troisième niveau de récit qui révèle les convictions de Melville, intégrées dans le récit. Le marchand ne cesse d'évoquer les dogmes religieux et les théories scientifiques[790] afin de convaincre le narrateur, non seulement de l'efficacité des

---

[787] Il s'agit du sous-titre du recueil : « Tableaux de batailles et aspects de la guerre (*Battle-Pieces and Aspects of The War*) ».

[788] Herman Melville, *Le Marchand de paratonnerres* (1854), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 344.
Herman Melville, *The Lightning-Rod Man* (1854), dans *The Piazza Tales* (1856), *op. cit.*, 124.

[789] Le marchand ne cesse pas de s'interrompre, en insistant sur la terreur de l'orage : « Je suis marchand de paratonnerres, dit l'étranger, adoucissant sa voix. Ma spécialité est … Miséricorde divine ! Quel coup formidable ! Avez-vous jamais été atteint… J'entends votre habitation ? Non ? Mieux vaut être paré […] » ("*I am a dealer in lightning-rods", said the stranger, softening his tone ; "my special business is —— Merciful heaven! what a crash! — Have you ever been struck — your premises, I mean? No? It's the best to be provided;* [...]") ». En se présentant pour la première fois, le marchand (« l'étranger » du point de vue du narrateur) fait écouter le narrateur, et insiste sur le son du tonnerre. Dans les dialogues suivants, le marchand continue à répéter des phrases telles que « Écoutez ! C'est épouvantable ! (*Hark! Awful!*) », « Baoum ! Celui-là a dû tomber tout près. Ce devait être l'éclair en boule. (*Swoop! That must have fallen very nigh. That must have been globular lightning.*) ». Ces phrases qui coupent les dialogues entre le narrateur et le marchand, et qui mettent l'accent sur les tonnerres et les éclairs, ont pour but de susciter la peur du narrateur ; tandis que le narrateur n'est persuadé ni par ces phrases, ni par le marchand. *Cf.* Herman Melville, *Le Marchand de paratonnerres* (1854), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 338, 340.
Herman Melville, *The Lightning-Rod Man* (1854), dans *The Piazza Tales* (1856), *op. cit.*, p. 120, 121.

[790] Lorsque le marchand entre dans la maison du narrateur, le narrateur l'appelle « Monsieur Jupiter Tonans (*Mr. Jupiter Tonans*) », parce que cet étranger apparaît brusquement dans une nuit orageuse, et Jupiter est le dieu de l'orage. Mais l'étranger lui répond : « Ne me donnez pas ce nom païen. Vous vous montrez impie en cette heure redoutable. (*Call me not by that pagan name. You are profane in this time of terror.*) ». Cet étranger n'admet pas que Jupiter est le dieu auquel il croit. Le mot *pagan* en langue anglaise désigne celui dont la foi n'est pas le christianisme. Et étymologiquement, ce mot désigne celui qui ne fait

paratonnerres, mais aussi de la nécessité de s'équiper de paratonnerres pour ne pas être frappé par la foudre. Du point de vue du marchand, l'homme est vulnérable, inférieur à la nature, et doit éprouver de la peur en se confrontant au naturel (tel que la foudre ou l'orage) ou au surnaturel (tel qu'une punition divine pour un « impie »). Mais dans la perspective du narrateur, il ne faut ni « éviter l'homme (*avoid man*) »[791] lorsqu'il y a du danger ni avoir peur de tout ce qui est naturel ou surnaturel. Car l'homme existe en admettant qu'il a des points faibles (qu'il est vulnérable et mortelle et que la nature lui survivra), c'est par cette vulnérabilité que l'homme se trouve dans la nature et l'affronte en tant que lui-même[792].

Ainsi, bien que les allégories dans les nouvelles soient plus « pénétrantes », nous trouvons quand même, en regroupant des nouvelles disparates, plusieurs thèmes de réflexions chers à Melville. Et tous ces thèmes concernent les différents aspects de l'Homme. Par exemple, Dans *Benito Cereno* et *Le Campanile*, nous découvrons la réflexion de Melville concernant la question de la servitude. L'histoire dans *Benito Cereno* est déjà présentée dans les chapitres précédents de ce travail. L'histoire du *Campanile* se déroule dans une république imaginaire de l'Italie de la Renaissance. Le héros, Bannadonna, est un orphelin trouvé dans la rue qui devient un ingénieur connu dans le pays. Il reçoit une commande de l'État pour la construction d'un campanile. Bannadonna veut remplacer le système d'horlogerie humain par un automate, donc il se met à fabriquer un jaquemart en métal pour sonner le bourdon à chaque heure pile. La réalisation de ce système d'horlogerie reste mystérieuse, parce que Bannadonna s'enferme dans « une solitude plus stricte encore qu'à l'accoutumée (*more than usual solitude*) », et enveloppe le jaquemart « d'un sac ou d'un manteau sombre (*in a dark sack or a cloak*) »[793]. Mais

---

pas partie de la troupe latine de Jésus Christ, c'est-à-dire les Romains. Et Jupiter est un dieu romain. Donc pour l'étranger, le narrateur qui l'appelle avec un nom du dieu romain est « impie ». (Source en ligne : *Oxford learner's Dictionaries*. URL : https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/pagan_1?q=pagan) En promouvant ses paratonnerres, le marchand se réfère au terme scientifique, pour expliquer « la foudre jaillit parfois de la terre vers les nuages (*sometimes lightning flashes from the earth to the clouds*) » : « Oui-da ! le coup en retour, comme l'on l'appelle ; lorsque la terre surchargée de fluide renvoie son surplus vers le haut (*Aye, the returning-stroke, as it is called ;when the earth, being overcharged with the fluid, flashes its surplus upward.*) ». Herman Melville, *Le Marchand de paratonnerres* (1854), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 337, 338, 341.
Herman Melville, *The Lightning-Rod Man* (1854), dans *The Piazza Tales* (1856), *op. cit.*, p. 119, 120, 122.

[791] Le marchand avertit le narrateur qu'il faut éviter tout ce qui est haut en temps d'orage, y compris les hommes de grandes tailles, parce que tout contact avec eux contient le risque d'être foudroyé. Herman Melville, *Le Marchand de paratonnerres* (1854), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 342.
Herman Melville, *The Lightning-Rod Man* (1854), dans *The Piazza Tales* (1856), *op. cit.*, p. 123.

[792] Au chapitre CXIX de *Moby Dick*, lorsque le baleinier *Pequod* rencontre un typhon (il y a de l'orage accompagné par des éclairs et des foudres), Stubb déclare directement au Starbuck : « je ne suis pas brave, je n'ai jamais dit que je l'étais (*I am not a brave man ; never said I was a brave man*) ». Starbuck appelle l'équipage pour chercher les paratonnerres pour éviter des foudres. Mais face à ce que Starbuck fait, Achab dit que « Jouons en toute loyauté, bien que nous soyons les plus faibles (*let's have fair play here, though we be the weaker side.*) ». Dans cette comparaison des trois personnages, nous voyons qu'il y a des contrastes entre eux : Stubb admet son infériorité face au typhon et chante ; Starbuck fait tous ses efforts pour éviter les dommages causés par le typhon ; Achab admet qu'il est « le plus faible » dans cette confrontation entre l'homme et le typhon, mais il s'affronte quand même au naturel (le typhon ou l'orage) et au « surnaturel » (Moby Dick, ou le cachalot blanc). *Cf.* Herman Melville, *Moby Dick* (1851), dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 545, 546.
Herman Melville, *Moby Dick* (1851), *op. cit.*, p. 364, 365.

[793] Herman Melville, *Le Campanile* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 407.
Herman Melville, *The Bell-Tower* (1855), dans *The Piazza Tales* (1856), *op. cit.*, p. 176.

Bannadonna meurt le jour de l'exposition du bourdon et de son système d'horlogerie : il est tué par le marteau de son jaquemart en métal. Puis le campanile s'effondre au cours d'un séisme.

Nous retrouvons cette réflexion de Melville sur la servitude dans l'allégorie, la relation entre l'esclave noir Babo et le capitaine espagnol Cereno (sans oublier le capitaine Aranda, tué par les esclaves à bord), et entre Bannadonna et le jaquemart qu'il fabrique pour sonner le gros bourdon du campanile. La question de la servitude ne concerne pas le même thème dans les deux nouvelles.

Dans *Benito Cereno*, cette question repose sur l'ambiguïté des deux côtés de l'esclavage : le côté inférieur qui est soumis et le côté supérieur qui contrôle. Avant la rébellion des esclaves à bord, c'est Alexandro Aranda, Benito Cereno et d'autres matelots blancs qui incarnent le côté supérieur, celui qui contrôle ; et c'est Babo et d'autres esclaves noirs qui incarnent le côté inférieur, soumis à ce contrôle. Cependant, dans le récit, c'est-à-dire après la rébellion, cette relation est inversée. Le capitaine Cereno est pris en otage par Babo et les matelots blancs survivants, deviennent les otages des autres esclaves noirs. L'état fragile de Cereno montre sa faiblesse face à cette inversion du côté impuissant au côté puissant, et *vice versa*.

Tandis que dans *Le Campanile*, les deux côtés de l'esclavage se confondent moins que dans *Benito Cereno*, parce que le jaquemart en métal est une fabrication de Bannadonna — de l'homme— et que tous les mécanismes du jaquemart (ses mouvements, sa circulation suivant un rail) sont planifiés par Bannadonna. Cela implique que Bannadonna attribue un pouvoir supérieur au jaquemart, car il donne au jaquemart son corps en métal et règle les mécanismes pour qu'il puisse bouger. En apparence, c'est Bannadonna qui contrôle le jaquemart ; cependant, il est tué par ce qu'il fabrique et par le mécanisme qu'il règle pendant sa fabrication :

> En vrai artiste, il s'absorba dans sa tâche, et d'autant plus profondément, peut-être, qu'il essayait de corriger l'étrange expression d'Una, qui, malgré toute la désinvolture avec laquelle il en avait parlé à autrui, lui était sans doute une secrète épine.
> C'est ainsi que, pour un temps, il oublia sa créature, qui, elle, ne l'oublia point, mais fidèle au principe de sa création et fidèle à ses rouages soigneusement remontés, quitta son poste précisément à l'heure fixée, glissa sans bruit vers son but le long de son chemin huilé, et, visant la main d'Una pour frapper une note retentissante, frappa sourdement le cerveau interposé de Bannadonna, qui s'offrait à lui de dos, les bras menottés se relevant ensuite instantanément pour reprendre leur position aérienne. Dans sa chute, le corps de la victime bloqua le mécanisme de retour de l'automate qui resta là, penché sur Bannadonna comme pour lui chuchoter quelque terreur posthume.[794]
>
> *True artist, he here became absorbed; an absorption still further intensified, it may be, by his striving to abate that strange look of Una; which, though, before others, he had treated with such unconcern, might not, in secret, have been without its thorn.*
> *And so, for the interval, he was oblivious of his creature; which, not oblivious of him, and true to its*

[794] Herman Melville, *Le Campanile* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 418-419. Ce passage concernant le cours de la mort de Bannadonna est raconté par un narrateur en qui nous ne pouvons pas faire confiance. Car l'ensemble du récit du *Campanile* est composé par les micro-récits anecdotiques qui commencent toujours par les suppositions du narrateur telles que « l'on présuma… (*it was thought that…*) » ou « l'on pourrait ici se prendre à penser que… (*here, it might well be thought that…*) ». Nous en reviendrons dans les analyses suivantes.

creation, and true to its heedful winding up, left its post precisely at the given moment; along its well-oiled route, slid noiselessly towards its mark; and aiming at the hand of Una, to ring one clangorous note, dully smote the interview brain of Bannadonna, turned backwards to it; the manacled arms then instantly unspring to their hovering poise. The falling body clogged the thing's return; so there it stood, still impending over Bannadonna, as if whispering some postmortem terror.[795]

« Una » est le mannequin de la déesse qui représente une heure sur le bourdon. D'après le mécanisme du jaquemart, il faut qu'il suive son « chemin huilé » et frappe Una, à une heure pile, pour faire sonner le bourdon. Au moment où Bannadonna est en train de modifier le visage d'Una, le jaquemart s'approche de lui sans que Bannadonna l'aperçoive. Cette modification est provoquée par le commentaire de visiteurs. Impatients de découvrir ce que Bannadonna cache sous le voile noir, le premier magistrat de la cité et son confrère montent sur le campanile en suivant Bannadonna, bien que ce dernier s'y oppose. Pendant leur visite, ils font remarquer que l'expression du visage d'Una est un peu étrange. Bannadonna feint de ne pas faire attention à ce commentaire, mais en réalité, il modifie clandestinement le visage d'Una. Ainsi, le jour de l'exposition du bourdon, alors qu'il est occupé à modifier le visage d'Una, Bannadonna ne se rend pas compte qu'il est presque une heure, et il est tué par le jaquemart qui vient pour frapper Una.

À sa mort, il se trouve au milieu de ses « créatures » : la déesse Una et le jaquemart. Ces créatures sont fabriquées par Bannadonna dans le but de manifester la maîtrise de l'art et de la technique, et doivent être au service de leur maître. Ce sont également des esclaves silencieux, qui ne font pas de bruit au moment de leur « attaque » : c'est l'expression étrange d'Una qui saisit l'attention de Bannadonna, et c'est le jaquemart qui vient et lance silencieusement son marteau. Cette caractéristique du « silence » fait écho aux esclaves noirs qui tentent de tuer le capitaine Cereno au moment où le capitaine Delano fait sa visite à bord du *San Dominik*. C'est Babo qui prend le capitaine Cereno en otage et parle avec Delano ; pendant que d'autres esclaves noirs à bord restent muets, préparant secrètement une attaque contre Delano.

Ce qui sauve la vie du capitaine Delano, selon le narrateur, c'est sa crédulité qui le rend aveugle ; ce qui tue Bannadonna, selon le narrateur, c'est son orgueil. Cet orgueil de Bannadonna vient de sa tentative de « se faire démiurge »[796], et cette tentative le rend aussi aveugle ; c'est l'aveuglement de la limite que l'espèce humaine ne peut pas dépasser. Cet « orgueil » vient de la double vanité de Bannadonna : la vanité, au sens d'orgueil, qui l'amène à la construction du campanile et du bourdon (pour manifester son art et sa technique et obtenir la gloire), et la vanité, au sens du vide, qui marque à la fois son point de départ et son but final. Ce que Bannadonna veut réaliser, c'est une fabrication impossible à son époque et à son niveau

[795] Herman Melville, *The Bell-Tower* (1855), dans *The Piazza Tales* (1856), *op. cit.*, p. 185-186.
[796] Notice du « Campanile » par Philippe Jaworski, dans Herman Melville, *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1125.

de capacités. D'un côté, l'ambition de Bannadonna est de construire un « mannequin mobile (*locomotive figure*) » en tant que « prototype réduit d'une créature ultérieure (*a partial type of an ulterior creature*) ». De l'autre côté, tout ce dont il se sert pour cette construction n'est que le « sens commun (*commun sense*) » et la « machinerie (*machinery*) », c'est-à-dire les savoirs humains[797].

Bannadonna veut dépasser non seulement la limite du temps, pour construire une créature qui est une innovation pour son époque, mais aussi celle de la capacité humaine, par la fabrication d'un « esclave d'acier (*iron slave*) »[798]. Car son point de départ pour la fabrication d'un jaquemart en métal est le remplacement du système humain de l'horlogerie du campanile. C'est en dépassant ces limites que son art et sa technique peuvent atteindre l'« au-delà », et que l'homme peut devenir « le vrai Dieu (*the true God*) »[799]. Cette poursuite de l'« au-delà » fait écho à celle d'Achab dans *Moby Dick*, qui est aussi « vaniteux » que Bannadonna, et qui s'évanouit finalement au terme de sa poursuite du cachalot blanc.

Étant donné que Bannadonna veut dépasser la limite de l'être humain par les savoirs humains (issus des facultés intellectuelles humaines), son échec est donc prévisible. Bannadonna dissimule l'« étrange tâche (*one strange spot*) »[800] sur le plus grand bourdon du campanile. Cette « étrange tâche » devient un point faible du bourdon, qui induit le premier effondrement du campanile. C'est l'endroit où la trace « humaine » est laissée. Ce que Bannadonna construit disparaît au fil du temps et ne laisse qu'une ruine qui va marquer cette décadence.

Les deux côtés réversibles de la servitude dans *Benito Cereno*, ainsi que la ruine du campanile et l'ambition de Bannadonna, montrent la technique que Melville adopte dans l'écriture de ses autres nouvelles : la confrontation. Dans les nouvelles, au lieu de développer au fur et à mesure des confrontations détaillées, comme dans ses romans, Melville construit directement le récit en diptyque —c'est-à-dire en deux volets— et attribue à chacun son propre titre. Il s'agit de trois récits construits avec la même structure : *Le Pudding du pauvre et les Miettes du riche*, *Les Deux Temples* et *Le Paradis des célibataires et le Tartare des jeunes filles*. Nous voyons d'abord des contrastes dans les titres : le pauvre contre le riche, le paradis contre

---

[797] Herman Melville, *Le Campanile* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 416, 417.
Herman Melville, *The Bell-Tower* (1855), dans *The Piazza Tales* (1856), *op. cit.*, p. 184.
[798] Herman Melville, *Le Campanile* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 416.
Herman Melville, *The Bell-Tower* (1855), dans *The Piazza Tales* (1856), *op. cit.*, p. 184.
[799] Herman Melville, *Le Campanile* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 417.
Herman Melville, *The Bell-Tower* (1855), dans *The Piazza Tales* (1856), *op. cit.*, p. 184.
[800] Herman Melville, *Le Campanile* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 406.
Herman Melville, *The Bell-Tower* (1855), dans *The Piazza Tales* (1856), *op. cit.*, p. 176. Cette tâche est en fait une tâche de sang d'un ouvrier qui est tué par Bannadonna au cours de la fabrication du bourdon. Bannadonna couvre cette tâche avec des matériaux différents. Mais Bannadonna n'est pas mis en accusation par l'État à cause de son acte homicide, parce que aux yeux des juges, sa conduite n'est constituée que des « soudains transports de la passion esthétique (*sudden transports of esthetic passion*) ».

le tartare et des célibataires et des jeunes filles.

Il faut remarquer que la confrontation (ou le contraste), est réalisée en mettant ensemble les deux volets dont la structure et l'intrigue sont similaires. C'est dans cette similitude des deux volets que le lecteur trouve le contraste. En confrontant les deux volets du récit, Melville développe sa réflexion, dans plusieurs perspectives, sur les deux côtés de l'Atlantique (l'Amérique du Nord et l'Europe) et leurs injustices : l'inégalité des différentes échelles sociales, de l'Ancien Monde et du Nouveau Monde, voire des deux sexes.

Les histoires du *Pudding du pauvre et les Miettes du riche* sont racontées par un même narrateur, tirées de l'expérience de ses deux visites : l'une dans la campagne en Amérique du Nord chez le couple Coutre (*Coulter*)[801], l'autre dans la ville de Londres (pour voir la scène de la fête de charité). Les récits des *Deux Temples* se déroulent respectivement dans une église de Broadway et un théâtre londonien, dans lesquels le narrateur essaie d'assister au service religieux et à une pièce de tragédie anglaise. Dans *Le Paradis des célibataires et le Tartare des jeunes filles*, le narrateur représente deux scènes dans lesquelles il observe respectivement un repas convivial et somptueux entre neuf hommes célibataires, et le travail monotone des jeunes filles dans un moulin à papier.

Le récit du *Pudding du pauvre* commence par la conversation entre le narrateur et son ami-poète appelé Suavamour (*Blandmour*)[802] quand le narrateur est invité par ce dernier pour un moment de repos à la campagne. Suavamour évoque une série de métonymie autour du mot « pauvre » : l'« Engrais du pauvre (*Poor Man's Manure*) » qui est en fait la neige tombant peu avant la semaison ; l'« Eau ophtalmique du pauvre (*Poor Man's Eye-water*) » qui est la neige fondue que les pauvres collectent pour soigner la maladie oculaire ; l'« Œuf du pauvre (*Poor Man's Egg*) » qui est l'eau de pluie froide qui sert de levain ; l'« Emplâtre du pauvre (*Poor Man's Plaster'*) » qui est également la pluie qu'utilisent les pauvres pour soigner les blessures et d'autres affections corporelles[803]. Le poète évoque le « Pudding du pauvre (*Poor Man's Pudding*) »[804], mais il ne précise pas le véritable contenu de ce pudding. Étant donné que le narrateur devient curieux de cet aliment du pauvre, le poète lui conseille de le goûter chez les Coutre, un couple de paysans très pauvres.

---

[801] Le nom de famille du couple, le « Coutre » ainsi que le mot en langue anglaise (*Coulter*) ont le même sens : la pièce en fer mise au point d'une charrue servant à fendre verticalement la terre. C'est un instrument agricole.

[802] Le prénom du poète en langue anglaise *Blandmour* contient le mot *bland* qui vaut dire « fade » ou « indifférent », tandis que sa traduction « Suavamour » est composée par « suave » (douce) et « amour » (affection). La traduction du prénom du poète qui nuance son sens est teintée d'ironie pour ce poète qui ne voit que le côté merveilleux du monde d'une manière poétique. Il ne voit pas le côté misérable des « pauvres » dont il se moque.

[803] Herman Melville, *Le Pudding du pauvre et les Miettes du riche* (1854), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 466, 467, 468.
Herman Melville, *Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs* (1854), in *Uncollected Piecess*, dans *The Piazza Tales and Other Prose Pieces (1839-1860)*, *op. cit.*, p. 289, 290, 291.

[804] Herman Melville, *Le Pudding du pauvre et les Miettes du riche* (1854), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 468.
Herman Melville, *Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs* (1854), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 291.

Le narrateur y va « sous l'innocent prétexte d'obtenir pour un promeneur la possibilité de se reposer et de se reconstituer (*under the innocent pretense of craving a pedestrain's rest and refreshment*) »[805]. Lorsqu'il entre chez les Coutre, Martha, la maîtresse de maison, l'accueille avec gentillesse et l'invite à déjeuner. Martha présente ce qu'elle prépare à déjeuner — un riz au lait salé— et le narrateur lui demande si ce riz au lait est le « Pudding du pauvre (*Poor Man's Pudding*) ». En entendant cette question, « une rougeur, trace d'une légère irritation (*a quick flush, half resentful*) »[806] passe sur le visage de Madame Coutre. Elle répond que ce n'est pas de cette manière qu'ils l'appellent.

À ce moment, le mari, William, rentre à la maison, et le narrateur découvre plus précisément les conditions de vie de ce couple en parlant avec eux : leurs enfants (une fille et un garçon) sont morts ; William est scieur de bois mal payé chez un voisin riche ; et ils n'ont pas de nourriture fraîche. Le narrateur s'enfuit de chez les Coutre, parce qu'il ne peut plus supporter le récit des « chagrins (*sorrows*) »[807] de Martha concernant leur vie.

Dans *Les Miettes du riche*, le narrateur raconte son expérience à Londres lors de la scène d'une fête de charité. Il est invité par « une fort amicale personne (*a very friendly man*) »[808] qu'il rencontre dans la rue à voir la fête de charité. Cette « personne amicale » évoque le poète Suavamour dans le premier volet ; et de la même manière, le narrateur est toujours « guidé » par un tiers : il ne serait pas allé tout seul voir les « pauvres » mais « mené » par quelqu'un d'autre[809]. L'étranger précise au narrateur qu'il y avait une fête des princes et des rois la veille, et c'est au lendemain de la fête que les gens peuvent organiser une fête de charité, pour donner à manger aux pauvres : ce sont des miettes de restes que les rois et les princes laissent après leur festin.

Dans le premier volet, le tableau de la vie modeste des Coutre est représenté par l'observation du narrateur, et la conversation entre Martha, William et le narrateur. Dans le second volet, le récit concernant la scène de la fête de charité est représenté par le narrateur qui se trouve au milieu dans la foule des pauvres, et sa conversation avec son guide :

> Comme nous pénétrions plus avant, tel le coin que le bûcheron lentement enfonce, dans le lugubre souterrain, celui-ci retentissait de tous côtés des hurlements de la masse. J'avais l'impression de bouillir dans le puits de l'enfer avec les damnés. […]
> Les murs étaient animés, telles les frondaisons d'un bois, des ondulations de tous les étendards des conquérants. […] Coupé de tout autre spectacle, j'étais comme enfermé dans un seul et unique

[805] Herman Melville, *Le Pudding du pauvre et les Miettes du riche* (1854), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 469.
Herman Melville, *Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs* (1854), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 291.
[806] Herman Melville, *Le Pudding du pauvre et les Miettes du riche* (1854), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 471.
Herman Melville, *Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs* (1854), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 292.
[807] Herman Melville, *Le Pudding du pauvre et les Miettes du riche* (1854), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 474.
Herman Melville, *Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs* (1854), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 295.
[808] Herman Melville, *Le Pudding du pauvre et les Miettes du riche* (1854), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 476.
Herman Melville, *Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs* (1854), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 297.
[809] Nous reviendrons sur cette caractéristique du « narrateur melvélien » prochainement.

splendide tableau — splendide, dois-je préciser, de toute part, excepté à là où le regard se baissait. Car le plancher, lui, était aussi répugnant que celui d'un taudis, ou même d'un chenil : les lattes nues étaient jonchées des plus minuscules restes du festin, sans doute irrécupérables, tandis que les deux longues rangées parallèles de tréteaux de sapin, à présent dépouillés de leurs nappes, minables et crasseux, proposaient des monceaux de reliefs moins écrasés par les pieds. Les bannières teintes s'accordaient à la présence des rois du soir précédent ; le plancher, à celle des gueux d'aujourd'hui. […]
[…]— Regardez ! C'est ce vieil homme sans chemise qui l'a saisi. Comme il s'en pourlèche les babines sans avoir une pensée ou un remerciement pour le bon, le généreux cosaque qui le lui a laissé. Ah ! en voici un autre, plus robuste, qui le lui arrache. Il tombe… Dieu du Ciel ! … Le plat est quasiment vide… Rien qu'un petit morceau de la croûte tailladée.[810]

As we drove, slow and wedge-like, into the gloomy vault, the howls of the mass reverberated. I seemed seething in the Pit with the Lost. [...]
The walls swept to and fro, like the foliage of a forest with blazonings of conqueror's flags. Naught outside the wall was visible. [...] *Cut off from all other sights, I was hemmed in by one splendid spectacle— splendid, I mean, every where, but as the eye fell toward the floor.* That *was foul as a hovel's — as a kennel's; the naked boards being strewed with the smaller and more wasteful fragments of the feast, while the two long parallel lines, up and down the hall, of now unrobed, shabby, dirty pine-tables were piled with less trampled wrecks. The dyed banners were in keeping with the last night's kings; the floor suited the beggars of to-day.* [...]
[...] *— Look! the old shirtless man has it now. How he licks his chops over it, little thinking or thanking the good, kind Cossack that left it him! Ah! Another — a stouter has grabbed it. It falls; bless my soul! — the dish is quite empty — only a bit of the hacked crust.*[811]

En suivant la foule des pauvres qui viennent pour la fête de charité, le narrateur et son guide arrivent à la salle de l'hôtel de ville ; c'est l'endroit où les pauvres peuvent manger les miettes des restes laissées après le festin de la veille. Se trouvant dans la salle, le narrateur pense aux célébrités[812] qui festoyaient hier soir dans ce même endroit où les murs sont tellement hauts que le narrateur ne peut regarder que le « tableau » en bas. Ce « tableau » en bas est composé par le désarroi des mendiants qui se battent pour des miettes du festin, afin de manger à leur faim. Le narrateur décrit cette scène désordonnée avec le mot « splendide (*splendid*) »[813], parce qu'il n'est qu'un « spectateur », amené par son guide, qui ne vient que pour se « promener et regarder (*roam and see*) »[814]. C'est-à-dire que lui-même, ainsi que son guide, ne sont que des « passants » devant cet évènement, car ils ne sont ni l'organisateur de la fête de charité ni les pauvres qui viennent pour y assister.

En comparant les volets du récit, ce que le narrateur représente est symétrique. Il observe les conditions de vie de Martha et William, et écoute ce que Martha raconte concernant les détails de leur vie ; il observe également la scène de la fête de charité et écoute les précisions

[810] Herman Melville, *Le Pudding du pauvre et les Miettes du riche* (1854), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 478, 479, 480.
[811] Herman Melville, *Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs* (1854), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 298, 299, 300.
[812] Ce sont l'empereur Alexandre de Russie, Sa Majesté le roi de Prusse Frédéric-Guillaume, Son Altesse Royale le prince George, régent d'Angleterre, Sa Grâce le duc de Wellington, ainsi que d'autres seigneurs, comtes et nobles d'Angleterre et d'Europe.
[813] Ce commentaire du narrateur concernant les pauvres à l'hôtel de ville nous rappelle le mot qu'adopte le héros de *L'Éducation sentimentale*, Frédéric, pour désigner la foule révolutionnaire. Lorsque lui et Hussonnet passent par le Palais Royal, ils voient la foule révolutionnaire casser et piller dans la galerie d'Orléans, Hussonnet dit « ce peuple me dégoûte », tandis que Frédéric dit « moi, je trouve le peuple sublime ». Pour Frédéric, il est également un « passant » de la scène qu'il observe. *Cf.* Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1869), *op. cit.*, p. 392.
[814] Herman Melville, *Le Pudding du pauvre et les Miettes du riche* (1854), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 477.
Herman Melville, *Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs* (1854), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 298.

fournies par son guide. De surcroît, dans chacun des volets, nous remarquons des contrastes détaillés.

Par exemple, dans le passage que nous avons cité précédemment, il y a un contraste entre les célébrités et les mendiants au niveau de leur échelle sociale. Nous voyons le contraste entre les hauts murs de la salle, qui représentent les célébrités dont l'échelle sociale est haute, et le plancher en bas qui représente les pauvres qui ne peuvent manger que les restes du festin des célébrités. Nous voyons également le contraste entre les nappes qui étaient mises pour le festin, qui sont déjà retirées, et les tréteaux au-dessous des nappes, « minables » et « crasseux ». Apparemment, les nappes sont mises pour cacher l'aspect crasseux des tréteaux.

Les deux volets forment également un contraste entre la foule des pauvres londoniens et l'individu de la campagne américaine, qui confronte « l'indigence agressive » des mendiants londoniens à « la pauvreté digne » du couple Coutre[815]. Au sein de cette confrontation, nous remarquons que ce ne sont pas les « hommes » qui sont mis en parallèle ; ce sont les différences « politique et idéologique »[816] entre l'Ancien monde (Londres, ou bien l'Europe) et le Nouveau Monde (l'Amérique du Nord) qui sont mises en question.

Un contraste du même type apparaît dans le récit du *Tartare des jeunes filles*. Le narrateur de ce récit est un marchand de semence qui visite un moulin à papier, situé en Nouvelle-Angleterre[817], pour commander des papiers d'emballage. Nous découvrons un contraste qui traverse l'ensemble du récit : le noir et le blanc[818].

Le contraste noir-blanc se trouve d'abord dans la description du paysage à travers lequel le narrateur arrive au moulin à papier. Il faut traverser une gorge appelée « le col Noir (*the Black Notch*) », un « noir précipice (*dark precipice*) », et il aperçoit de loin un « grand bâtiment passé à la chaux (*large white-washed building*) »[819], qui est le moulin à papier que cherche le narrateur. Le jour où il part pour le moulin, le paysage est neigeux, tout est recouvert par la neige blanche :

> Le sommet au loin fumait bel et bien sous le gel ; des vapeurs blanches s'élevaient en boucles, comme d'une cheminée, de sa cime couverte de bois blancs. Saisie par cette intense congélation, la campagne tout entière semblait pétrifiée.[820]
>
> *The far summit fairly smoked with frost; white vapors curled up from its white-wooded top, as from a*

[815] Philippe Jaworski, *Melville : Le désert et l'empire*, *op. cit.*, p. 277.
[816] *Idem.*, p. 277. Jaworski montre que d'un côté, « le Pauvre américain est une personne, nomée, identifiée, qui s'exprime, un être doté d'un nom propre et de l'exercice de la parole » ; d'un autre côté, « l'Indigent de la Babylone londonienne » est « moins qu'un visage perdu dans une masse ». Ce sont alors les deux continents allégoriquement personnifiés dans les deux volets, caractérisant l'individu et la collectivité (la masse).
[817] L'histoire du premier volet de ce récit se déroule à Londres, en Angleterre. Les deux endroits (Angleterre et Nouvelle-Angleterre) font partie des confrontations entre les deux volets du récit. Angleterre incarne l'« Ancien-Monde » qui est l'Europe, et la Nouvelle-Angleterre incarne le « Nouveau-Monde », qui est l'Amérique du Nord.
[818] Nous trouvons également ce contraste entre « noir » et « blanc » dans *Benito Cereno*.
[819] Herman Melville, *Le Paradis des célibataires et le Tartare des jeunes filles* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 509, 510. Herman Melville, *The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids* (1855), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 324.
[820] Herman Melville, *Le Paradis des célibataires et le Tartare des jeunes filles* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 511.

chimney. The intense congelation made the whole country look like one petrifaction.[821]

Les vallons sont couverts de neige, ainsi que le cheval du narrateur— le froid gèle la sueur— qui s'appelle Noiraud (*Black*). Le narrateur et son cheval noir deviennent les seuls qui sont en mouvement dans toute la campagne « pétrifiée ». Le « noir » devient le seul qui peut se déplacer ; tandis que le « blanc » reste immobile et impassible. En la traversant, le cheval devient de la même couleur que la neige. Lorsque le narrateur arrive à l'usine, il entre dans une salle où il voit des jeunes filles aux visages pâles qui travaillent devant les machines :

> Devant des rangées de comptoirs d'aspect blafard étaient assises des rangées de jeunes filles à la mine blafarde, qui tenaient des plioirs blancs dans leurs mains blafardes et pliaient avec des gestes blafards et pliaient avec des gestes blafards du papier blafard.[822]
>
> *At rows of blank-looking counters sat rows of blank-looking girls, with blank, white folders in their blank hands, all blanky folding blank paper*.[823]

Cette description des jeunes filles travaillant devant les machines à papier est traversée par la répétition du mot « blafard (*blank*) ». D'une part, ce mot désigne la couleur blême du visage et des mains des filles ; d'autre part, le mot en langue originale « *blank* » n'est pas un adjectif de couleur, mais l'adjectif qui désigne également le « vide » et l'« absence de signe, d'inscription ou d'expression »[824]. Les jeunes filles sont également des « filles (*girls*) », et elles ne fabriquent que du « papier vierge (*blank paper*) »[825].

En premier lieu, les jeunes filles qui n'ont pas de noms restent inexpressives, devant les machines, sans prononcer un mot[826] ; elles sont désignées soit individuellement en tant que « fille (*girl*) », soit collectivement en tant que « jeunes filles (*maids*) ». En deuxième lieu, elles travaillent mécaniquement comme des machines, répétant les mêmes gestes pour fabriquer des papiers vierges (*blank*). De cette manière, nous constatons une absence de caractéristique pour ces filles, car elles sont dépersonnalisées non seulement au niveau de leurs noms, mais aussi au

---

[821] Herman Melville, *The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids* (1855), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 325.
[822] Herman Melville, *Le Paradis des célibataires et le Tartare des jeunes filles* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 514.
[823] Herman Melville, *The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids* (1855), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 328.
[824] Notice du texte par Philippe Jaworski, dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1172.
[825] Dans le récit, il y a des distinctions entre « filles (*girls*) » et « femmes (*women*) », « jeunes filles (*maids*) » et « femmes mariées (*married women*) ». Les termes « fille » et « jeune fille » désignent également des « vierges » qui n'ont pas encore de rapports sexuels, qui s'opposent aux termes « femme » et « femme mariée » qui désignent les « non-vierges » ayant déjà de rapports sexuels. Une fois qu'une jeune fille est mariée (et est donc supposée avoir des rapports sexuels), elle perd sa virginité et ne peut plus être appelée « fille ». Elle ne peut pas non plus travailler dans cette usine à papier, parce que le patron de l'usine n'embauche que des filles comme les papiers « vierges ». Le traducteur joue avec les différentes significations du mot « vierge ».
[826] « Pas la moindre syllabe n'était prononcée. Le seul bruit que l'on percevait était le bourdonnement sourd, régulier, impérieux, des animaux de fer (*Not a syllable was breathed. Nothing was heard but the low, steady, overruling hum of the iron animals*) ». Telle est la description par le narrateur de l'atmosphère de la salle dans laquelle les filles travaillent. Les « animaux de fer » désignent les machines à papiers. *Cf.* Herman Melville, *Le Paradis des célibataires et le Tartare des jeunes filles* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 515.
Herman Melville, *The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids* (1855), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 328.

niveau de leurs caractéristiques en tant qu'êtres humains : elles sont toutes pareilles, faisant les mêmes travaux, sans aucune spécificité, à part le seul adjectif « blafard (*blank*) ».

La visite du narrateur dans l'usine est guidée par un « petit gars (*boy*) » surnommé Cupidon (*Cupid*), présenté par le patron, un homme célibataire « au teint basané (*dark-complexioned*) »[827]. Nous constatons ici deux contrastes à deux niveaux. Au premier niveau — le niveau textuel — le premier contraste se trouve entre la couleur qui distingue les deux sexes : les employées-filles aux visages blafards contre l'employeur-célibataire au teint basané. Le second est dans le contraste au niveau de la mobilité : les filles restent toujours à leur poste de travail ; tandis que le garçon, Cupidon, peut se déplacer partout dans l'usine.

Au deuxième niveau, c'est-à-dire le niveau allégorique de l'autorité, ces contrastes montrent l'inégalité entre les deux sexes. D'un côté, étant tous célibataires (c'est-à-dire non-mariés), c'est l'homme qui domine les femmes. De l'autre côté, les trois personnages qui peuvent se déplacer dans l'usine sont le narrateur, le garçon et le patron. Ce sont tous des hommes. Nous remarquons également que le personnage Cupidon (le guide du narrateur dans l'usine), dont le nom est tiré du petit dieu de l'Amour, ne fait pas le travail originel du dieu. Il lie en fait les filles avec les machines à papier qui les privent de leur possibilité de se marier. Car si les filles ne fabriquent plus de papiers, elles n'ont plus de travail. N'ayant plus de travail, elles ne peuvent plus survivre. Mais si elles continuent à travailler, elles sont obligées d'être « filles » — c'est-à-dire des femmes non-mariées— et cette obligation de travailler devient ensuite l'interdiction de se marier pour toutes les travailleuses de l'usine. Ainsi, nous voyons que l'autorité masculine montre sa supériorité sur la féminité : c'est le patron-célibataire qui embauche et domine les jeunes filles, et c'est un adolescent qui renforce cette domination en les surveillant.

En partant de ce contraste « masculin-féminin », Jaworski, en analysant les contrastes dans *Le Paradis des célibataires et le Tartare des jeunes filles*, montre que les deux volets entre le monde urbain et le monde rural constituent au fond une confrontation de la « valeur ». La ville et la campagne ne sont pas seulement « des réalités géographiques » ; elles sont « des domaines de l'Être »[828]. Étant des « lieux », elles peuvent être « remodelé[es], reconstitué[es], réinventé[es] par une volonté ou un désir »[829]. Ainsi, nous remarquons que dans chaque volet, il y a une partie de l'autre volet : dans la ville de Londres, il y a un lieu pastoral pour les célibataires ; dans les vallons pastoraux de la Nouvelle-Angleterre, il y a un lieu où les filles travaillent pour le bénéfice des hommes urbains.

---

[827] Herman Melville, *Le Paradis des célibataires et le Tartare des jeunes filles* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 515. Herman Melville, *The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids* (1855), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 329.
[828] Philippe Jaworski, *Melville : Le désert et l'empire*, *op. cit.*, p. 278.
[829] *Idem.*, p. 278.

Ainsi, nous constatons les cohérences entre les récits construits en diptyque. Ces cohérences permettent de créer des contrastes entre les deux volets. Ces contrastes rattachent les histoires des deux volets du récit, en faisant en même temps des distinctions évidentes. Cependant, de tels contrastes ne sont pas les seuls rapports qui font le lien entre les deux volets du récit en diptyque. Dans le second volet du récit, nous observons des références rétrospectives au premier volet, qui sont réalisées par le narrateur. Par exemple, dans *Les Miettes du riche*, au spectacle des pauvres qui se précipitent vers l'hôtel de ville, le narrateur songe à « l'œil bleu de la douce femme du pauvre Coutre (*the blue eye of the gentle wife of poor Coulter*) »[830]. Et les deux volets commencent et se terminent par les conversations entre le narrateur et son ami (le poète Suavamour) au sujet des deux histoires. Dans *Le Tartare des jeunes filles*, Cupidon apprend au narrateur que les chiffons qui servent à la fabrication des papiers sont collectés de l'autre côté de l'océan — en Europe— dont Londres fait partie. Et le narrateur suppose qu'il est possible que dans ces chiffons se trouvent les vieilles chemises des célibataires londoniens[831].

Cette fonction du narrateur est plus évidente dans *Les Deux Temples* que dans les deux nouvelles que nous avons analysées précédemment. Car les deux volets du récit des *Deux Temples* sont principalement constitués par le monologue du narrateur, qui veut d'abord assister à un service religieux à Broadway, puis à une pièce de théâtre à Londres. Par rapport aux deux autres récits en diptyque, le narrateur des *Deux Temples* montre une vision plus subjective. Lors de sa narration, il commente, avec des préjugés, des événements et des personnages en faisant des suppositions. Le bedeau refuse de le faire entrer dans une église à Broadway. Devant ce refus, le narrateur suppose que s'il donne de l'argent au bedeau, ce dernier va facilement le laisser entrer :

> Oui, vraiment trop bête… Et quelle expression de mépris s'est inscrite sur le visage de bedeau de cet échalas bedonnant lorsque, en réponse à mon humble requête, il m'a dit qu'il n'y avait pas de tribunes. Tout comme s'il m'avait expliqué qu'ils ne recevaient pas les indigents. Mais il y a fort à parier que si ma jaquette neuve avait été prête hier soir, comme ce tailleur menteur me l'avait promis, et si, vêtu de ladite jaquette en ce matin de grand soleil, j'avais chatouillé la paume de cet échalas bedonnant à face de bedeau, alors, tribune ou pas, j'aurais eu un très bon siège dans ce temple flambant neuf aux arcs-boutants de marbre, décoré de vitraux.[832]
>
> *"Too bad. And how disdainful the great, fat-paunched beadle-faced man looked, when in answer to my humble petition, he said they had no galleries. Just the same as if he'd said, they didn't entertain poor folks. But I'll wager something that had my new coat been done last night, as the false tailor promised, and had I, arrayed therein this bright morning, tickled the fat-paunched beadle-faced man's*

---

[830] Herman Melville, *Le Pudding du pauvre et les Miettes du riche* (1854), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 478.
Herman Melville, *Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs* (1854), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 298.

[831] « Il n'est donc pas impossible, murmurai-je, que parmi ces morceaux de chiffons, il se trouve de vieilles chemises recueillies dans les appartements du Paradis des célibataires. ("*Tis not unlikely, then," murmured I, "that among these heaps of rags there may be some old shirts, gathered from the dormitories of the Paradise of Bachelors."*) » *Cf.* Herman Melville, *Le Paradis des célibataires et le Tartare des jeunes filles* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 517.
Herman Melville, *The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids* (1855), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 330.

[832] Herman Melville, *Les Deux Temples* (texte écrit entre 1853 et 1854 ; publication posthume en 1924), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit*., p. 483.

palm with a bank-note, then, gallery or no gallery, I would have had a fine seat in this marble-buttressed, stained-glassed, spic-and-span new temple.[833]

Dans le monologue du narrateur, nous remarquons deux aspects : l'un concernant son commentaire sur le bedeau qui lui a refusé d'entrer dans l'église, l'autre concernant la manière dont il raconte cette expérience. En premier lieu, dans son commentaire, il utilise les mots tels que « échalas bedonnant (*fat-paunched*) » et « mépris (*disdainful*) » en décrivant le bedeau de l'église. Dans le texte original, le narrateur emploie le mot *great* (« magnifique », ma traduction) pour décrire le garde. C'est une coloration ironique : ce garde n'est pas *great* du tout pour le narrateur.

En second lieu, le narrateur a un préjugé non seulement concernant l'apparence du bedeau, mais aussi la raison du rejet du bedeau. Nous voyons que le garde dit qu'il n'y a plus de tribune, mais le narrateur détourne cette réponse en simulant son infériorité par rapport au bedeau. Le narrateur avoue d'abord être « humble (*humble*) » et « indigent (*poor*) », et selon lui, c'est à cause de son apparence modeste que le bedeau ne le laisse pas entrer dans l'église. De surcroît, nous constatons que tout ce qu'il raconte, sauf la phrase concernant le refus du bedeau, n'est qu'hypothèse : « tout comme s'il avait expliqué … (*just the same as if he'd said…*) », « il y a fort à parier que … (*I'll wager something that…*) », « j'aurais eu …(*I would have had...*) ». C'est un ton narratif non seulement subjectif (car ce sont des suppositions) mais aussi persuasif. Ainsi, la représentation de ce narrateur d'un événement et d'un personnage se transforme en un récit visant à persuader. C'est avec persuasion que le narrateur essaie de convaincre le lecteur du récit de sa modestie, et du « mépris » du bedeau de l'église envers lui.

Dans le récit, nous trouvons d'autres indications sur le narrateur qui essaie de détourner l'intention de ses comportements. Il parvient finalement à entrer dans l'église par le clocher, en se glissant par une petite porte ouverte. Il suppose que c'est le sonneur de cloche qui a oublié de fermer cette porte à clé[834]. À l'issue du service religieux, il se prépare à sortir et se trouve enfermé dans la tour. Lorsqu'il tente d'imaginer la personne qui ferme la porte à clé, il songe au bedeau et au sonneur de cloches :

> […] Le sonneur de cloches, ou plus probablement cet individu fouineur et soupçonneux à face de bedeau, avait fait cela… […] Mais que faire ? Faut-il frapper à la porte ? Cela ne servira à rien. Je ne ferais qu'effrayer la foule qui s'écoule là-bas, et personne ne peut efficacement répondre à mon appel,

[833] Herman Melville, *The Two Temples* (texte écrit entre 1853 et 1854 ; publication posthume en 1924), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 303.

[834] « Le sonneur de cloches a dû oublier de la verrouiller. (*Bell-ringer forot to lock it, no doubt.*) ». La phrase en langue anglaise insiste sur la conviction du narrateur (*no doubt*, « sans aucun doute »). Mais du début à la fin du récit, ce « sonneur de cloches n'apparaît jamais dans l'église. C'est la conviction du narrateur qu'il y a un sonneur qui oublie d'abord de verrouiller la petite porte, et puis enferme le narrateur dans l'église. *Cf.* Herman Melville, *Les Deux Temples* (texte écrit entre 1853 et 1854 ; publication posthume en 1924), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit*., p. 484.
Herman Melville, *The Two Temples* (texte écrit entre 1853 et 1854 ; publication posthume en 1924), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 304.

> hormis l'individu à face de bedeau ; et s'il me voit, il me reconnaîtra, et peut-être me tancera vertement — pauvre et humble fidèle que je suis — devant l'assemblée tout entière.[835]
>
> […] *The bell-ringer, or more probably that forever-prying suspicious-looking beadle-faced man has done this. ...* […] *But what is to be done? Shall I knock on the door? That will never do. It will only frighten the crowd streaming by, and no one can adequately respond to my summons, except the beadle-faced man; and if he see me, he will recognize me, and perhaps roundly rate me — poor, humble worshiper — before the entire public.*[836]

Nous voyons que le narrateur compare son pouvoir à celui du bedeau : il se présente en tant que « pauvre et humble fidèle (*poor, humble worshiper*) », tandis que le bedeau lui paraît « fouineur et soupçonneux (*forever-prying suspicious-looking*) ». De cette manière, le narrateur essaie, à nouveau, de convaincre le lecteur du récit de la méchanceté du bedeau et de sa propre modestie. Nous constatons une tentative du narrateur pour renverser les deux côtés déséquilibrés du pouvoir : un côté inférieur et un côté supérieur.

Au premier niveau, en affirmant qu'il est « pauvre et humble », le narrateur se met du côté inférieur, le bedeau qui le « tancera » est du côté supérieur. Mais au deuxième niveau, étant à la fois « pauvre et humble » et « celui qui raconte le récit », le narrateur se trouve en fait du côté supérieur, et c'est le bedeau recevant les préjugés du narrateur (et sans doute du lecteur du récit) qui est du côté inférieur. En insistant sur le pouvoir supérieur du bedeau sur lui-même, le narrateur profite de sa position d'être « inférieur », et devient en réalité le côté supérieur qui possède le pouvoir sur le récit.

Ce pouvoir lui permet d'émettre des préjugés sur le personnage-bedeau, sans que nous puissions lui reprocher ses comportements, ses préjugés et la manière particulière dont il raconte l'histoire. Car le narrateur est « pauvre et humble », et c'est le bedeau qui le « tancera » ; donc, si le lecteur pense à la manière du bedeau (en pensant que c'est le narrateur qui est récusable), il (le lecteur) se met du côté supérieur du pouvoir, et devient également « fouineur et soupçonneux » comme le bedeau dans le récit. Ainsi, en se mettant du côté inférieur du pouvoir par rapport au bedeau (qui est du côté supérieur), le narrateur arrive à obtenir une légitimité pour tout ce qu'il raconte ; il acquiert alors une autorité, non seulement pour la manière dont il représente l'histoire (c'est-à-dire son ton de narration, ses jugements), mais aussi pour la teneur (l'événement, le personnage) de l'histoire qu'il raconte[837].

---

[835] Herman Melville, *Les Deux Temples* (texte écrit entre 1853 et 1854 ; publication posthume en 1924), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit*., p. 488.

[836] Herman Melville, *The Two Temples* (texte écrit entre 1853 et 1854 ; publication posthume en 1924), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 307.

[837] À la fin du *Temple premier*, le narrateur est attrapé par le bedeau, et ils vont au palais de justice pour un jugement. Le narrateur et le bedeau sont appelés respectivement par le juge (d'abord le narrateur, puis le bedeau). Le narrateur est au début blanchi par le juge en raison de son apparence « assez distinguée (*rather gentlemany appearance*) ». L'adjectif *gentlemany* en langue anglaise insiste sur le fait d'être *gentleman*, qui veut dire « gentilhomme » ou « honnête homme ». Le narrateur insiste jusqu'à la fin du récit, sur la confrontation entre lui-même qui est humble, et le bedeau qui est méchant. Mais après la visite du bedeau chez le juge, le narrateur est condamné à une grosse amende pour être libéré. Ayant l'autorité sur ce qu'il raconte, le narrateur essaie de détourner le récit dans un sens qui lui est favorable.

Le narrateur dans *Les Deux Temples* n'est pas le seul narrateur dans les nouvelles de Melville qui manifeste un point de vue subjectif au cours de sa narration[838]. Dans d'autres nouvelles de Melville, nous remarquons que les narrateurs ont des opinions (des convictions) subjectives sur tout ce qu'ils racontent : les événements, les personnages, les jugements personnels, les digressions, etc. Par exemple, l'avoué-narrateur dans *Bartleby* montre sa duplicité par sa manière de représenter l'histoire de son employé-scribe Bartleby[839]. Cette duplicité du narrateur se trouve également dans *Le Pudding du pauvre et les Miettes du riche*. Au premier niveau du récit, nous remarquons que le personnage Suavamour (l'ami-poète du narrateur) montre son indifférence concernant la condition de vie des pauvres (en énumérant les jeux de mots tels que « Engrais du pauvre », etc.). Mais le narrateur, en insistant toujours sur son « ignorance » de la vie des pauvres, semble éprouver moins de culpabilité pour sa visite chez les Coutre. Cependant, à la fin du premier volet du récit, le narrateur présente une scène dans laquelle il parle avec Suavamour :

> « Suavamour », dis-je ce soir-là, assis, après le thé, sur son confortable canapé devant un grand feu ardent, avec l'un de ses deux petits enfants aux joues rouges sur mon genou, « vous n'êtes pas ce que l'on pourrait appeler précisément un homme riche ; vous jouissez d'une honnête aisance sans plus. N'est-il pas vrai ? Ce n'est donc évidemment pas à *vous* que je pense, lorsque je dis que si jamais un riche me parle un peu trop luxueusement d'un pauvre, je le tiendrai pour un … Mais je ne prononcerai pas le mot. »[840]
>
> *"Blandmour," said I that evening, as after tea I sat on his comfortable sofa, before a blazing fire, with one of his two ruddy little children on my knee, "you are not what I may rightly be called a rich man; you have a fair competence; no more. It it not so? Well then, I do not include* you*, when I say, that if ever a Rich Man speaks prosperously to me of a Poor Man, I shall set it down as — I won't mention the word."*[841]

Le narrateur, ainsi que son ami Suavamour, font partie des riches. Ce passage forme un contraste avec le couple Coutre. Le couple pauvre perd ses deux enfants en raison de la pauvreté, et ils ne peuvent même pas avoir du bon feu à la maison à cause de l'humidité de leur bûches. Tandis que Suavamour a deux enfants « aux joues rouges » et le narrateur peut s'asseoir sur un canapé « confortable devant un grand feu ardent ». Le narrateur essaie de faire sortir son ami

---

838 Nous apercevons déjà des narrations subjectives émises par les narrateurs dans les romans de Melville, surtout dans les récits dont les narrateurs racontent l'histoire à la première personne, tels que *Redburn*, *Vareuse-Blanche* et *Moby Dick*. Cette subjectivité permet au narrateur chez Melville de mieux exprimer son sentiment personnel et son point de vue concernant un personnage ou un événement.

839 *Cf.* Marie Blaise, « Bartleby, *I would prefer not to* ou la disparition des possibles », *op. cit.* Blaise montre dans cet article que dans la manière dont l'avoué-narrateur représente Bartleby et lui-même dans le récit, il y a trois niveaux de sens sous-jacent dans sa narration. Le narrateur essaie d'abord de se débarrasser de la responsabilité de tout ce qu'il raconte en tant qu'histoire, car Bartleby est « particulier » et donc il n'est pas possible pour lui (le narrateur) de le représenter. En avouant son incapacité pour la représentation, le narrateur ne veut pas être jugé (par le lecteur du récit) en tant que « personne responsable pour la mort de Bartleby ». Ensuite il détourne l'attention du lecteur vers la raison pour laquelle Bartleby quitte le bureau et meurt dans la prison : il représente Bartleby en tant qu'« énigme ». Et finalement, il implique qu'il éprouve une affection ambivalente envers Bartleby pour « pénétrer dans la sphère de l'intime ». De cette manière, l'avoué-narrateur entre au fur et à mesure dans l'intimité entre lui et Bartleby, et ce processus le dégage de la responsabilité de la mort de Bartleby.

840 Herman Melville, *Le Pudding du pauvre et les Miettes du riche* (1854), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 475-476.

841 Herman Melville, *Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs* (1854), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 296.

Suavamour, ainsi que lui-même, de la catégorie des « riches » qu'il met en accusation. Selon lui, ce qui caractérise Suavamour en tant que « riche » est son aisance « sans plus ». Pour le narrateur, les riches « coupables » sont ceux qui interdisent aux pauvres « d'accepter le médiocre soulagement qu'une charité de hasard peut leur procurer (*their acceptance of what little random relief charity may offer*) »[842] et qui font prendre conscience aux pauvres de la différence entre les deux échelles sociales.

Toutefois, le narrateur et Suavamour font partie des riches que le narrateur accuse. Par l'aspect hypocrite de son récit, le narrateur détourne l'attention du lecteur, en insistant à la fois sur l'indifférence de Suavamour et sur sa propre innocence. Suavamour dit au narrateur que la neige est suffisante pour faire office d'engrais pour les champs et d'eau ophtalmique pour les pauvres. C'est un « système économique (*economically contrived*) »[843] pour les pauvres. À chaque question de Suavamour, concernant un jeu de mots, le narrateur répond toujours qu'il ne connaît pas le terme que Suavamour évoque. Lorsque le narrateur part de chez Coutre, il ressent une « qualité délétère (*deleterious quality*) » dans l'atmosphère de la maison des Coutres, qui est « insupportable à certains visiteurs (*insufferable to some visitants*) »[844], dont il fait partie.

Cette hypocrisie du narrateur est plus évidente dans le deuxième volet du récit lors de sa visite à Londres. Il précise que son voyage à Londres lui a été recommandé par son médecin, et que ce qu'il voit dans l'hôtel de ville n'est que « le hasard et l'accident (*chance and accident*) »[845]. De cette façon, il se débarrasse d'abord de son intention « volontaire » de voir la fête de charité ; ce voyage est pour sa santé, il n'est qu'un aventurier qui vient pour « promener et regarder (*roam and see*) »[846]. Ainsi, le narrateur dissimule son hypocrisie sous l'apparence d'une « curiosité » de voyageur. De manière similaire au premier volet, il met en relief la représentation de l'étranger qui l'accompagne à la fête de charité, en insistant sur sa préoccupation pour les mendiants dans la salle de l'hôtel de ville.

Autres préjugés des narrateurs : ils montrent directement leur tendance raciste dans le récit. C'est le cas dans *Benito Cereno* et *Les Portos*. Dans *Benito Cereno*, le narrateur représente une scène de travail des esclaves noirs que le capitaine Delano voit à bord du *San Dominik* :

> […] les six polisseurs de hachettes ne parlaient à quiconque et n'échangeaient pas un murmure, mais vaquaient avec application à leur tâche, sauf à certains intervalles où, selon ce penchant particulier du

[842] Herman Melville, *Le Pudding du pauvre et les Miettes du riche* (1854), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 475.
Herman Melville, *Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs* (1854), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 296.
[843] Herman Melville, *Le Pudding du pauvre et les Miettes du riche* (1854), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 467.
Herman Melville, *Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs* (1854), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 290.
[844] Herman Melville, *Le Pudding du pauvre et les Miettes du riche* (1854), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 475.
Herman Melville, *Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs* (1854), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 296.
[845] Herman Melville, *Le Pudding du pauvre et les Miettes du riche* (1854), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 476.
Herman Melville, *Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs* (1854), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 297.
[846] Herman Melville, *Le Pudding du pauvre et les Miettes du riche* (1854), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 477.
Herman Melville, *Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs* (1854), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 278.

> nègre à unir l'industrie et le passe-temps, ils entrechoquaient deux à deux leurs hachettes comme des cymbales, avec un vacarme barbare. Tous les six, contrairement à la généralité, avaient l'apparence brute d'Africains dépourvus de tout artifice.[847]
>
> […] *yet the six hatchet-polishers neither spoke to others, nor breathed a whisper among themselves, but sat intent upon their task, except at intervals, when, with the peculiar love in negroes of uniting industry with pastime, two and two they sideways clashed their hatchets together, like cymbals, with a barbarous din. All six, unlike the generality, had the raw aspect of unsophisticated Africans.*[848]

Le narrateur représente cette scène de travail, ainsi que les travailleurs, d'une manière subjective. Il emploie les mots racistes tels que « barbare (*babarous*) », « brute (*raw*) » et « Africains dépourvus de tout artifice (*unsophisticated Africans*) ». Il montre également un préjugé concernant la manière de travailler des Africains : ils travaillent en se divertissant. Pourtant, si nous allons jusqu'à la fin du récit, nous saurons que ce sont des esclaves noirs qui préparent clandestinement une attaque contre le capitaine Delano. Le narrateur feint d'être objectif, alors que ces descriptions ayant une empreinte raciste sont destinées à influencer le lecteur au sujet de noirs[849].

Nous remarquons une autre description raciste du narrateur dans *Les Portos* (*The 'Gees*). Si nous disons que le narrateur dans *Benito Cereno* montre de temps en temps sa tendance raciste, le récit des *Portos* sera, concernant les marins d'origine portugaise, appelés « *Portos* »[850] par le narrateur, une réunion de préjugés raciaux et de sources à qui nous ne pouvons pas faire confiance. Le narrateur essaie de se mêler à tous les « gens de mer (*seamen*) »[851], afin de montrer qu'il n'est pas le seul matelot qui les appelle ainsi :

> Les gens de mer ont, plus que les autres humains, de très forts préjugés, en particulier pour ce qui touche à la race. Ce sont, dans ce domaine, des fanatiques. Mais quand une créature de race inférieure vit parmi eux, un goudron inférieur, alors il semble qu'il y n'ait plus de limite à leur mépris.[852]

---

[847] Herman Melville, *Benito Cereno* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 254.

[848] Herman Melville, *Benito Cereno* (1855), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 39. Le mot en langue anglaise *unsophisticated* est généralement utilisé pour désigner les personnes qui ne développent pas encore un goût pour une culture ; ce mot porte un sens plus négatif par rapport à son synonyme *naïve* (naïf). C'est un complément pour les adjectifs précédents (*barbarous*, *raw aspects*), qui sont également racistes.

[849] Quant à la première représentation du portrait de Babo (« servant » du capitaine Cereno, qui est en fait chef de la rébellion), le narrateur le décrit ainsi : « un Noir de faible stature, qui levait le temps à autre en silence vers l'Espagnol, comme un chien de berger, un visage fruste où se mêlaient à parts égales le chagrin et l'affection (*a black small stature, in whose rude face, as occasionally, like a shepherd's dog, he mutely turned it up into the Spaniard's, sorrow and affection were equally blended.*) ». Dans ce passage, nous remarquons qu'il y a non seulement un ton raciste (il compare Babo à un chien), mais aussi une tendance du narrateur pour mélanger ce que Delano voit en apparence (la servitude de Babo avec Cereno), avec un niveau d'affection. C'est-à-dire que le narrateur, en faisant ce portrait de Babo, essaie de masquer cette servitude entre « maître » et « servant » par une relation affectueuse (la compassion, ou sans doute l'amour). *Cf.* Herman Melville, *Benito Cereno* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 255.
Herman Melville, *Benito Cereno* (1855), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 39.

[850] Dans la langue anglaise, *'Gee* est la réduction de la forme du mot *Portuguese* (« Portugais ») *Portuguee* puis en *'Gee*. La traduction par Jaworski réduit la forme du mot « Portugo » en « Porto », et ce dernier n'est pas attesté en français. Voir les notes du texte, dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1180.

[851] Herman Melville, *Les Portos* (1856), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 538.
Herman Melville, *The 'Gees* (1856), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 347.

[852] Herman Melville, *Les Portos* (1856), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 538. Le mot « goudron (*tar*) » désigne, dans la langue familière des gens de mer, un matelot.

> *Of all men seamen have strong prejudices, particularly in the matter of race. They are bigots here. But when a creature of inferior race lives among them, an inferior tar, there seems no bound to their disdain.*[853]

Le narrateur montre d'abord que les préjugés, surtout ceux qui concernent la question raciale, sont très communs dans une communauté : celle des gens de mer. Faisant partie de cette communauté, il est normal pour lui-même d'avoir des préjugés sur les Portos. Il présente ensuite une convention de la communauté maritime : étant donné qu'un Porto est « inférieur » à d'autres matelots à bord, ces derniers font preuve de moins de mépris envers lui. Les matelots qui ne sont pas des Portos (y compris le narrateur) se présentent toujours comme supérieurs aux Portos. Ayant à la fois cette supériorité « raciale » et le soutien de toute la communauté maritime, le narrateur obtient une légitimité pour représenter des Portos. Au lieu de les représenter d'une manière objective (en citant des sources scientifiques, etc.), le narrateur profite de cette légitimité pour faire la représentation des Portos d'un point de vue subjectif.

Le narrateur parle d'abord du lieu d'habitation des Portos : l'Île de Fogo (*The Isle of Fogo*). Ensuite il fait l'esquisse de l'apparence et de l'habitude d'un Porto : il a un « teint hybride (*hybrid complexion*) » avec le « cheveu itou (*hair ditto*) » ; il a une « odeur particulière (*peculiar savor*) », et aime manger des biscuits. En présentant des Portos, le narrateur insiste sur l'objectivité de son point de vue :

> À vrai dire, considéré d'un point de vue scientifique, le Porto semble posséder une capacité naturelle d'adaptation à toutes les conditions difficiles, quelles qu'elles soient. Cette théorie ne laisse pas d'être confirmée par ses expériences personnelles, mais aussi par le soin avec lequel la Nature empressée l'a équipé pour les affronter, […][854]

> *In fact, upon a scientific view, there would seem a natural adaptability in the 'Gee to hard times generally. A theory not uncorroborated by his experiences; and furthermore, that kindly care of Nature in fitting him for them,* […][855]

Le narrateur insiste sur la scientificité pour expliquer les caractéristiques des Portos : même s'ils ne sont pas grands (au niveau de taille), ils ont des corps robustes et peuvent s'adapter à différentes situations. Mais son argument suivant ne montre aucune scientificité : « semble (*would seem*) » est un mot de supposition. Ainsi, le narrateur essaie de démontrer les caractéristiques des Portos par une théorie qui n'est confirmée que par ses expériences personnelles.

Dans son récit, le narrateur représente les Portos en donnant des détails qui impliquent qu'il y a une différence entre les « hommes » de mer et les Portos, qui ressemblent à des animaux. Il

---

853 Herman Melville, *The 'Gees* (1856), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 347.
854 Herman Melville, *Les Portos* (1856), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 538-539.
855 Herman Melville, *The 'Gees* (1856), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 347.

insiste plusieurs fois sur la préférence des Portos pour les biscuits :

> Ce qui ne les empêche pas d'être friands de biscuit de mer, que la plupart des insulaires, barbares ou semi-barbares, tiennent d'ailleurs pour une sorte de panacée.
> […]
> Les Portos sont toujours prêts à s'engager. On peut se rendre dans leur île à n'importe quel moment, et une fois qu'on leur a montré par-dessus la rambarde un biscuit en forme de pièce de monnaie, il suffit d'aller les chercher en canot au bord de l'eau.[856]
>
> *But none the less do they relish ship-biscuit, which, indeed, by most islanders, barbarous or semi-barbarous, is held a sort of lozenge.*
> […]
> *The 'Gees are always ready to be shipped. Any day one may go to their isle, and on the showing of a coin of biscuit over the rail, may load down to the water's edge with them.*[857]

Les Portos sont prêts à suivre les gens qui leur donnent quelques biscuits. Dans le deuxième passage, le narrateur représente les Portos dans leur île à la manière d'un groupe d'animaux au zoo. En mettant en relief le fait que les Portos sont « prêts à s'engager (*ready to be shipped*) », il montre une différence de niveau social entre les gens allant chercher les Portos et les Portos prêts à voyager avec eux. Les Portos sont représentés comme des animaux qui attendent les gens venant les chercher pour leur donner à manger. Une fois que les gens leur donnent à manger, ils attendent au bord de l'eau. Les Portos sont ainsi classés par le narrateur sur une échelle inférieure à celle des gens venant les chercher.

L'ensemble du récit est construit par le ton raciste du narrateur concernant les Portos dont il a « une connaissance si familière (*being so familiar with*) »[858]. Cependant, tout ce qu'il raconte est fondé sur des faits-divers, sous forme de préjugés, ou sur ses expériences ou observations personnelles sans référence. Le narrateur se réjouit de ce manque de référence, parce qu'il affirme, vers la fin du récit, qu'« il n'est pas nécessaire d'entreprendre le voyage de Fogo (*there is no need to go all the way to Fogo*) »[859] pour voir un Porto. Ainsi le narrateur montre que, d'après ses connaissances et ses représentations des Portos, les Portos du monde entier sont inclus dans le récit. De cette manière, la représentation des *Portos* que le narrateur fait dans le récit se transforme en une représentation impossible : nous ne voyons que des

---

[856] Herman Melville, *Les Portos* (1856), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 538, 540.
[857] Herman Melville, *The 'Gees* (1856), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 347, 349.
[858] Herman Melville, *Les Portos* (1856), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 537.
Herman Melville, *The 'Gees* (1856), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 346. Le narrateur montre ses connaissances des Portos dès le début du récit. Il insiste sur la légitimité et l'autorité de ses connaissances en précisant ensuite : « qu'il me semblait que le reste du monde devait en avoir une semblable (*it seemd as if all the rest of the world must be*) ». Par cette supposition, il entre dans la sphère d'une généralité : il est familier avec les Portos comme tout le monde, y compris le lecteur de son récit. Cette supposition implique également un piège. Car si nous admettons que nous ne connaissons pas les Portos, ce que le narrateur représente dans le récit deviendra une référence. Et ainsi, il obtient quand même une autorité pour sa représentation des Portos.
[859] Herman Melville, *Les Portos* (1856), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 543.
Herman Melville, *The 'Gees* (1856), dans *Uncollected Pieces*, *op. cit.*, p. 351. La phrase compète est : « Mais pour voir un Porto, il n'est pas nécessaire d'entreprendre le voyage de Fogo, de même que pour voir un Chinois, il n'est pas nécessaire d'aller jusqu'en Chine. (*But to see a 'Gee there is no need to go all the way to Fogo, no more than to see a Chinaman to to all the way to China.*) »

préjugés associés à un ton raciste.

Cette impossibilité de représenter un individu ou un événement se trouve également dans le récit du *Campanile*, dont le narrateur raconte l'histoire à la manière d'un témoin de la construction et de l'effondrement du campanile. Cependant, tous les détails du récit, concernant le mécanisme du jaquemart (ainsi que le mécanisme du bourdon) et la mort de Bannadonna, sont basés sur les suppositions du narrateur. Après la mort de Bannadonna, le récit devient un ensemble de suppositions :

> Il semble naturel de supposer que les magistrats s'abstinrent d'abord de tout contact personnel immédiat avec l'objet qui s'offrait à leur vue ; […]
> Certains prétendirent que c'était l'épagneul, fou de terreur, qui avait été tué.
> C'est en observant ces cloches exposées, […] du moins on le présume, l'idée première de son dessin.
> L'on pourrait ici se prendre à penser que, […]
> Telles furent les suppositions que l'on hasarda touchant le projet premier et les intentions secondes de l'enfant trouvé.
> L'on présuma que la veille du jour fatal, […][860]
>
> *It were but natural to suppose that the magistrates would at first shrink from immediate personal contact with what they saw.* […]
> *Some averred that it was the spaniel, gone mad by fear, which was shot.*
> *It was from observing these exposed bells,* […] *as was opined, derived the first suggestion of his scheme.*
> *Here, it might be well be thought that,* […]
> *Such, then, were the suppositions as to the present scheme, and the reserved intent.*
> *It was thought that on the day preceding the fatality* […][861]

La raison de la mort de Bannadonna devient énigmatique en raison des suppositions du narrateur, parmi lesquelles certaines émanent de la rumeur des habitants de la République. C'est dans ces suppositions que le narrateur obtient son autorité, et que son récit devient légitime. Car, en premier lieu, étant donné qu'il n'y a pas de références historiques mais uniquement des suppositions, l'Histoire est vide au sein du récit. Ce vide de l'Histoire permet au narrateur de se présenter en tant que témoin, et de raconter son histoire. Le récit concernant cette histoire, en devenant sa propre référence, obtient ainsi sa légitimité et le narrateur du récit acquiert alors son autorité.

Le point de vue subjectif du narrateur lui donne la possibilité de détourner le récit. En apparence, ce détournement de l'histoire propose une seule perspective pour la représentation d'un personnage ou d'un événement : celle du narrateur. Mais au fond, cette unique perspective du narrateur crée des vides et permet au lecteur du récit d'avoir ses propres interprétations des allégories « pénétrées », et de développer ses propres jugements concernant les contrastes et les représentations dans le récit. Car n'avoir qu'une seule perspective de représentation implique

[860] Herman Melville, *Le Campanile* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 414, 415, 416, 417, 418.
[861] Herman Melville, *The Bell-Tower* (1855), dans *The Piazza Tales* (1856), *op. cit.*, p. 182, 183, 184, 185.

qu'il y a des vides qui sont négligés ou cachés par le narrateur du récit, c'est dans l'imagination ou dans le jugement du lecteur que ces vides sont remplis. Ainsi, l'autorité passe du narrateur au lecteur du récit, et cette autorité qui devient désormais lectoriale permet au lecteur de faire des interprétations ou des représentations de l'histoire dans son imagination. Au moment où un lecteur fait son interprétation ou des représentation, l'histoire du récit est renouvelée par ce processus d'interprétation. De cette manière, une histoire peut être représentée à l'infini par des interprétations sans cesse renouvelées.

Conclusion du chapitre

Flaubert et Melville héritent de leurs propres écritures. Flaubert présente les trois périodes historiques de la culture occidentale en s'appuyant sur le « temps » en tant que pivot. Il intègre ces trois périodes respectivement dans les histoires des trois personnages, de manière fragmentaire (les trois périodes ne s'enchaînent pas au niveau de la chronologie). Melville montre différents aspects de l'espèce humaine au sein de l'Histoire, en proposant les différentes perspectives incarnées par les différents narrateurs du récit.

Les fragments de l'Histoire et les différents aspects de l'espèce humaine sont réunis par un même message : il y a des vides, non seulement dans l'Histoire, mais aussi dans les histoires individuelles. Les vides dans l'Histoire favorisent l'invention des fictions avec des personnages fictifs ; et les vides des histoires (produits par l'unique perspective du narrateur chez Melville) rendent possible la représentation ou l'interprétation. C'est par ces vides que Flaubert et Melville arrivent à réécrire l'Histoire et recomposer le monde. L'Histoire et le monde deviennent alors un patchwork hétérogène. Ils deviennent un « désert » au sens allégorique, parce que la position du « sujet-individu » change. Il se met en opposition avec le monde qui l'a entouré, avec l'Histoire qu'il a traversée, et les englobe dans sa propre perspective.

Ce n'est plus l'individu qui est soumis au monde, annexé ou anonyme au sein de l'Histoire : c'est désormais le monde et l'Histoire qui sont dépendants de l'individu. L'Histoire devient l'annexe de l'histoire individuelle, et le monde (dans lequel il vit) s'intériorise dans l'individu en tant que perception de son propre paysage. Par conséquent, ce qui entoure cet individu, ce n'est plus l'Histoire et le monde, mais l'Histoire et le monde intériorisés en tant que *son* histoire et *sa* perception du monde. Ce processus d'intériorisation de l'Histoire et du monde se présente en tant qu'anamorphoses de l'Histoire et du monde : ils sont représentés dans la perspective d'un individu en tant que sujet dérivé de l'Histoire et du monde. Il est « excentré » et en marge de l'Histoire et du monde. Nous verrons cette anamorphose dans deux romans (*L'Éducation sentimentale* et *Israël Potter*) à travers la construction du rapport entre les personnages du récit, notamment les deux héros (Frédéric Moreau et Israël Potter) et l'Histoire du XIXe siècle en France et en Amérique du Nord.

Chapitre 10. L'anamorphose : le monde et l'Histoire dans la perspective de l'individu

En traitant l'Histoire dans les récits, Flaubert et Melville adoptent différentes techniques d'écriture afin de montrer l'hétérogénéité de l'Histoire et de l'Homme au sein de l'Histoire. Le narrateur est conscient du destin du héros, tandis que le héros n'est pas conscient de son propre destin. Nous remarquons d'ailleurs une distinction entre Flaubert et Melville, concernant le traitement de la relation entre le narrateur et le héros (et d'autres personnages) du récit. Chez Flaubert, le narrateur ne montre pas qu'il est conscient du destin des personnages. Chez Melville, le narrateur nous informe qu'il en est conscient[862]. Cette distinction montre également les différentes manières de la représentation de l'Histoire chez Flaubert et chez Melville dans *L'Éducation sentimentale* et *Israël Potter*.

10.1. *L'Éducation sentimentale* de 1869 : le désarroi d'une époque dans l'histoire d'un jeune homme

Dans une lettre à Louise Colet, Flaubert écrit :

> Nous manquons le levier, la terre nous glisse sous les pieds. Le point d'appui nous fait défaut, à tous, littérateur et écrivailleurs que nous sommes. À quoi ça sert-il ? À quel besoin répond ce bavardage ? De la foule, à nous, aucun lien. — Tant pis pour la foule, tant pis pour nous, surtout. — Mais comme chaque chose a sa raison, et que la fantaisie d'un individu me paraît tout aussi légitime que l'appétit d'un million d'hommes et qu'elle peut tenir autant de place dans le monde, il faut, abstraction faite des choses, et indépendamment de l'humanité qui nous renie, vivre pour sa vocation, monter dans sa tour d'ivoire et là, comme une bayadère dans ses parfums, rester, seul, dans nos rêves.[863]

Pour Flaubert, le « point d'appui » qui fait défaut se trouve dans l'élaboration de son esthétique et dans l'autonomie de l'œuvre littéraire (ou au sens plus général, artistique). Ce qu'il écrit

[862] Nous verrons ensuite cette conscience du narrateur chez Melville dans *Israël Potter*.
[863] Lettre à Louise Colet le 24 avril 1852, dans Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. II, *op. cit.*, p. 76-77.

répond effectivement au besoin de la « foule », mais cette écriture n'a aucun lien avec les « littérateurs » et les « écrivailleurs ». Cette catégorisation ironique de Flaubert de sa propre identité (et de son travail en tant qu'écrivain) implique également son attitude envers la relation entre un individu et la « foule ». La singularité de l'individu est tout aussi légitime que l'« appétit » collectif : cet individu devient l'« abstraction » d'une masse d'individus, un prototype, au sens d'échantillon.

Ce qu'écrit Flaubert dans cette lettre se trouve dans le roman de *L'Éducation sentimentale* de 1869, au sein duquel l'histoire du héros, Frédéric, incarne ce lien entre l'individu et la foule, ou la masse. Sylvie Triaire, dans son analyse de la poétique de la « masse » dans *L'Éducation sentimentale*, montre que ce roman est une représentation de « l'évanouissement » ou de « la problématisation » du « sens de l'Histoire »[864]. Ce que cherche Flaubert, c'est une manière « exposante » et non « probante » de peindre les masses pendant la césure de 1848[865]. *L'Éducation sentimentale* n'est donc pas seulement une fiction : ce roman contient les débris de l'Histoire, intégrés par Flaubert. Nous pouvons trouver des traces chronologiques, concernant des événements historiques, non seulement dans le récit, mais aussi dans la préparation de l'écriture de Flaubert[866]. L'histoire se déroule au XIXe siècle, en France. Le héros s'appelle Frédéric Moreau, qui, au début du récit, arrive à Paris pour ses études de droits. Mais il se perd au fur et à mesure dans le tumulte de l'époque, dans laquelle nous trouvons des représentations de la révolution de 1848.

Dans *L'Éducation sentimentale*, l'Histoire n'est pas représentée de manière historiographique : elle est représentée à partir des perspectives subjectives des individus (des personnages) dans le récit. En premier lieu, Flaubert ne suit pas seulement la chronologie historiographique des événements historiques ; il intègre ces événements dans l'histoire fictive des personnages (Frédéric, Deslauriers, Dambreuse, etc.). En deuxième lieu, en intégrant les événements historiques dans l'histoire des personnages, Flaubert transforme la temporalité de l'Histoire en celle des personnages. En troisième lieu, l'Histoire n'est pas représentée dans une seule perspective (celle du narrateur) : Flaubert laisse la parole aux personnages dans le récit, pour leur permettre de s'exprimer au sujet de la révolution de 1848, selon les différentes perspectives individuelles.

De cette manière, d'une part, l'hétérogénéité de l'Histoire se transforme en hétérogénéité des perspectives de personnages. D'autre part, même si les personnages dans le récit sont fictifs,

---

[864] Sylvie Triaire, « *L'Éducation sentimentale*, roman des masses », in *Flaubert* [En ligne], 19/2018, mise en ligne le 12 mars 2018, URL http://journals.openedition.org.ezpupv.biu-montpellier.fr/flaubert/2867.
[865] *Idem.*
[866] Dans sa lettre à Louis Bouilhet, Flaubert écrit qu'il « bûche la révolution de 48 avec fureur » et qu'il feuillette vingt-sept volumes depuis six semaines pour la préparation des sources socio-historiques concernant la révolution de 1848. Voir lettre à Louis Bouilhet le premier avril 1867, dans Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. III, *op. cit.*, p. 624.

ce qu'ils expriment concernant des événements historiques leur accorde une autorité : celle de se « prononcer » et donc de se représenter. Ainsi, les personnages, qui incarnent les individus-anonymes dans l'Histoire, obtiennent leur autorité. Les anonymes de l'Histoire, acquérant désormais une autorité pour s'exprimer, redoublent l'hétérogénéité de l'Histoire, et le récit devient la référence de lui-même et donc se légitime par lui-même.

Car pour Flaubert, un texte littéraire ne doit pas être traité dans la visée d'un document historique. Dans sa lettre à Hyppolyte Taine, il écrit ainsi :

> Un mot de vous m'avait autrefois révolté à savoir qu'une œuvre n'avait d'importance que comme document historique. Il me semble qu'ici au contraire vous faites grand cas de l'art en soi ? et vous avez, je crois, raison. En effet une œuvre n'a d'importance qu'en vertu de son éternité, c'est-à-dire que plus elle représentera l'Humanité de tous les temps, plus elle sera belle. — Le moyen d'être idéal c'est de faire vrai, et on ne peut faire vrai qu'en idéalisant c'est-à-dire en choisissant et en exagérant. — Toute la différence consiste à exagérer harmonieusement.[867]

Pour Flaubert, un texte littéraire doit n'avoir qu'une visée : la visée esthétique. Mais cette visée n'est pas en conflit avec la véracité (« faire vrai »). C'est-à-dire qu'un texte littéraire ne doit pas être écrit dans le but d'acquérir sa valeur en s'attachant à l'Histoire. La raison pour laquelle un texte littéraire a « de l'importance » est qu'il contient son style en tant qu'« art en soi », c'est-à-dire « art indépendant de l'Histoire ». Il ne doit pas chercher son « éternité » dans l'Histoire mais dans sa propre composition. Cette légitimation d'un texte, puis d'une œuvre littéraire, est réalisée par la représentation de « l'Humanité de tous les temps », y compris les anonymes de l'Histoire choisis par l'écrivain (Flaubert), et par une exagération « harmonieuse » qu'est la fiction. De cette manière, une œuvre littéraire est constituée à la fois par du « vrai » et du « fictif ». Si elle veut faire « vrai », elle doit représenter l'ensemble de « l'Humanité » ; mais en la représentant, elle exagère (donc elle ne respecte plus le « vrai »). C'est dans ce paradoxe que réside la valeur d'une œuvre littéraire, et la persistance de cette œuvre existe dans la mesure où elle existe en tant qu'elle-même : elle devient alors le garant de sa propre valeur.

Voyons d'abord ce traitement de l'Histoire par Flaubert au niveau du temps du récit. Le jour du rendez-vous de Madame Arnoux et Frédéric est le jour où éclate la manifestation pendant la révolution de Février. Mais ce qui concerne le « temps » dans cette journée est traité dans la perspective de Frédéric : c'est avant tout un « mardi » pour lui. Ainsi, un jour dans l'Histoire se transforme en un jour de rendez-vous d'un personnage. Cette transformation montre également une subjectivation de l'Histoire en l'intégrant dans la temporalité du héros du récit. Lorsque ce mardi arrive, il n'y a pas d'indication dans le récit qui précise la date exacte[868]. Ce qui reste dans le récit en tant que temps, ce sont des moments passés au fur et à

[867] Lettre à Hippolyte Taine le 14 juin 1867. Voir Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. III, *op. cit.*, p. 655.
[868] La seule indication de date dans le récit est « une après-midi (vers le milieu de février) », lorsque Marie Arnoux vient voir

mesure dans l'attente de Frédéric pour Madame Arnoux :

> Et, le lendemain, dès onze heures, Frédéric était sorti. […] En débouchant de la rue Tronchet, il entendit derrière la Madeleine une grande clameur ; […]
> […] Pour en finir, des agents de police en bourgeois saisissaient les plus mutins et les emmenaient au poste, brutalement. Frédéric, malgré son indignation, resta muet ; on aurait pu le prendre avec des autres, et il aurait manqué Mme Arnoux.
> Peu de temps après, parurent les casques des municipaux. […]
> Frédéric se mit à parcourir la rue Tronchet, en regardant devant lui et derrière lui.
> Deux heures enfin sonnèrent.
> « Ah ! c'est maintenant ! » se dit-il, « elle sort de sa maison, elle approche » ; et, une minute après : « Elle aurait eu le temps de venir. » Jusqu'à trois heures, il tâcha de se calmer. « Non, elle n'est pas en retard ; un peu de patience ! »
> […]
> Quand il vit quatre heures à sa montre, il éprouva comme un vertige, une épouvante. […]
> « Ah ! je suis bête ! c'est l'émeute ! » Cette explication naturelle le soulagea.[869]

Frédéric et Madame Arnoux ont rendez-vous entre deux et trois heures ce jour-là. De onze heures à quatre heures, Frédéric attend Madame Arnoux. Pour rencontrer sa maîtresse, il est obligé d'éviter la manifestation. Il a peur que ses amis[870] soient dans la foule des manifestants et qu'ils l'entraînent — il manquerait donc son rendez-vous. De deux heures à trois heures, Madame Arnoux ne vient toujours pas. À quatre heures, Frédéric éprouve un vertige, car il pense que Madame Arnoux est empêchée par quelque chose et ne parvient pas à le retrouver. Finalement, il trouve une excuse à sa maîtresse : c'est l'émeute des manifestants qui l'empêche de venir.

Nous constatons dans ce passage deux temporalités parallèles : l'une est la temporalité du personnage Frédéric, marquée directement par les « heures » de ce « mardi », qui passent pendant qu'il attend Marie Arnoux ; l'autre est la temporalité de la manifestation, marquée par le jour historique du vingt-deux février 1848, dont la linéarité est coupée par la temporalité de Frédéric. Au premier niveau du récit, c'est le jour du rendez-vous de Frédéric et Marie, et le temps du récit suit les heures au cours de l'attente de Frédéric. Au second niveau du récit, nous voyons la temporalité historique représentée par les scènes de manifestation, mais elle est fragmentée par la temporalité de Frédéric. Les scènes ne s'enchaînement pas : les manifestants, constitués par différents groupes sociaux (« des gens en blouse », « des bourgeois » et « des étudiants »[871]), apparaissent de temps en temps ; il y a des cris, l'arrivée des municipaux et des moments de silence. Et tout cela est représenté de manière marginale au moment où Frédéric attend Marie Arnoux.

Par cette fragmentation du temps historique, tous les événements historiques (tumultes,

---

Frédéric dans sa garçonnière. Et pendant leur rencontre ils se fixent un rendez-vous « mardi prochain ». Voir Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1869), *op. cit.*, p. 371, 372.

869 Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1869), *op. cit.*, p. 373-376.

870 Il s'agit de Hussonnet et Dussardier, qui apparaissent dans la foule des révolutionnaires au prochain chapitre.

871 Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1869), *op. cit.*, p. 373, 374.

scènes de manifestation, etc.) sont représentés dans la perspective de Frédéric. Il se glisse dans la rue de l'Arcade pour éviter les gens qu'il connaît, et la foule des étudiants manifestant n'a plus de sens socio-politique : elle devient un obstacle au rendez-vous de Frédéric, il l'évite pour ne pas manquer son entrevue avec Marie. Ni l'« émeute » causée par la manifestation ni la manifestation elle-même n'ont de sens historique ou politique ; elles ne sont qu'une raison possible pour laquelle Marie Arnoux ne vient pas voir Frédéric. De cette manière, le temps historique est représenté et fragmenté dans et par le temps d'un personnage, et les événements historiques sont alors liés à l'histoire du personnage.

L'historicité de l'Histoire est ainsi suspendue par la fiction : étant donné que le récit des personnages fictifs est mis en relief par le narrateur, et que les événements historiques ne sont que des « décors » dans le récit, la narration peut avancer sans respecter la chronologie historique. Il faut seulement que la narration suive la temporalité du personnage (« le lendemain », « quatre heures à sa montre », etc.) De plus, ces événements représentés dans la perspective du personnage (Frédéric) sont vidés de tout propos socio-politique — public — et ne concernent que les propos subjectifs des personnages (le rendez-vous de Frédéric et Marie Arnoux par exemple). Le récit construit de cette manière arrive à représenter la subjectivité d'un individu lors qu'il juge d'un événement public :

> […] Car fort peu de gens sont en état de pouvoir examiner froidement les choses publiques. Parce que : 1° presque tout le monde y a ses intérêts engagés ; et 2° on aborde le spectacle avec des idées préconçues, des opinions faites d'avance, et un défaut d'études complet.[872]

Dans cette lettre, nous voyons que Flaubert insiste sur la subjectivité d'un individu commentant un événement public. Cette subjectivité est produite par l'insuffisance de l'homme à voir « les choses publiques » dans leur ensemble. Nous ne pouvons pas être absolument « objectifs » lorsque nous commentons un événement public (les événements historiques font partie des événements « publics »). Car chacun a « ses intérêts engagés » et a des « idées préconçues » en raison de sa position dans la société (des échelles sociales, des groupes politiques, etc.).

En vertu de cette insuffisance, la représentation de l'Histoire dans la perspective des personnages fictifs devient une manière de montrer l'hétérogénéité de différents jugements concernant un même événement public. Cette représentation est réalisée par Flaubert par le biais de deux dispositions narratives : la mutation du sentiment de Frédéric envers la foule manifestante et révolutionnaire et les différentes opinions accumulées concernant la révolution de Février au moment de la rencontre des personnages chez Dambreuse.

---

[872] Lettre à sa nièce Caroline Commanville, le 19 mai 1866, dans Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. III, *op. cit.*, p. 501-502.

Le lendemain du jour de son rendez-vous avec Marie Arnoux, Frédéric sort de son appartement et voit la manifestation. Ce jour-là, il est moins impatient que la veille, parce qu'il a passé la veille dans la foule en attendant sa maîtresse qui n'est pas venue. Il ressent une impatience et une inquiétude au sujet de l'absence de Marie Arnoux. Mais cette fois-ci, en se réconfortant, Frédéric n'est plus inquiet, car il n'éprouve plus de désir pour Madame Arnoux. Par ce changement de sentiment, la perspective dans laquelle il voit la foule de la manifestation se transforme :

> […] Çà et là, un garde national se hâtait pour rejoindre sa mairie. Des tambours, au loin, résonnaient. On se battait à la porte Saint-Martin. Il y avait dans l'air quelque chose de gaillard et de belliqueux. Frédéric marchait toujours. L'agitation de la grande ville le rendait gai.[873]

Frédéric éprouve une « indignation »[874] envers le tumulte des manifestants d'hier. Car ce sont ces manifestants qui l'empêchent de voir sa maîtresse. Mais aujourd'hui, les manifestants dans la rue — leurs bruits et leurs tumultes — n'irritent plus Frédéric ; l'agitation suscitée par les manifestants le rend « gai ». C'est un changement de sentiment personnel de Frédéric, qui n'est ni lié à la révolution ni à la manifestation. Ce qui le préoccupe, c'est l'évolution de son affection pour ses maîtresses (de Marie à Rosanette). C'est cette évolution du sentiment personnel de Frédéric qui change son opinion à propos des manifestants. En suivant les manifestants, Frédéric va chez Rosanette et passe l'après-midi chez elle. Après avoir dîné, Frédéric et Rosanette marchent dans la rue, c'est le moment où est proclamé le changement de ministère :

> À la nouvelle d'un changement de ministère, Paris avait changé. Tout le monde était en joie ; des promeneurs circulaient, et des lampions à chaque étage faisaient une clarté comme en plein jour. […] Dans la garde nationale, au contraire, les officiers, rouges d'enthousiasme, brandissaient leur sabre en vociférant : « Vive la réforme ! » et ce mot-là, chaque fois, faisait rire les deux amants. Frédéric blaguait, était très gai.[875]

En apparence, nous voyons que dans la journée, Frédéric se réjouit de la manifestation ; et dans la soirée, il est content de la réforme. Cependant, ce qui le rend « gai » n'est ni la manifestation ni la réforme, c'est d'abord la fin de son désir pour Madame Arnoux puis le moment joyeux avec Rosanette dont il se réjouit. La manière dont Frédéric voit le monde qui l'entoure varie selon ses sentiments personnels. Le moment où il voit et entend les fusillades met en avant cette mutation de sentiment par le contraste de sa réaction :

> […] et ils [Frédéric et Rosanette] entraient dans la rue Caumartin, quand, tout à coup, éclata derrière eux un bruit, pareil au craquement d'une immense pièce de soie que l'on déchire. C'était la fusillade

[873] Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1869), *op. cit.*, p. 380.
[874] *Idem.*, p. 374.
[875] *Idem.*, p. 381.

> du boulevard des Capucines.
> —« Ah ! on casse quelques bourgeois », dit Frédéric tranquillement, car il y a des situations où l'homme le moins cruel est si détaché des autres, qu'il verrait périr le genre humain sans un battement de cœur.
> […]
> Frédéric fut ébranlé par le choc d'un homme qui, une balle dans les reins, tomba sur son épaule, en râlant. À ce coup, dirigé peut-être contre lui, il se sentit furieux ; et il se jetait en avant quand un garde national l'arrêta.
> —« C'est inutile ! le roi vient de partir. Ah, si vous ne me croyez pas, allez-y voir ! »
> Une pareille assertion calma Frédéric. La place du Carrousel avait un aspect tranquille.[876]

En entendant la fusillade, Frédéric est d'abord indifférent et « tranquille » face à la mort des gens. Le lendemain, il sort de chez Rosanette pour flâner. Même s'il y a des morts et des blessés, l'état anarchique de la scène révolutionnaire est pour Frédéric « un spectacle »[877]. Il n'est qu'un promeneur dans la rue qui sort pour satisfaire sa curiosité. Mais quand il se rend compte qu'une balle a manqué de l'atteindre, il devient « furieux » et veut se joindre à la foule révolutionnaire. Sa colère n'est pas la même que celle des révolutionnaires. Il devient « furieux » parce qu'il frôle la mort en raison de la fusillade, et il se lance pour assister au « spectacle » révolutionnaire, sans penser à la raison pour laquelle il le fait. Lorsqu'un garde l'arrête, Frédéric se calme également. Son irritation vient de l'idée qu'il peut être frappé par un coup de fusil, et il redevient calme car il n'est plus qu'une victime potentielle des fusillades.

Frédéric est influencé par cette scène anarchique des révolutionnaires parce qu'il se trouve, lui-même, constamment dans un état anarchique. Il est souvent « instable » au niveau de ses « sentiments » personnels pour une personne ou un événement, et ces « sentiments » personnels sont subjectifs ; ils peuvent changer en fonction de différentes situations. Il oscille entre Marie Arnoux et Rosanette (puis Louise), parce qu'il éprouve un désir pour l'une d'entre elles. Il est au début indifférent aux morts, parce qu'il est joyeux d'être avec Rosanette. Il se sent extérieur au monde qui l'entoure tant que la fusillade ne trouble pas sa promenade avec Rosanette. Sa fureur contre la fusillade provient de sa peur et de sa colère ; de la possibilité d'être frappé par des balles.

L'état vacillant de Frédéric est causé par ses sentiments subjectifs, et ces sentiments viennent de la manière dont il voit le monde. Étant donné que ces sentiments peuvent changer, la manière dont il voit le monde peut également changer. Ainsi, le monde vu dans cette perspective personnelle et instable devient anarchique. Frédéric est l'un des individus de son époque. Et l'ensemble des individus d'une époque compose une collectivité qui est l'Homme. Les personnages dans *L'Éducation sentimentale* font partie de cette collectivité. Cet état anarchique de la collectivité, qui efface les particularités (l'échelle sociale, l'identité, le point

[876] Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1869), *op. cit.*, p. 382, 388.
[877] *Idem.*, p. 387.

de vue, etc.) des individus, est mis en relief dans les scènes où se trouvent plusieurs personnages ou une foule (révolutionnaire ou manifestante).

Nous voyons en premier lieu une neutralisation d'identités, qui transforme « des gens en blouse et des bourgeois » et « la colonne des étudiants » en « la foule », « les groupes » et « les plus mutins »[878]. Les mots qualifiant précisément la nature des manifestants deviennent des mots généraux. Il y a d'abord une distinction entre les manifestants : des ouvriers, des bourgeois et des étudiants. Mais au moment où tous les manifestants se rejoignent et entrent en conflit avec les municipaux, il n'existe plus de distinction entre eux.

En second lieu, l'instabilité, engendrée par l'état anarchique de tous les individus, est représentée par les opinions diverses des personnages. Cette diversité d'opinions est issue de la position oscillante que prennent les personnages. D'abord nous constatons cette position oscillante au moment des rencontres de personnages chez Dussardier et chez Dambreuse. Pour célébrer la libération de Sénécal[879], Dussardier propose une rencontre en invitant ses connaissances, y compris Frédéric. Au début de cette rencontre, les personnages[880] émettent respectivement leurs opinions concernant la politique et la société : Sénécal présente aux visiteurs la situation politique actuelle, et Deslauriers ajoute quelques points supplémentaires. Ensuite, Deslauriers fait une « allusion à un vote célèbre »[881] et critique le Pouvoir. En entendant cela, les autres convives commencent à applaudir et critiquent ensemble le Pouvoir avec « la même exaspération »[882].

Cependant, leur haine n'est pas destinée au Pouvoir lui-même, mais à l'« injustice »[883] : c'est l'injustice qu'ils subissent. La présente situation socio-politique (le Pouvoir) engendre un état anarchique dans la société (des manifestations, des révolutions, etc.) et, étant des individus au sein de cette société, ces personnages sont influencés par cet état anarchique. Ils sont insatisfaits du Pouvoir et le critiquent, parce qu'il leur faut des raisons légitimes afin de s'exprimer. Les événements historiques et les hommes politiques (Guizot, le duc d'Aumale, etc.) deviennent l'objet de la conversation de ces personnages fictifs, et par rapport à l'Histoire, ces personnages sont mis en relief dans le récit. Nous voyons ainsi une conversion entre l'Histoire et l'histoire : ce n'est plus l'Histoire qui représente les hommes d'une certaine époque, mais l'histoire racontée par le narrateur qui représente l'Histoire de cette époque par le biais

---

878 Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1869), *op. cit.*, p. 373-374.
879 Sénécal a participé à l'insurrection et s'est retrouvé emprisonné.
880 Les participants sont : Dussardier (l'organisateur), Frédéric, Deslauriers, Sénécal, Hussonnet, « un pharmacien nouvellement reçu », « un jeune homme de sa [le pharmacien] maison », « un placeur de vin », « un architecte » et « un monsieur employé dans les assurances ». *Cf.* Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1869), *op. cit.*, p. 356.
881 Deslauriers dit qu'« ils se déclarent satisfaits ! » Il fait allusion aux explications que Guizot donne « en réponse aux accusations de corruption qu'Émile de Girardin avait portées contre lui ». Et la Chambre se déclare « satisfaite » de ces explications qui ne sont pas « convaincantes ». Voir Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1869), *op. cit.*, p. 357.
882 Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1869), *op. cit.*, p. 357.
883 *Idem.*

des conversations de personnages fictifs.

Dans cette représentation de l'Histoire, tous les personnages peuvent apporter leurs propres opinions personnelles sur des événements historiques. Mais leurs opinions sont exprimées à partir de la position sociale qu'ils occupent. Chaque opinion, exprimée par un personnage, est basée sur sa subjectivité. Car dans le récit chaque personnage peut prendre position en raison de son métier ou de son échelle sociale (ouvrier, bourgeois, citoyen). Mais si tout le monde « parle » en même temps, les opinions personnelles vont se transformer en un bruit hétérogène. Dans cette hétérogénéité, les opinions, qui sont d'abord individuelles, et expriment le point de vue de l'individu qui les propose, deviennent finalement un tumulte au sein duquel rien n'est exprimé. Au moment du dîner chez les Dambreuse, les convives commentent la politique et la société l'un après l'autre. Mais lorsque tous commencent à parler, il n'y a plus de distinction entre les différentes opinions :

> On n'en pouvait rien entendre, tous parlant très haut. M. Roque voulait pour gouverner la France « un bras de fer ». Nonancourt regretta même que l'échafaud politique fût aboli. On aurait dû tuer en masse tous ces gredins-là ![884]

Quand tous les convives parlent simultanément à voix haute, tout ce qu'ils disent est effacé par leurs propres paroles. Dans ce passage, nous voyons que c'est d'abord une conversation dans le chaos. Ensuite nous distinguons les opinions de Monsieur Roque et de Nonancourt, respectivement sur le gouvernement de la France et l'abolition d'une loi. Enfin, ces deux opinions sont effacées par une réclamation venant de nulle part, parce que c'est « on » qui prononce cette phrase, et nous ne savons pas non plus ce que désigne « ces gredins-là ». D'une part, en juxtaposant les opinions des personnages, ces opinions individuelles deviennent le tumulte collectif d'une époque, dans lequel toutes les opinions sont neutralisées. D'autre part, le « collectif » de cette époque efface également l'individu, mais cet effacement est réalisé par l'ensemble des opinions prononcées par les individus dans ce collectif.

L'Histoire est alors représentée d'une manière anarchique. Premièrement, nous constatons que la chronologie historique est fragmentée et s'intègre dans la temporalité du héros. Les dates précises, telles que le vingt-deux février 1848, se transforment en un « mardi » de février, et dans le récit, ce « mardi » n'est que le jour de l'entrevue de Frédéric et Marie Arnoux. Et pour la linéarité du temps de récit, le narrateur prend la perspective de Frédéric, en utilisant les expressions telles que « deux mois plus tard », « le lendemain, avant midi » ou « un matin du

[884] Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1869), *op. cit.*, p. 454.

mois de décembre »[885]. Cette temporalité dans la perspective du personnage efface également la chronologie historique.

Deuxièmement, la manière dont Frédéric appréhende les événements historiques est liée à ses sentiments personnels : il trouve que la rue parisienne est pleine de joie, car il est lui-même content de son rendez-vous avec Rosanette ; il est irrité par des manifestants non pas parce qu'il est pour ou contre eux, mais parce que les manifestants l'empêchent de voir sa maîtresse. Ainsi, la perspective individuelle d'un personnage devient un intermédiaire à travers lequel l'Histoire devient une anamorphose qui est l'histoire du personnage. Et le récit construit dans cette perspective met en relief les personnages fictifs qui ne sont plus des « anonymes » de l'Histoire. Les événements historiques, ainsi que les hommes politiques deviennent à la fois l'objet des conversations des personnages et le décor pour l'histoire de Frédéric. Cette conversion de la fonction de l'Histoire dans le récit favorise la rationalité historique dans la fiction ; mais en même temps, les événements historiques, intégrés dans le récit fictif et représentés à travers les conversations des personnages, mettent en cause cette rationalité. Car cette représentation contient en elle-même des perspectives individuelles : des opinions, des reproches, des griefs, etc.

Finalement, quand tous les personnages proposent leurs perspectives individuelles concernant l'Histoire, le désarroi d'une époque est alors représenté : nous voyons ainsi un « désert d'hommes » métaphorique au sein duquel aucune valeur fixe n'est fondée : il est hétérogène et anarchique en raison de l'excès d'opinions. D'un côté, les personnages fictifs ainsi que l'histoire fictive peuvent être insérées dans l'Histoire en raison de la vacance historique concernant ces « anonymes ». Dans le récit, chaque personnage peut porter ses jugements personnels sur l'Histoire, et ces jugements dissimulent le sens de l'Histoire.

D'un autre côté, à travers les jugements de ces personnages, l'Histoire est vidée de son sens par l'excès d'opinions dans le récit, proposées par les personnages qui représentent des individus au sein de l'Histoire. L'Histoire traitée dans la perspective des personnages n'est qu'une annexe de leurs « vies » — c'est-à-dire les histoires des personnages—, et c'est en commentant l'Histoire que ces personnages acquièrent leur légitimité pour s'exprimer.

La manière dont Frédéric (et dont les autres personnages) voir le monde est une perspective individuelle, et cette perspective rend ses connaissances du monde incomplètes. Même s'il essaie tout afin de trouver le « but de son existence »[886], il échoue tout à la fin du récit. La raison pour laquelle Frédéric n'arrive pas à trouver un but « de son existence » est que son point de départ est lié par ses « sentiments » — un point de départ subjectif et instable —, parce que les

[885] Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1869), *op. cit.*, p. 64, 105, 75.
[886] Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1869), *op. cit.*, p. 104.

sentiments humains peuvent changer constamment. En conséquence, étant en proie à un changement perpétuel de ses sentiments, il ne trouvera jamais un but déterminé pour son existence.

Le monde et l'Histoire pour Frédéric sont déformés dans et par sa perspective individuelle. Cette déformation le met en marge de l'Histoire. En premier lieu, même s'il se trouve au sein de l'Histoire, il n'en fait pas partie. Pour Frédéric, au regard de ses sentiments personnels, le monde extérieur (où se déroule des événements historiques) est vide, et n'est qu'une anamorphose du monde extérieur à travers ces sentiments. En deuxième lieu, construit dans la perspective de Frédéric, le roman représente le déclin d'une époque à travers l'histoire de l'échec d'un jeune homme qui résume qu'il l'a « manquée »[887]. Le parcours de Frédéric à travers cette Histoire devient ainsi une éducation qui lui montre le côté excessif de ses sentiments, et cette Histoire dans laquelle Frédéric vit, devient un lieu d'épreuve pour cette éducation sentimentale qui est un échec.

Cette représentation de l'Histoire est liée à la manière dont Flaubert traite l'Histoire. Dans une lettre à Edma Roger de Genettes, il explique ainsi cette perspective :

> Mais chacun est libre de regarder l'histoire à sa façon, puisque l'histoire n'est que la réflexion du présent sur le passé, – et voilà pourquoi elle est toujours à refaire, chose qui désole le petit père de Sacy; il voudrait qu'une fois pour toutes, on s'entendît sur l'histoire romaine. Il demande un canon et puis on s'y tiendrait.[888]

Le « canon » qu'évoque Flaubert est la perspective dans laquelle nous traitons l'Histoire. L'Histoire est en perpétuel mouvement avec la marche du temps. Elle devient une invention, parce qu'elle est « toujours à refaire » par l'homme. L'Histoire, étant « la réflexion du présent sur le passé », contient une vacance temporelle entre le « présent » et le « passé ». Elle (l'Histoire) est également incomplète, en raison de l'insuffisance du langage pour la représentater, et le « canon » que nous choisissons pour en faire la représentation. Il existe alors un niveau fictif dans l'imagination de la postérité, qui permet à cette dernière de la réécrire ou de l'interpréter à sa manière. Et dans la réécriture et l'interprétation, l'Histoire peut se renouveler et se transformer perpétuellement : elle devient infinie.

Nous remarquons d'ailleurs la position du narrateur — le représentant de l'histoire qu'il raconte — dans *L'Éducation sentimentale*. Il se met toujours en dehors du cadre spatio-temporel de son récit, et il n'émet ni jugement ni commentaire sur l'histoire ou sur les personnages du récit. Car selon le principe d'écriture de Flaubert, un romancier « n'a pas le droit de dire son

---

[887] *Idem.*, p. 549. À la fin du roman, Frédéric et Deslauriers « résumèrent leur vie », et avouent qu'ils « l'avaient manquée tous les deux ».
[888] Lettre à Edma Roger de Genettes en novembre 1864, dans Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. III, *op. cit.*, p. 414.

avis sur les choses de ce monde »[889]. Flaubert applique ce principe dans la narration de son roman en mettant le narrateur du récit en retrait de l'histoire qu'il raconte. De cette manière, le narrateur n'a que l'autorité pour représenter l'histoire de ses personnages : il cède l'autorité pour représenter l'Histoire et la laisse aux personnages ; et Flaubert cède, au lecteur de son roman, l'autorité pour juger, commenter et interpréter l'Histoire.

Étant témoin d'une période historique — celle de 1848 — Frédéric se trouve toujours en marge de l'Histoire. L'excès de ses sentiments ne lui permet pas de s'intégrer dans l'Histoire. Car dans sa perspective, les événements historiques ne sont que des accessoires de sa propre histoire (ses affaires avec ses amantes). L'Histoire est ainsi « déformée » par la manière dont le narrateur raconte cette histoire de Frédéric. Le jeune homme — étant héros-centre de l'histoire de *L'Éducation sentimentale* —, devient alors un individu qui n'arrive pas à s'intégrer dans l'Histoire de son époque. Dans le roman de Melville intitulé *Israël Potter*, nous remarquons un autre héros qui se trouve également en marge de l'Histoire bien que le titre de ce roman porte son nom.

[889] Lettre à Amélie Bosquet le 20 août 1866, dans Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. III, *op. cit.*, p. 517. Dans cette lettre Flaubert critique *L'affaire Clémenceau* d'Alexandre Dumas sur des « tirades » et des « lieux communs » dans cette œuvre.

10.2. *Israël Potter* : l'exilé en marge de l'Histoire

À l'origine de l'écriture d'*Israël Potter : ses cinquante années d'exil* (*Israel Potter : His Fify years of Exile*) se trouve l'autobiographie d'un soldat appelé Israël Potter[890]. L'histoire raconte la vie du héros, Israël Potter, un ancien soldat de la guerre d'Indépendance américaine. Israël est né dans les années mille-sept-cent-soixante-dix. Après la trahison amoureuse d'une fille, dans sa jeunesse, Israël quitte son foyer et commence ses aventures. Il change souvent de travail, s'engage finalement dans la milice de Lenox et assiste à la bataille de Bunker Hill. Il est blessé pendant cette bataille et capturé par des Anglais. Emmené puis emprisonné en Angleterre, Israël arrive à s'échapper, sa vie en exil commence.

Son existence se poursuit entre emprisonnements et évasions, pendant lesquelles il prend toujours différentes identités : prisonnier, agent secret, quartier-maître de navire, etc. Il rencontre, pendant des années loin de son pays natal, le roi George III dans les jardins royaux de Kew, Benjamin Franklin et puis John Paul Jones à Paris, et le colonel Ethan Allen sur une frégate anglaise. Finalement, à l'issue de la guerre, Israël est licencié. Il mène une vie difficile à Londres, faisant d'abord le rempaillage des chaises, puis la fabrication des allumettes et le ramassage des vieux chiffons. Il est marié et a onze enfants, dont un seul survit (son dernier fils). Il est finalement rapatrié par le consul américain dans les dernières années de sa vie, accompagné de son fils. Mais à son retour, il n'arrive pas à obtenir une pension et meurt peu après.

Le narrateur, en guise de biographie, raconte la vie d'errance de cet ancien combattant et compose le récit de son existence. À l'arrière-plan de cette « biographie » d'Israël se trouve l'Histoire de l'Amérique du Nord (entre la deuxième moitié du XVIIIe siècle et la première moitié du XIXe siècle)[891]. Nous constatons ainsi une construction narrative similaire à celle de *L'Éducation sentimentale*. Cependant, dans *L'Éducation sentimentale*, les événements historiques, ainsi que les personnages historiques, sont représentés par l'intermédiaire de l'ensemble des personnages du récit, à travers l'histoire du héros ou dans les conversations des personnages. Ainsi, l'Histoire sous-tend l'histoire des personnages.

Dans *Israël Potter*, même si la trame du récit concerne l'histoire d'Israël, ce héros n'est qu'un agent qui lie la représentation des événements et des personnages historiques. Les événements qu'Israël subit sont ceux qui sont enregistrés en tant qu'Histoire, tandis que le héros

---

[890] Le titre complet de cette autobiographie est : *Life and Remarkable Adventures of Israel R. Potter*. Elle est publiée par Henry Trumbull à Providence (Rhode Island) en 1824. Voir la note sur le texte par Philippe Jaworski, dans Herman Melville, *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1024.

[891] Pendant cette période historique, se déroulent la période coloniale de l'Amérique du Nord (1754-1763), suivie de plusieurs batailles de la guerre d'Indépendance.

lui-même n'est pas conscient que le chemin qu'il parcourt durant sa vie représente également celui de l'Amérique du Nord. Nous constatons que l'Histoire ne reste plus sous-jacente au récit : elle s'inscrit en parallèle de l'histoire d'Israël, et le fait d'avancer en parallèle n'intègre pas Israël à l'Histoire mais l'en efface. Car ce qui reste dans l'Histoire chronologique, ce sont les personnages historiques qu'il rencontre pendant sa vie. Quant à Israël Potter, il est mis en marge de l'Histoire, en raison de sa condition d'exilé de l'Amérique du Nord durant un demi-siècle.

Dans le récit, cet effacement d'identité est réalisé par différents déguisements d'Israël pendant ses années d'exil, qui commencent par son évasion d'une frégate anglaise dans la ville de Londres. Après la bataille de Bunker Hill[892], le brigantin sur lequel Israël s'enrôle est capturé par une frégate britannique appelée *Tartar*. À bord du *Tartar*, Israël est appelé pour remplacer un canotier manquant. Lors de l'ancrage, les membres de l'équipage entrent dans une taverne voisine pour prendre un verre. À ce moment-là, Israël s'enfuit :

> Il file vers Londres, estimant avec raison qu'une fois dans la foule, il ne pourrait plus être découvert.[893]
>
> *He sped towards London; wisely deeming that once in that crowd detection would be impossible*.[894]

Il s'enfuit vers Londres qui n'est pas loin de cette banlieue où la frégate jette l'ancre. Pendant sa fuite, Israël a l'idée de se mêler à la « foule (*crowd*) » pour se dissimuler. Mais il oublie qu'il porte un costume de marin anglais, parce qu'il était canotier provisoire à bord du *Tartar*. Ce costume le distingue des autres dans la rue, il est ensuite capturé par un officier britannique et jeté en prison. Après son évasion de la prison, une nuit, il décide de changer de vêtements pour cacher son identité de prisonnier évadé.

Il rencontre un vieux cantonnier et fait échange d'habits avec lui, bien que les vêtements du cantonnier soient des « haillons (*tatters*) »[895]. Lors de cette première métamorphose d'Israël, le narrateur commente son habit ainsi que son futur destin :

> Le jeune Israël parut soudain métamorphosé en un vieil homme ; il avait tout à fait l'air d'un octogénaire. Mais de fait, une lugubre adversité l'attendait maintenant ; et l'adversité, qu'elle vienne à dix-huit ou à quatre-vingt ans, est la véritable vieillesse de l'homme. L'habit s'accordait au destin de celui qui le portait.[896]
>
> *Israel looked suddenly metamorphosed from youth to old age; just like an old man of eighty he looked. But indeed, dull dreary adversity was now in store for him; and adversity, come it at eighteen or eighty,*

---

[892] La bataille de Bunker Hill est le premier engagement important de la guerre d'Indépendance américaine, qui a lieu à Boston le 17 juin 1775. C'est une bataille entre les Américains et les Britanniques.
[893] Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 18.
[894] Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), « *The Writings of Herman Melville* », vol. 8, volume édité par Harrison Hayford, Hershel Parker et G. Thomas Tanselle, Evanston et Chicago, Northwestern University Press and The Newberry Library, 1982, p. 15.
[895] Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 22.
Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), *op. cit.*, p. 19.
[896] Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 23.

is the true old age of man. The dress befitted the fate.[897]

Le narrateur montre ici qu'il connaît bien le destin d'Israël, tandis que le héros lui-même ne connaît pas le sien : il mènera une vie « lugubre (*dull dreary*) ». Il établit aussi un contraste entre Israël encore jeune et le cantonnier s'approchant de son agonie. Le vieux cantonnier s'éloigne d'Israël « en clopinant dans la direction opposée (*hobbled off in an opposite direction*) »[898]. Par ce contraste, le narrateur montre qu'en apparence, les deux personnages vont dans différentes directions, mais le présent du vieux cantonnier sera le futur d'Israël.

Mais Israël oublie encore une fois que même s'il a échangé ses habits avec le cantonnier, il porte toujours une chemise de marin britannique. Il est alors capturé par les soldats britanniques. Après s'être débarrassé de ses menottes, il s'enfuit à nouveau. Cette fois-ci, il arrache le col de la chemise et le jette dans une haie. Jusqu'ici, nous voyons qu'Israël se débarrasse au fur et à mesure de son ancienne identité. Il est d'abord capturé par la frégate anglaise et devient canotier provisoire à bord, donc il se débarrasse de son identité de combattant américain et se transforme en rameur-prisonnier des Britanniques. Ensuite, lors de ses évasions, pour se dissimuler dans la ville de Londres, il enlève son habit de marin britannique —la vareuse et le pantalon, puis le col bleu de sa chemise— et prend celui du vieux cantonnier.

Par ce processus d'habiller-déshabiller, Israël perd petit à petit son identité d'origine (un combattant américain) et se métamorphose. Il trouve un travail chez Sir John Millet en tant qu'ouvrier aux champs, mais son identité est révélée par l'armée britannique. Il s'enfuit ensuite chez Sir John. Peu après, il est recommandé par Sir John pour travailler dans les jardins royaux de Kew, où il rencontre le roi George III qui s'y promène.

Le récit concernant la rencontre d'Israël avec le roi George est une invention de Melville[899]. Pendant cette rencontre, Israël répond aux questions du roi George concernant les expériences qu'il a vécues[900] avant d'être jardinier. Malgré la bonté du roi qui permet à Israël de travailler

---

[897] Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), *op. cit.*, p. 19.

[898] Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 23.
Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), *op. cit.*, p.19 .

[899] Philippe Jaworski précise dans les notes que le dialogue d'Israël avec George III « n'occupe qu'une dizaine de lignes dans *Life and Adventures* ». C'est Melville qui étoffe la teneur de cette conversation. Ces ajouts permettent à Melville de « faire entendre le bégaiement du souverain » et de bannir la formule « Votre Majesté » de son « héros démocrate ». Lorsqu'Israël appelle le monarque « monsieur (*sir*) », le roi lui insiste « Je suis ton roi… ton roi… (*I'm your king —your king.*) ». Mais Israël lui répond : « je n'ai pas de roi (*I have non king*) ». Mais à la fin de leur conversation, Israël l'appelle « Votre Majesté (*your majesty*) », par « la bonté du roi (*the king's kindness*) ». Car le roi britannique, sachant qu'Israël est Américain (et sans doute un espion, ou un prisonnier évadé), lui permet de continuer son travail dans le jardin. Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 34.
Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), *op. cit.*, p. 31.
Par ce dialogue entre le roi George III et Israël, Melville arrive à faire une confrontation entre les deux pays que les personnages représentent respectivement : le Royaume-Uni monarchique, et les États-Unis démocratiques après la guerre d'Indépendance. Voir les notes dans Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1031.

[900] Dans *Israël Potter*, les personnages racontent leurs propres histoires dans les différents buts. Par exemple, quand Israël rencontre le roi George III, il se tait au début, essayant de dissimuler sa nationalité américaine, afin de cacher le fait qu'il est

aux jardins royaux, Israël est obligé de s'enfuir, en raison de la rumeur alentours :

> Mais une semaine s'était à peine écoulée que la veille rumeur selon laquelle il [Israël] était un rebelle, ou un prisonnier évadé, ou un Yankee, ou un espion, refit surface avec une malignité accrue.[901]
>
> *But hardly a week had gone by, when the old story of his being a rebel, or a runaway prisoner, or a Yankee! or a spy, began to be revived with added malignity.*[902]

La rumeur concernant toutes ces « identités possibles » d'Israël vient de la conversation entre Israël et George III, pendant laquelle le roi devine l'identité d'Israël. Le narrateur montre ici sa compassion pour Israël ; il précise que les rumeurs concernant l'identité d'Israël sont mélangées à la « malignité (*malignity*) ». Il suppose ainsi que les gens qui font circuler des rumeurs sont « malins ». Ensuite, le narrateur continue à raconter qu'Israël parvient à échapper à l'arrestation, grâce à sa propre vigilance et à la gentillesse de quelques personnes. Étant toujours poursuivi par l'armée britannique, Israël s'évade une nouvelle fois dans la campagne où il rencontre trois squires[903]. L'un d'entre eux, appelé John Woodcock, héberge Israël chez lui.

De nouveau, Israël se métamorphose en agent secret sous l'habit d'un fermier, et part pour Paris transmettre une lettre que les trois squires adressent à Benjamin Franklin[904]. Les squires anglais accordent cette mission à Israël en raison de sa nationalité, parce que c'est le moment où les relations sont « particulièrement amicales (*particularly friendly*) »[905] entre les États-Unis et la France. La lettre qu'apporte Israël indique à Franklin qu'Israël est Américain, mais le docteur n'y croit pas et demande à Israël de se présenter :

> « […] Et maintenant, mon ami, dites-mois qui vous êtes. Mes correspondants mentionnent ici votre nom — Israël Potter — et me disent que vous êtes américain, et prisonnier de guerre évadé, mais rien de plus. Je veux entendre votre histoire de votre bouche. »
> Israël commença sur-le-champ et narra au docteur toutes ses aventures jusqu'au moment présent.[906]
>
> *"*[…] *And now, who are you, my friend? My correspondents here mention your name — Israel Potter — and say you are an American, an escaped prisoner of war, but nothing further. I want to hear your story from your own lips."*
> *Israel immediately began, and related to the Doctor all his adventures up to the present time.*[907]

---

prisonnier évadé de la prison britannique. Dans les chapitres suivants, il y a d'autres personnages (tels que le capitaine John Paul Jones) qui racontent leurs histoires à Israël. Nous reviendrons plus tard sur ce point.

901 Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 36.

902 Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), *op. cit.*, p. 32.

903 Dans cet épisode, le terme « squire » désigne « un riche propriétaire campagnard ». Étant donné qu'il n'y a pas d'équivalent en français pour ce terme, le traducteur garde le mot de la langue anglaise. Voir la note du texte, dans Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1031.

904 Benjamin Franklin se rend à Paris pour une négociation d'un traité d'alliance entre les États-Unis et la France. Il y reste de 1776 à 1785. Voir la note du texte, dans Herman Melville, *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1031.

905 Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 41.
Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), *op. cit.*, p. 36.

906 Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 46-47.

907 Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), *op. cit.*, p. 41-42.

Nous remarquons, en premier lieu, la suspicion du personnage de Franklin concernant l'identité d'Israël. D'un côté, la teneur de la lettre des squires lui communique déjà les informations générales au sujet d'Israël. D'un autre côté, ces informations ne sont qu'une généralité, parce qu'elles ne précisent que la nationalité et l'identité qu'Israël porte « jusqu'au moment présent », sans préciser qu'il était ancien combattant de la bataille de Bunker Hill, c'est-à-dire une personne méritante au regard des États-Unis. Franklin veut entendre l'histoire (*story*) d'Israël de sa propre bouche. Mais cette histoire (*story*) est de même nature que la lettre des squires : il s'agit d'un « récit ».

En second lieu, le doute du personnage évoque une suspicion concernant la véracité d'un récit. La différence fondamentale entre le récit des squires sous forme d'une lettre, et le récit d'Israël sous forme de son auto-présentation, réside dans la différence entre celui qui « raconte » une histoire et la manière dont le narrateur raconte l'histoire. Pour Franklin, afin de connaître l'identité d'Israël et ses aventures, il faut qu'Israël raconte son histoire lui-même. C'est en confrontant l'histoire d'Israël avec les informations données par les squires que Franklin parvient à faire une double vérification.

Cependant, la question de la véracité d'un récit demeure. Car, à part le nom et son identité d'Américain-prisonnier évadé (selon le récit des squires), personne ne peut confirmer la véracité de l'histoire racontée par Israël lui-même. Le narrateur indique qu'Israël raconte ses aventures « jusqu'au moment présent », c'est-à-dire au moment où il rencontre Franklin dans le cadre spatio-temporel du récit. Mais le narrateur d'*Israël Potter* raconte l'histoire du héros et celle des personnages historiques en même temps, sans que personne ne puisse vérifier la véracité de cette histoire. Car d'un côté, le narrateur d'*Israël Potter*, étant le « biographe » de son héros, raconte l'histoire d'Israël qui se déroule dans le passé. Nous ne pouvons donc plus confronter cette histoire racontée aux personnages du récit. D'un autre côté, l'autorité de raconter l'histoire n'est endossée que par ce narrateur, de ce fait, il supprime la possibilité d'avoir d'autres représentations de l'histoire et des personnages de celle-ci. Cette autorité pour composer une biographie met la véracité du récit en question.

Nous retrouvons la question de la véracité d'un récit pendant les épisodes concernant la rencontre d'Israël et du personnage John Paul Jones[908], lorsque ce dernier est accueilli par Franklin. Au moment de cette rencontre des trois personnages, c'est Franklin qui présente Israël à Paul Jones :

[908] John Paul Jones est Écossais engagé dans la marine américaine dès le début de la guerre d'Indépendance. Ses motivations et son comportement qui sont parfois contradictoires (« audacieux jusqu'à l'inconscient, indépendant, généreux, despotique, insolent, frivole ») suscitent beaucoup d'interprétations littéraires, y compris *Israël Potter*. Voir la note du texte dans Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1034.

> « Ne craignez rien, capitaine, dit le sage, cet homme est un patriote véritable, un courrier secret, américain de naissance. C'est un prisonnier de guerre évadé. »[909]
>
> *"Never fear, Captain," said the sage, "this man is true blue; a secret courier, and an American born. He is an escaped prisoner of war."*[910]

Les termes qu'utilise Franklin pour présenter Israël sont composites : d'un côté les informations de la lettre des squires, de l'autre côté ce que Franklin connaît concernant l'identité d'Israël. « Un patriote véritable (*true blue*) »[911], « Américain de naissance (*American born*) » et « un prisonnier de guerre évadé (*escaped prisoner of war*) » : telles sont les identités d'Israël définies par la lettre des squires. « Un courrier secret (*a secret courier*) » est l'identité d'Israël définie par Franklin. Nous ne savons pas si Israël a communiqué ses expériences militaires à Franklin lorsqu'il lui racontait ses « aventures », mais toutes ces « identités » représentent le personnage d'Israël pour Paul Jones.

Les portraits de Franklin et de Paul Jones que représente le narrateur font écho à cette représentation d'Israël par Franklin. Le narrateur confronte deux portraits du personnage Franklin : l'un défini par l'Histoire, l'autre dans l'histoire (le roman *Israël Potter*) :

> Imprimeur, contrôleur des postes, auteur d'un almanach, essayiste, chimiste, orateur, bricoleur, homme d'État, humoriste, philosophe, homme de salons, économiste, domestique, ambassadeur, inventeur, faiseur de maximes, docteur herboriste, bel esprit — c'était un homme universel, maître de tous les arts, mais esclave d'aucun — le type et l'incarnation du génie de son pays. Franklin était tout, sauf poète.[912]
>
> *Printer, postmaster, almanac maker, essayist, chemist, orator, tinker, statesman, humorist, philosopher, parlor-man, political economist, professor of housewifery, ambassador, projector, maxim-monger, herb-doctor, wit: — Jack of all trades, master of each and mastered by none — the type and genius of his land. Franklin was everything but a poet.*[913]

Le narrateur énumère beaucoup d'identités incarnées par Franklin, parmi lesquelles nous trouvons des qualificatifs ironiques tels que « domestique (*professor of housewifery*) » et « faiseur de maximes (*maxime-monger*) »[914]. À la fin de cette énumération, le narrateur insiste sur le fait que Franklin, malgré de « multiples facettes (*multifariousness*) »[915] qu'il exhibe à

---

[909] Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 65.
[910] Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), *op. cit.*, p. 57.
[911] En langue anglaise, *true-blue* désigne celui qui est fidèle et franc pour son pays d'origine. Étant l'un des anciens combattants de la guerre d'Indépendance, surtout de la bataille de Bunker Hill, Israël mérite ce terme. Mais Franklin ne précise pas à Paul Jones le parcours militaire d'Israël qui s'engage dans la marine américaine. De surcroît, il (Franklin) termine la présentation d'Israël avec « un prisonnier de guerre évadé ». De cette manière, le mérite d'Israël est remplacé par le fait qu'il était capturé par les ennemies des États-Unis.
[912] Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 54.
[913] Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), *op. cit.*, p. 48.
[914] Si nous traduisons *Professor of housewifery* directement, ce terme désigne « professeur des affaires de femme au foyer » (ma traduction). Et le mot anglais *monger* se traduit plutôt dans le sens du « colporteur » ou du « propagateur » (celui qui vend des marchandises au porte-à-porte, ou celui qui propage pour faire connaître), et donc le terme « *maxime-monger* » peut être traduit en tant que « colporteur/propagateur de maximes ». Ainsi, ces deux termes sont plutôt ironiques par rapport à leurs traductions originales qui sont plus neutres.
[915] Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 54.

ses contemporains ou à la postérité, n'est pas poète : c'est-à-dire qu'il n'est pas capable de faire sa propre présentation et que toutes ces qualités lui sont accordées par d'autres personnes. Néanmoins, il donne ensuite la raison pour laquelle Franklin n'est pas obligé d'être poète : étant donné qu'il est une personne qui incarne tout, chaque personne en contact avec lui, même si cette personne est poète, ne peut que faire un récit d'un seul aspect de Franklin, qu'il soit essayiste ou homme d'État, etc.

Ainsi, Melville montre la limite d'un récit : un narrateur de ce récit ne peut pas dresser le portrait exhaustif d'une personnalité. Suivant la perspective selon laquelle le narrateur observe une personne, et la manière dont il compose son récit, il ne peut que la représenter d'un point de vue subjectif. Le narrateur insiste ici sur sa subjectivité en représentant Franklin, dans le but de chercher un prétexte pour le portrait qu'il fait de Franklin dans son récit : il cherche dans ce récit « à le peindre dans ses plus humbles habitudes (*depict him in his less exalted habitudes*) »[916].

Le narrateur implique également que son point de vue subjectif concernant Franklin est non seulement légitime, mais aussi capable de lui accorder une autorité pour sa représentation dans le récit. Car étant donné que Franklin n'est pas poète, il ne peut pas faire son autoportrait littéraire. Les identités qu'il incarne ne concernent que des « qualités », donc au point de vue du narrateur, dans l'Histoire, il manque des récits concernant « les aspects les plus secondaires (*his far lesser lights*) »[917]. Dans le récit d'*Israël Potter*, ce manque peut être rempli par le narrateur en raison de son témoignage des « relations personnelles (*private intercourse*) » « fortuites (*casual*) »[918] de Franklin avec Israël.

Suivant ce portrait de Franklin qu'il dépeint au préalable, le narrateur continue son récit concernant Israël en représentant Franklin à sa manière. Lorsqu'Israël loge dans l'appartement que Franklin lui prépare, ce dernier lui interdit de boire du cognac en lui disant que le cognac est un poison. Franklin enlève également le sucre de la chambre d'Israël, parce que le sucre est « mauvais pour les dents (*bad for the teeth*) »[919]. Quand une femme de ménage d'origine française vient pour préparer la chambre d'Israël, Franklin avertit Israël qu'elle est potentiellement « dangereuse (*dangerous*) »[920]. Dans l'optique d'Israël, il ne comprend pas la raison pour laquelle son compatriote le traite ainsi :

Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), *op. cit.*, p.48.

[916] *Idem.*

[917] *Idem.*

[918] *Idem.*

[919] Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 57.
Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), *op. cit.*, p. 51.

[920] Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 60.
Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), *op. cit.*, p. 53.

> « Chaque fois qu'il vient, il me dérobe quelque chose, soliloqua plaintivement Israël ; et toujours avec l'air de me faire des cadeaux. […] »[921]
>
> *"Every time he comes in he robs me," soliloquised Israel, dolefully; "with an air all the tile, too, as if he were making me presents.* [...]*"*[922]

Le héros du récit n'est pas conscient de la raison pour laquelle Franklin se comporte de la sorte. Cependant, suivant un portrait « péjoratif » effectué par le narrateur, les comportements du personnage de Franklin montrent sa duplicité et son caractère moraliste. Ainsi, le narrateur, en insistant sur la limite de son discours, qui d'ailleurs n'arrive pas à tout représenter, fait le portrait de Franklin sous un autre aspect moins idéalisé[923]. En même temps, n'ayant pas que des « qualités », ce personnage historique, au lieu d'être emblématique, devient plus « humain ».
En faisant le portrait de Paul Jones, le narrateur change sa technique : il confronte le portrait qu'il fait de Paul Jones avec l'autoportrait que le personnage « fait » de lui-même. Le narrateur représente ainsi le personnage de Paul Jones, lorsque ce dernier entre dans la chambre de Franklin :

> C'était un homme plutôt petit, d'allure agile, basané, qui avait dans son aspect quelque chose d'un chef indien déshérité en vêtements européens. […] Il était vêtu en civil avec élégance, mais non sans extravagance ; son port se caractérise par une désinvolture rustique et barbare, curieusement recouverte par le vernis qu'apporte la fréquentation des *salons* parisiens. Son teint couleur de datte évoquait les tropiques. Une surprenante atmosphère d'orgueilleux isolement et de vie privée d'amitié flottait autour de lui.
> […] Israël se dit qu'il avait rarement vu d'un être pareil. Bien que vêtu *à la mode*, il ne semblait pas totalement civilisé.[924]
>
> *He was a rather small, elastic, swarthy man, with an aspect as of a disinherited Indian Chief in European clothes.* […] *He was elegantly and somewhat extravagantly dressed as a civilian; he carried himself with a rustic, barbaric jauntiness, strangely dashed with a superinduced touch of the Parisian* salon. *His tawny cheek, like a date, spoke of the tropic. A wonderful atmosphere of proud friendlessness and scornful isolation invested him, too.* […]
> *Israel thought to himself that seldom before had he seen such a being. Though dressed à-la-mode, he did not seem to be altogether civilized.*[925]

Ce portrait de Paul Jones est représenté par le narrateur du point de vue d'Israël. Le narrateur emploie les mots tels que « rustique (*rustic*) », « barbare (*babaric*) », et les termes tels que « pas totalement civilisé (*not altogether civilized*) », afin de montrer la discordance entre Paul Jones, Israël et Franklin. Les habits de Paul Jones paraissent comiques à Israël ; il lui semble que Paul Jones essaie de paraître « civilisé ».

Néanmoins, le narrateur donne également la parole au personnage de Paul Jones, pour qu'il

---

921 Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 60.
922 Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), *op. cit.*, p. 53.
923 C'est-à-dire que le portrait historique de Franklin n'est plus un « emblème » qui ne représente que la grandeur de cet homme ; il (Franklin) est également un homme qui a ses défauts.
924 Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 62-63.
925 Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), *op. cit.*, p. 56.

puisse raconter ses propres histoires. Israël invite Paul Jones à dormir dans son lit, mais Paul Jones refuse. Devant l'insistance d'Israël, Paul Jones lui raconte son expérience d'avoir partagé un hamac avec un « Congolais pur sang (*full-blooded Congo*) »[926] lorsqu'il était matelot sur le gaillard d'avant. Paul Jones lui raconte cette histoire, afin d'expliquer que la raison pour laquelle il refuse de partager le lit avec Israël ne vient pas d'« idées préconçues (*notional*) »[927]. C'est tout simplement qu'il n'en a pas envie. Ainsi, en racontant son expérience, le narrateur de Paul Jones essaie de démontrer deux aspects qui le concernent : il n'est pas une personne difficile (qui refuse toujours les offres des autres) ; et il n'a pas d'idée préconçue concernant l'origine d'autrui.

Nous constatons ainsi que le personnage de Paul Jones raconte sa propre histoire à Israël tout en essayant de se justifier par rapport à la description du narrateur. Il essaie de justifier qu'il est à la fois civilisé et bienveillant, alors qu'il ne l'est sans doute pas[928]. À sa deuxième rencontre avec Israël[929], il évoque des rumeurs qui criculent à Whitehaven à son sujet :

> Jusqu'à ce jour, on raconte que moi, chien sanguinaire et lâche que je suis, j'ai fouetté un marin à mort, un dénommé Mungo Maxwell. C'est un mensonge, par le Ciel ! Je l'ai fouetté, parce que cette canaille était un mutin. Mais il est mort de mort naturelle quelque temps après, et sur un autre navire. Mais à quoi bon discourir ? On n'a pas cru les déclarations de certains autres faites sous serment devant les tribunaux de Londres, qui m'acquittaient triomphalement ; […] Quand la calomnie, toute mensongère qu'elle soit, s'abat une fois sur un homme, elle lui collera plus étroitement à la peau que la bonne renommée, tout comme la poix colle davantage que la crème.[930]
>
> *To this hour they say there that I, — blood-thirsty — coward dog that I am, — flogged a sailor, one Mungo Maxwell, to death. It's a lie, by heaven! I flogged him, for he was a mutinous scamp. But he died naturally, some time afterwards, and on board another ship. But why talk? They didn't believe the affidavits of others taken before London courts, triumphantly acquitting me;* […] *If slander, however much a lie, once gets hold of a man, it will stick closer than faire fame, as black pitch sticks closer than white cream.*[931]

---

[926] Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 68.
Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), *op. cit.*, p. 62. Le partage du lit du héros avec un personnage « barbare » n'est pas rare chez Melville. Cette expérience de Paul Jones évoque l'épisode dans *Moby Dick*, dans laquelle le héros Ismaël rencontre pour la première fois le sauvage Quiqueg à l'auberge *Au souffle de la baleine* (*Spouter-inn*). Cette première rencontre des deux personnages est également marquée par un partage de lit entre eux.

[927] Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 68.
Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), *op. cit.*, p. 62.

[928] Dans l'optique d'Israël, qui observe clandestinement Paul Jones dans sa chambre, le narrateur raconte ensuite que le capitaine écossais regarde dans un miroir son bras plein de tatouage, caché sous la manche de son habit. Mais peu après, il recouvre le bras avec la manche galonnée de son habit « civilisé », en lançant « un coup d'œil ironique sur la main de ce même bras (*glanced ironically at the hand of the same arm*) » qui porte des « bagues de paris (*Parisian rings*) ». Ce regard « ironique » révèle également l'autre aspect de l'Écossais : il n'est pas une personne sans idée préconçue — il ne montre pas ses idées préconçues aux autres tels qu'Israël et Franklin. Mais elles sontà l'opposé de celles du narrateur (que Paul Jones est barbare) : pour Paul Jones, il est fier d'être « barbare », et méprise les hommes « civilisés » qui portent des bagues de paris et des habits en dentelle. *Cf.* Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 70.
Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), *op. cit.*, p. 63.

[929] Israël part de Paris et rentre en Angleterre. Il est dupé par un racoleur, et il s'engage de nouveau dans l'armée. Au bord d'un navire de guerre britannique, Israël révèle son identité d'être « Yankee » (le mot familier pour dire « Américain »), et il est amené à voir le « capitaine Paul » du navire qui est en fait Paul Jones.

[930] Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 102.

[931] Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), *op. cit.*, p. 91. Ce cas de Paul Jones nous rappelle l'histoire du matelot Billy Budd, que nous aborderons dans le chapitre suivant. Il s'agit aussi d'une possibilité « potentielle » d'une mutinerie à bord d'un navire.

Paul Jones raconte son histoire à Israël, lui donnant le choix d'être ou non l'un de ses matelots. Le capitaine écossais insiste sur le fait qu'il n'est pas responsable de la mort du matelot appelé Mungo Maxwell. Cependant, d'après ce qu'il raconte, nous remarquons qu'il essaie de démentir, par ses arguments, le fait que le matelot est « mort » après ses coups de fouet. En premier lieu, Paul Jones met l'accent sur le fait que ce matelot est un mutin ; c'est-à-dire qu'étant capitaine, il a le droit de punir, voire de tuer un tel « matelot-mutin ». En second lieu, il ajoute que ce matelot n'est pas mort en raison des coups de fouet mais « naturellement » et « sur un autre navire ». Il accentue le délai entre les coups de fouet et la mort de Mungo Maxwell, afin de dégager sa propre responsabilité de cette mort. En dernier lieu, il dit que les tribunaux de Londres l'acquittent, c'est-à-dire qu'il acquiert son innocence par l'intermédiaire des juges. Nous voyons que ce que Paul Jones dit implique deux aspects : le premier est qu'il admet qu'il a fouetté son matelot, mais il n'admet pas être responsable de sa mort après les coups de fouet ; le deuxième est qu'il se plaint du fait que même s'il est acquitté par les tribunaux pour son acte homicide, les gens continuent à le calomnier.

Le personnage de Paul Jones raconte ses histoires à Israël, et le narrateur d'*Israël Potter* nous représente le récit de Paul Jones. Nous constatons ainsi une mise en abyme des récits. Les personnages historiques racontent leurs propres histoires dans le récit d'*Israël Potter*, et ces histoires sont racontées de nouveau par le narrateur d'*Israël Potter*. Le récit du narrateur concernant les histoires des personnages devient un récit du récit. Et dans ce renouvellement de récits aucun d'entre eux ne peut être justifié. Le récit de Paul Jones et la calomnie, concernant la mort du matelot, sont contradictoires. Il ne reste que la question du choix : si nous choisissons de croire Paul Jones, les rumeurs deviendront alors des mensonges ; si nous choisissons de croire la calomnie, ce que Paul Jones raconte n'est que mensonges. Le personnage d'Israël choisit de croire Paul Jones, et devient ensuite l'un de ses matelots. À l'issue des batailles, Paul Jones reçoit des récompenses pour ses contributions militaires, tandis qu'Israël ne reçoit rien pour ses combats[932], d'autant plus qu'il est « abandonné » de nouveau par ses compatriotes.

Le vaisseau ennemi (le *Serapis*), capturé par le navire de Paul Jones (l'*Ariel*), s'enfuit en profitant des ténèbres de la nuit. À l'appel de l'équipage de l'*Ariel* pour aborder le *Serapis*, Israël saute sur le navire de l'ennemi et est emmené par ce navire. À bord du *Serapis*, Israël est obligé à nouveau de cacher son identité américaine, parce qu'il est entouré par des Britanniques. Il recommence ainsi ses métamorphoses, en ôtant d'abord sa vareuse qui le distingue des autres. Il essaie de se mêler à l'équipage, sans succès. Son comportement suscite les soupçons de

[932] Paul Jones est reçu par la cour de France après sa victoire de la croisière ave son navire *Ranger* en avril 1780. Voir la note dans Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1040.

l'équipage. À cette occasion, Israël est obligé de mentir, en disant se nommer « Peter Perkins »[933], il est finalement accepté par l'équipage du *Serapis* sous cette identité.

Cependant, à l'arrivée en Angleterre, Israël est arrêté une nouvelle fois lorsqu'il tente de voir les Américains qui sont capturés par les Britanniques. En avouant qu'il est « un honnête Anglais (*an honest Englishman*) »[934], Israël est libéré. Mais il ne peut plus s'avouer ni Anglais ni Américain. Étant donné qu'il ne veut pas rejoindre les prisonniers américains sur la colline, il avoue être Anglais ; tandis qu'il est à Londres, entouré par les Anglais, donc dans la crainte d'être capturé, il ne peut non plus avouer être Américain :

> Une fois de plus habillé en mendiant, le fugitif se hâta vers Londres, poussé par cet instinct qui fait le renard traqué rechercher le désert ; car les solitudes sont hospitalières aux bêtes sauvages en danger, mais les foules offrent la sécurité, parce qu'elles sont le véritable désert, à l'homme persécuté. Parmi les multitudes de la capitale, Israël allait disparaître durant plus de quarante années, comme un qui pénètre à la nuit tombée dans un bois épais.[935]
>
> *Once more in beggar's garb, the fugitive sped towards London, prompted by the same instinct which impels the hunted fox to the wilderness; for solitudes befriend the endangered wild beast, but crowds are the security, because the true desert of persecuted man. Among the throngs of the capital, Israel for more than forty years was yet to disappear, as one entering at dusk into a thick wood.*[936]

Israël fait partie des hommes « persécutés », parce qu'il n'est admis ni par ses compatriotes ni par ses ennemis. Quand il quitte son foyer pendant sa jeunesse, il perd son origine : il n'est plus fils de parents puritains, ni habitant de la Nouvelle Angleterre[937]. Au cours de toute sa vie en errance, il cherche à retrouver son originesans y parvenir. Il éprouve ainsi une solitude, d'un côté, c'est une perte d'origine, d'un autre, c'est un malaise ou un dépaysement au sein du pays ennemi. C'est ainsi que la ville de Londres devient un désert pour Israël[938], abandonné par son

---

933 Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 154.
Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), *op. cit.*, p. 137.

934 Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 170.
Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), *op. cit.*, p. 152.

935 Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 171.

936 Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), *op. cit.*, p. 153.

937 Au premier chapitre du roman, nous trouvons la description générale de l'origine d'Israël et la prédiction de son destin données par le narrateur : « […] notre héros— prophétiquement nommé Israël par les bons puritains qu'étaient ses parents, puisque durant plus de quarante ans, le pauvre Potter erra dans le désert sauvage des épreuves et des maux les plus extrêmes que puisse dispenser le monde ([...] *our hero: prophetically styled Israel by the good Puritans, his parents, since for more than forty years, poor Potter wandered in the wild wildness of the world's extremest hardships and ills*) ». Nous voyons que l'origine d'Israël (étant fils des parents puritains) lui attribue ce prénom, mais il perd son origine (en quittant son foyer) et commence son errance dans le monde en raison de cette même origine. Voir Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 9.
Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), *op. cit.*, p. 6.

938 Le titre du chapitre XXIII précise que c'est la « fuite d'Israël au désert (*Israel's flight towards the wilderness*) ». Les titres des chapitres suivants sont : « Israël en Égypte (*Israel in Egypt*) », « Dans la cité de Dis (*In the city of Dis*) ». Voir la notice du texte, dans Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1016. Jaworski montre que, dès le premier chapitre du roman, Melville fait attacher « le prénom biblique du personnage au caractère nomade de son existence pour suggérer une identité de destin entre *le rebelle fugitif* voué à des malheurs sans nombre et l'histoire du peuple élu, errant *dans le désert sauvage des épreuves*. » La version de la vie d'Israël est assimilée à la traversée du peuple d'Israël dans le désert pour finalement arriver à la Terre Promise. Cette « Terre Promise » pour le personnage d'Israël est son pays natal, qui est également son origine. Les années dans la ville de Londres pendant des années sont pour Israël un « exil », parce qu'il tombe dans ce dilemme d'identité : après cette dernière fuite, il abandonne volontairement son origine américaine, et en même temps, il ne fera jamais partie des Anglais.

pays natal et rejeté par ses ennemis. Il s'enfuit en vue de se mêler à la foule qui le sécurise, sans percevoir que ce n'est pas la ville de Londres qui est le désert, au travers duquel il est mis à l'épreuve, mais la foule elle-même dans laquelle il essaie de se dissimuler.

La foule est le lieu dans lequel Israël ne peut jamais révéler sa propre identité ; c'est-à-dire qu'il n'est pas « Israël Potter-l'Américain », mais « jardinier des Jardins Royaux », « courrier secret », « prisonnier évadé », « Peter Perkins » et ainsi de suite. Et l'hétérogénéité de la foule, constituée par le mélange d'espèces humaines ainsi que de leurs histoires, dissimule ses identités acquises. Dans ce « désert de foule », l'épreuve d'Israël est de restituer son identité, de retourner à son origine, c'est-à-dire vers son pays natal.

À l'aide d'une disposition du consulat américain, Israël retourne finalement dans son pays natal en 1826, accompagné de son dernier fils. À l'arrivée au port de son pays, Israël manque d'être écrasé par une voiture du défilé patriotique qui porte une bannière sur laquelle est écrit :

> BUNKER HILL
> 1775
> GLOIRE AUX HÉROS QUI ONT COMBATTU ![939]
>
> *BUNKER HILL*
> *1775*
> *GLORY TO THE HEROES THAT FOUGHT ![940]*

Les « héros » mentionnés par cette inscription écrite « en lettre d'or (*with gilt letters*) »[941], incluent aussi Israël, ancien combattant de la bataille de Bunker Hill. Cependant, Israël débarque silencieusement avec son fils sans que personne ne connaisse sa véritable identité ; l'un de ces « héros qui ont combattu ». De surcroît, l'existence de ces héros n'existe que sur cette bannière, sous forme collective ; ils deviennent des anonymes de l'Histoire. De nouveau, Israël est dissimulé par la foule, la foule de ces « héros-anonymes ». D'une part, Israël est honoré, il se trouve parmi les héros du pays ; d'autre part, cette gloire de la collectivité dont il fait partie l'efface, lui, de l'Histoire de son pays natal. Israël Potter, l'un des anciens soldats pour la fondation de la jeune nation, est submergé par la foule : il devient « l'ombre, refoulée par la lumière (*the shadow, chased by light*) »[942].

---

[939] Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 186.
[940] Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), *op. cit.*, p. 167.
[941] Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 186.
Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), dans *Israel Potter, op. cit.*, p. 167.
[942] Herman Melville, *L'Amérique* (*America*), dans *Poèmes de guerre* (*Battle-Pieces*), *op. cit.*, p. 103-107. Dans ce poème, Melville représente la jeune nation qui vient être fondée par la figure du drapeau nationale des États-Unis. L'ensemble du poème dépeint un rêve d'une femme, qui d'abord fusionne dans le drapeau national puis s'éveille « de la transe (*from the trance*) ». À la fin du poème nous constatons une scène où la lumière apparaît et refoule l'ombre en haut d'un pic, éclairant le drapeau national des États-Unis au somment du pic. Israël Potter, dont l'existence est submergée par « les héros qui ont combattu », est refoulé de la même manière : étant anonyme de l'Histoire, il fait partie de l'ombre de l'Histoire, sans que la lumière de la gloire puisse l'éclairer.

Nous voyons qu'ainsi, après les épreuves qu'il traverse dans le « désert de foule », Israël arrive finalement à la « Terre Promise ». Mais à l'arrivée, il ne reçoit aucune récompense. Quand il retourne à la campagne où il a grandi, tout a changé durant ses années d'exil :

> Il voulut revoir un instant la maison de son père. Mais cela faisait longtemps qu'elle avait été détruite par un incendie. Accompagné de son fils, les yeux et l'esprit brouillés, il entreprit ensuite de retrouver l'emplacement de la ferme. Mais les routes avaient été modifiées des années auparavant.[943]
>
> *He sought to get a glimpse of his father's homestead. But it had been burnt down long ago. Accompanied by his son, dim-eyed and dim-hearted, he next went to find the site. But the roads had years before been changed.*[944]

Tout ce qui appartient à Israël de la mémoire familiale disparaît. La maison de son père est détruite, et il ne se rappelle plus du chemin vers la ferme dans laquelle il grandit. Pendant ses années d'exil, Israël reste en retrait du changement de son pays, il n'est pas non plus accepté par le monde dans lequel il erre (les Britanniques et les personnages historiques qu'il rencontre, la ville de Londres, etc.), parce qu'il est obligé de se métamorphoser pour y survivre. À l'issue de son exil, la Terre Promise d'Israël devient un monde disparu ; et à l'issue de sa vie, Israël disparaît également.

Nous voyons que dans *Israël Potter*, en racontant l'histoire du héros, le narrateur met en relief la vie et les aventures d'Israël. Mais ce qu'il représente véritablement, c'est le processus par lequel Israël est effacé par l'Histoire et la foule au fur et à mesure de sa vie et de ses aventures. La véritable disparition d'Israël concerne non seulement sa disparition physique — c'est-à-dire sa mort — mais aussi la preuve de son existence :

> Il dicta un petit livre, le récit de ses aventures. Mais l'ouvrage disparut, il y a fort longtemps, de la circulation ; lui-même disparut ; et son nom, de toute mémoire.[945]
>
> *He dictated a little book, the record of his fortunes. But long ago it faded out of print — himself out of being — his name out of memory.*[946]

Le « petit livre » que rédige Israël est la source du récit du narrateur d'*Israël Potter*, parce que l'auteur-héros de ce récit, —c'est-à-dire Israël Potter lui-même — meurt également. Nous ne pouvons plus prouver que les aventures d'Israël ont véritablement eu lieu. Par conséquent, nous ne pouvons plus justifier la véracité des récits : qu'il soit le récit composé par Israël lui-même

943 Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 187.
944 Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), *op. cit.*, p. 168.
945 Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 189.
946 Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), *op. cit.*, p. 169.

ou le récit d'*Israël Potter* en guise de biographie. Le mot « *record* » en langue anglaise, qui se traduit littéralement par « enregistrement », est traduit par « récit ». Un récit peut être un enregistrement, mais la véracité de ce récit ne peut pas être garantie. En premier lieu, l'autorité pour justifier la véracité de l'histoire d'Israël réside dans son propre récit, mais étant donné qu'Israël est déjà mort, nous perdons également des références. Nous ne pouvons pas non plus faire totalement confiance au récit composé par Israël, parce que tout récit est soumis à une question de crédibilité. En deuxième lieu, étant donné que l'auteur de la véritable autobiographie — Israël Potter — est mort, l'autorité pour représenter ses aventures passe au narrateur du récit d'*Israël Potter*. Cependant, dans le récit, le narrateur nous montre plusieurs fois le dilemme du récit entre l'Histoire et la fiction. Ainsi, il (le narrateur) transmet son autorité au lecteur de son récit ; à nous de justifier et de choisir si nous croyons ces histoires ou non. En construisant un tel narrateur-biographe, Melville lui cède son autorité auctoriale concernant les jugements et les commentaires sur l'Histoire et sur les personnages historiques, et le narrateur la transmet au lecteur du récit[947].

[947] Au début du roman, dans la dédicace à l'éditeur, Melville écrit qu'« une biographie, […] se limitant aux vies achevées des justes et des braves, peut être tenue pour le plus bel hommage rendu à la vertu humaine (*biography,* [...] *confined to the ended lives of the true and brave, may be held the fairest meed of human virtue*) ». Cette phrase implique, en affirmant le but de rendre hommage au héros de cette « biographie », que les aventures d'Israël Potter représentées dans le roman sont une manière de glorifier « la vertu humaine ». C'est-à-dire que le narrateur-biographe compose ce récit avec un but (pour la glorification), et le récit concernant la vie d'Israël devient ainsi un procédé pour atteindre ce but. En s'affirmant dans ce but, le narrateur cède déjà l'autorité du jugement au lecteur de son récit-biographie. Voir Herman Melville, *Israël Potter : ses cinquante d'années d'exil* (1855), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 3.
Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), *op. cit.*, p. vii.

Conclusion du chapitre

Dans ce chapitre, nous avons comparé les différentes manières dont Flaubert et Melville représentent l'Histoire. Ces représentations sont réalisées par le biais des deux héros qui sont intégrés dans l'Histoire, mais qui, finalement, se trouvent en marge de l'Histoire. L'Histoire, représentée de cette manière, devient une anamorphose dans laquelle les dispositifs sont mélangés, déformés et dispersés dans l'hétérogénéité ; nous ne pouvons plus apercevoir ce paysage historique que dans la perspective proposée par le narrateur du récit.

Flaubert représente l'Histoire de la manière dont les personnages, particulièrement le héros Frédéric, traitent des événements historiques. Cette représentation est réalisée en raison des manques historiques au sujet des « anonymes » dans l'Histoire. L'Histoire révolutionnaire du début du XIXe siècle est intégrée dans l'expérience du personnage de Frédéric. Les dates historiques sont d'abord dissimulées dans le récit : elles sont associées au temps du récit qui est construit de manière à produire des intrigues fictives. Ainsi, la chronologie historique est fragmentée par le temps du récit. Ensuite, l'historicité de l'Histoire est suspendue par la fiction : elle se transforme désormais en décors de l'histoire des personnages.

Le tumulte de l'époque concernant la révolution de Février est représenté dans les conversations des personnages ; il est intégré dans l'accumulation désordonnée des opinions de personnages qui représentent diverses échelles sociales. En suivant la vie de Frédéric et son évolution sentimentale, nous constatons l'état anarchique de la société (voire de cette époque révolutionnaire), représentée non seulement par le tumulte des opinions mais aussi par une hétérogénéité de l'espèce humaine et de l'Humanité, qui vacille dans une société bouleversée et dans l'Histoire.

Melville réécrit l'histoire d'un anonyme de l'Histoire sous la forme d'une biographie. Au cours des aventures d'Israël, Melville esquisse les portraits des personnages historiques, tels que Benjamin Franklin et Paul Jones, selon la vision du héros et l'interprétation du narrateur. Israël, étant témoin de l'Histoire des États-Unis de la fin du XVIIIe siècle au début du XIXe siècle, se trouve finalement en marge de cette période de l'Histoire.

En racontant l'histoire de la vie d'Israël en exil, le narrateur accorde au héros sa fonction en tant qu'agent : il enchaîne les événements historiques, en esquissant les portraits des personnages historiques. Le narrateur rappelle constamment à son lecteur la question de l'ambivalence de l'espèce humaine et du dilemme d'un récit qui cherche à représenter cette ambivalence. D'une part, il (le narrateur) affirme que les portraits qu'il fait des personnages historiques sont destinés une représentation secondaire par rapport aux portraits qui exhibent leurs vertus. D'autre part, la véracité de cette représentation secondaire ne peut pas être vérifiée,

parce qu'il y a toujours un niveau fictif dans la représentation, provenant de la limite de la manière dont un individu perçoit et représente une personne ou un événement.

Au fur et à mesure des aventures d'Israël, le héros du récit devient de plus en plus excentrique au sein de l'Histoire. Il essaie de se mêler à la foule, parce qu'il est obligé de cacher sa véritable identité, qui incarne non seulement son origine américaine mais aussi l'expérience qu'il vit dans le monde. Cette dissimulation l'amène à devenir l'un des anonymes de l'Histoire : il est ainsi effacé par ses propres aventures. La fin de sa quête de son identité légitime est son propre évanouissement.

Le processus par lequel les deux héros sont mis à l'écart de l'Histoire montre également le décentrement d'une perspective au travers de laquelle nous apercevons l'Histoire. L'Histoire représentée devient ainsi une anamorphose d'elle-même, au sein de laquelle nous ne trouvons que des fragments dans un état anarchique. Le monde, ainsi que l'Histoire, que Frédéric et Israël traversent, deviennent un désert : un lieu d'épreuve où ils cherchent à s'intégrer mais finissent pas s'évanouir.

Chez Flaubert et Melville, nous remarquons d'ailleurs la fonction de la « foule » qui permet de représenter un individu confronté à une collectivité. Cette collectivité est le lieu dans lequel l'opinion d'un individu se fond et se perd dans le tumulte des opinions hétérogènes ; elle est aussi le lieu où les individus, tels Frédéric et Israël, sont effacés par la collectivité. Son hétérogénéité lui procure un pouvoir arbitraire qui prive l'individu de sa propre autorité à s'exprimer et le réduit au silence : c'est le cas dans *Billy Budd* et *Le Dictionnaire des idées reçues*.

Chapitre 11. Les œuvres posthumes : l'infini des œuvres in-finies

Dans ce chapitre, nous nous intéressons à l'image principalement représentée dans les œuvres posthumes de Flaubert et de Melville : « l'individu confronté à une collectivité ». Il s'agit de voir, dans *Billy Budd*, les convictions subjectives accentuées dans l'élaboration des trois personnages principaux, qui dissimulent l'expression de chacun, et suppriment toute possibilité de la révélation de la vérité. Nous verrons également la dissimulation de l'opinion individuelle au sein des « idées reçues » dans *Le Dictionnaire des idées reçues*. Ce « dictionnaire », en faisant office d'autorité collective, nous offre la représentation de l'assouvissement de cette autorité et du renoncement de l'expression individuelle.

11.1. *Billy Budd* et l'impossible révélation de la vérité

Les fragments du manuscrit de *Billy Budd, marin (récit intérieur)* demeurent dans une boîte à biscuit jusqu'à l'année 1910, et sont réunis et publiés au Royaume-Uni en tant qu'œuvre posthume dans la première édition des *Œuvres complètes* de Melville[948]. La genèse de l'œuvre de *Billy Budd* lui accorde sa caractéristique en tant qu'œuvre inachevée. Car Melville se met à l'écriture dans les années 1885 et 1886[949], et continue d'écrire jusqu'à sa mort en 1891. Pendant ces cinq années, le texte de *Billy Budd* demeure un récit en devenir[950], qui est révisé et repris

[948] Le manuscrit est confié par la petite-fille de Melville, Eleanor Metcalf au permier biographe de Melville, Raymond Weaver. À sa première parution en Royaume-Uni à l'année 1924, cette œuvre posthume porte le titre *Billy Budd, gabier de misaine* (*Billy Budd, Foretopman*). La version moderne de *Billy Budd*, qui est également celle la plus proche de l'intention de Melville, est l'édition réalisée par Harrison Hayford et Merton M. Sealts, sous le titre de *Billy Budd, Sailor (An Insinde Narrative*). Ce titre est accepté par la critique contemporaine en tant que l'ultime choix de Melville. Nous prenons l'édition critique chez Norton Critical Editions, éditée par Dan McCall en tant qu'édition de référence de cette étude. La traduction de Philippe Jaworski est basée sur l'édition établie par Hayford et Sealts.Voir la notice de Philippe Jaworski, dans Herman Melville, *Billy Budd* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1289, 1291, 1302-1303. Voir aussi la note de bas de page dans Herman Melville, *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 103.

[949] Le « germe » du roman *Billy Budd* est un court poème, composé entre l'année 1885 et l'année 1886, intitulé « Billy aux fers (*Billy In the Darbies*) ». Le poème, sous forme d'une ballade, se trouve au dernier chapitre du roman. Voir la notice, dans Herman Melville, *Billy Budd* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1290.

[950] Pendant la rédaction, Melville passe par deux phases de développement pour la teneur du récit : la première est le décor historique concernant des mutineries dans la marine britannique à l'année 1797, et la deuxième concerne le développement de l'intrigue et de l'enrichissement de l'arrière-plan historique. Il révise le texte constamment jusqu'à sa mort qui l'interrompe. À son ultime révision, Melville écrit sur le dernier feuillet la date d'« achèvement » : « Fin du livre/ 19 avril/1891 ». Melville meurt le 28 septembre de la même année de cet achèvement. Voir la notice du texte et la note du texte, dans *Œuvres*, t. IV, *op.*

constamment par Melville. À part la date signée par Melville à la fin du récit, nous ne savons pas si le récit de *Billy Budd* est véritablement achevé ou non. C'est ainsi que *Billy Budd* devient non seulement une œuvre posthume, mais aussi une œuvre « in-finie » au sens d'« inachevée ».

Par ailleurs, la construction du récit de *Billy Budd* montre également sa caractéristique de l'inachevée. En premier lieu, l'histoire racontée par le narrateur de *Billy Budd* est un récit incomplet, parce que, selon son sous-titre, c'est un « récit intérieur (*insinde narrative*) ». Le récit est composé selon une seule perspective — celle qui demeure « intérieure (*inside*) » — et d'après cette perspective, nous ne pouvons que percevoir l'un des aspects de l'histoire racontée. En second lieu, la fin du récit est composée de deux chapitres qui confrontent deux récits sur le sujet de l'exécution du héros, sous différentes formes : le premier est un compte-rendu publié sous forme d'une chronique hebdomadaire ; le second est une ballade racontant les sentiments intimes du héros appelé Billy peu avant son exécution.

L'ensemble du récit de *Billy Budd* ne propose ni jugement ni conclusion concernant l'affaire de Billy Budd. Car les deux récits à la fin de *Billy Budd* proposent respectivement deux versions de « récit intérieur » : le compte-rendu est le récit intérieur de la marine officielle, qui relate l'affaire selon la volonté de la majorité militaire qui veut garder le mérite du capitaine d'armes ; tandis que la ballade est le récit intérieur du matelot appelé Billy, qui représente l'affaire à sa manière, selon ses sentiments avant sa mort. Les deux récits confrontés sont intégrés dans un autre récit « intérieur ». Par conséquent, cet emboîtement des récits dissimule la vérité de l'affaire de Billy Budd : elle ne peut jamais être révélée.

La confrontation entre les deux versions de récits pose la question entre « fiction » et « non-fiction », et cette question engendre ensuite une autre question — celle de l'autorité de la Littérature. Pour Roger Stritmatter, Mark K. Anderson et Elliott Stone, les deux derniers chapitres de *Billy Budd* montre la « méfiance (*distrust*) » de Melville envers la « non-fiction » qui est « officielle, aseptisée (*official, sanitized*) »[951]. En analysant « la théorie narrative de Melville (*Melville's narrative theory*) », les auteurs montrent que la fin de *Billy Budd* manifeste le vacillement de Melville entre le « fait (*fact*) » et l'« art (*art*) » ; et que les deux versions de « l'affaire de Billy » montrent le refus de Melville d'« élever l''Histoire' ou la 'philosophie' au-dessus de ce qui pourrait être considéré comme simplement 'littéraire' (*elevate "history" or "philosophy" over what might be seen as the merely "literary"*) »[952]. De cette manière, le récit

cit., p. 1290-1291, 1329.

[951] Les auteurs précisent que ce vacillement de Melville entre « fait » et « art » existe dès la parution de *Typee*. Car ce premier roman de Melville — l'« élaboration imaginaire (*imaginative elaboration*) » des expériences personnelles de l'écrivain pendant ses années en mer, est « traité comme entièrement fictif (*treated as wholly fictional*) » par plusieurs critiques. Et le nom « Herman Melville » est également considéré en tant que pseudonyme. *Cf.* Roger Stritmatter, Mark K. Anderson et Elliott Stone, « Melville's *Billy Budd* and the Disguises of Authorship », in *New England Review*, article publié par Middlebury College Publications, Vol. 36, No. 1, 2015, p. 120. URL: https://www.jstor.org/stable/24772718. Ma traduction, *idem* ci-après.

[952] *Idem.*, p. 120.

de *Billy Budd* devient une « hypothèse littéraire dans une forme allégorique (*a literary hypothesis in allegorical form*) »[953], au sein de laquelle Melville élabore ses principes artistiques et réfléchit sur l'essence de la « littérature » tout en manifestant son autorité déguisée sous l'apparence d'un « récit intérieur ».

Le narrateur de *Billy Budd* nous raconte l'histoire d'un jeune matelot appelé William « Billy » Budd (Billy est son surnom en raison de son apparence), qui quitte le navire marchand le *Droits de l'homme* (*Rights-of-Man*) et embarque sur un navire de guerre de la marine britannique, appelé le *Bellipotent*[954], à bord duquel Billy est enrôlé comme gabier de misaine. Le narrateur insiste constamment sur la beauté de Billy Budd, et l'appelle le « Beau marin (*Handsome Sailor*) »[955]. Billy Budd a un défaut qui le conduit à la mort : il commence à bégayer lorsqu'il éprouve une forte émotion (par exemple la colère ou l'inquiétude). Le capitaine d'armes, appelé John Claggart, est jaloux de la grande popularité de Billy Budd au sein de l'équipage. Il informe le capitaine du navire, Edward Fairfax Vere, que Billy Budd fomente une mutinerie à bord du *Bellipotent*. Le capitaine Vere, en se souvenant des récentes mutineries dans la marine britannique, convoque Claggart et Billy Budd pour une confrontation en face-à-face. En apprenant que Claggart l'accuse d'insurrection en raison de ses comportements, Billy Budd se met en colère. À cause de son bégaiement, il n'arrive ni à réfuter l'accusation de Claggart ni à se justifier. Il frappe brutalement Claggart au front, et ce coup de poing tue ce dernier. Après cet acte homicide, Billy Budd est exécuté par pendaison.

En apparence, Billy Budd est condamné à mort parce qu'il tue Claggart. Cependant, la condamnation concernant l'affaire de Billy Budd montre la manière dont l'autorité pèse sur l'individu, et l'effacement de l'individu par cette autorité de la « majorité ». L'affaire de Billy Budd dans son ensemble est un processus par lequel Melville nous montre la limite d'un récit, l'ambivalence de l'Humanité et l'impossible révélation de la vérité.

Nous constatons qu'en premier lieu, selon le récit du narrateur, les trois personnages principaux — Billy, Claggart et le capitaine Vere— représentent respectivement la bonne nature humaine, la mauvaise nature humaine et la justice à bord. En second lieu, nous remarquons que dans le récit, ces personnages-représentants ne montrent pas qu'une seule facette de leurs personnalités. Tous les trois montrent l'ambivalence de la nature humaine, au

---

953 Roger Stritmatter, Mark K. Anderson et Elliott Stone, « Melville's *Billy Budd* and the Disguises of Authorship », *op. cit.*, p. 128.

954 Le terme latin du nom du navire de guerre *bellipotent* signifie « puissant dans la guerre ». Ce nom du navire désigne aussi « le dieu des combats ». Si nous décomposons le mot en deux parties, c'est-à-dire son préfixe *belli* suivi par *potent*, ce mot peut s'entendre en tant que *Billy potens*, soit « Billy puissant » ou « Billy souverain », et ces interprétations révèlent la puissance potentielle de Billy Budd. Voir la note du texte, dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1306.

955 Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 895.
Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 103.

sein de laquelle le bien et le mal n'ont pas de clivage précis. En troisième lieu, ils sont tous victimes de leurs convictions respectives, et ces convictions sont constituées par leurs idées préconçues concernant une personne ou un événement.

Le narrateur présente l'apparence de Billy en montrant son corps robuste et son beau visage :

> Coulé dans le moule particulier aux plus beaux spécimens physiques de ces Anglais chez qui l'élément saxon ne semble altéré par aucun apport étranger, normand ou autre, son visage offrait cette apparence d'humanité et de calme bienveillance que le sculpteur grec a parfois donnée à son athlétique héros Hercule.[956]
>
> *Cast in a mold peculiar to the finest physical examples of those Englishmen in whom the Saxon strain would seem not at all to partake of any Norman or other admixture, he showed in face that humane look of reposeful good nature which the Greek sculptor in some instances gave to his heroic strong man, Hercules.*[957]

Le narrateur insiste sur la « pure » origine anglo-saxonne de Billy Budd ; Billy est l'un des compatriotes de l'équipage du *Bellipotent* et de l'ensemble de la marine britannique. Cependant, il avoue à un officier de l'équipage qu'il est un enfant « trouvé (*found*) »[958] : c'est-à-dire qu'il a grandi hors de son foyer d'origine. Il est ainsi abandonné par son origine (c'est-à-dire ses parents et son foyer) et devient un exilé.

Les descriptions de l'apparence de Billy Budd mises à part, le narrateur l'assimile également à « Apollon avec son portemanteau (*Apollo with his portemanteau*) »[959] et à Achille, pour montrer sa beauté physique. Pourtant, dans le portemanteau d'Apollon, il y a des flèches destinées à la chasse ; quant à Achille, bien qu'il soit puissant et robuste, il a quand même un point faible au talon qui lui sera fatal. Ces deux assimilations impliquent non seulement ce qui est caché derrière le beau visage de Billy Budd, mais aussi son bégaiement en tant que défaut fatal qui le conduit à mort.

En plus de ces implications, le narrateur nous présente, au début du récit et sous la parole du capitaine Graveling (du *Droits de l'homme*), Billy Budd en tant que « pacificateur (*peacemaker*) »[960] à bord du navire marchand. Car Billy incarne également une autorité à bord

---

[956] Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 903.
[957] Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 109.
[958] Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 903. Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 110. Les « enfants trouvés » ou les « abandonnés » ne sont pas rares chez Melville. L'architecte Bannadonna dans *Le Campanile* est aussi un enfant trouvé ; et le narrateur dans *Moby Dick*, Ismaël, ne précise pas non plus son origine. Israël Potter est également abandonné par les États-Unis pendant ses années d'exil.
[959] Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 900. Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 107.
[960] Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 899. Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 107.

du *Droits de l'homme*[961]. Il est d'abord « patient et indulgent (*forebore with him*) »[962] avec les gens qui veulent se disputer avec lui. Au moment où un matelot surnommé le « Rouquin (*Red Whiskers*) » veut donner à Billy un coup de couteau, Billy lui donne « une terrible rossée (*a terrible drubbing*) » pendant une demi-minute. Après cette affaire, l'ensemble de l'équipage « l'aime (*love him*) » à bord du *Droits de l'homme*[963].

Cette affaire, racontée par le capitaine du *Droits de l'homme*, montre l'autorité qu'incarne Billy avant son embarquement à bord du *Bellipotent*. Il est « pacificateur » du *Droits de l'homme* non seulement parce qu'il est « patient et indulgent » avec les autres matelots, mais aussi parce qu'il a un pouvoir supérieur par rapport aux matelots qui refusent la soumission. Les matelots qui s'entendent bien avec Billy ne sont pas tous dans un « état soumis » : il y a aussi des matelots qui adhèrent à la position du capitaine Graveling — ceux qui se dégagent de toute dispute.

Néanmoins, l'autorité de Billy Budd est restituée par d'autres autorités après son embarquement à bord du *Bellipotent*, dont la première est celle du capitaine d'armes appelé Claggart. Le narrateur décrit le physique de Claggart en exposant son vice :

> Cette complexion — qui offrait un contraste singulier avec les visages rouges ou profondément bronzés des matelots, et résultait, pour une part, de l'ombreuse claustration à laquelle le vouait son office —, sans être véritablement déplaisante, paraissait cependant trahir quelque défaut ou anomalie dans sa constitution et dans son sang.[964]
>
> *This complexion, singularly contrasting with the red or deeply bronzed visages of the sailors, and in part the result of his official seclusion from from the sunlight, though it was not exactly displeasing, nevertheless seemed to hint of something defective of abnormal in the constitution and blood.*[965]

Le narrateur insiste sur le fait que la couleur pâle de son visage montre la malice dans son sang[966]. Mais cette interprétation du narrateur concernant l'« anomalie (*abnormal*) » de

---

[961] Le capitaine Graveling dit au lieutenant du *Bellipotent* (qui embarque les *Droits de l'homme* pour chercher des matelots pour son navire qu'il est lui-même une personne qui « déteste tout ce qui ressemble à une dispute —, mais rien n'y fit (*to whom aught like a quarrel is hateful— but nothing served*) », et que Billy est « un peu comme moi (*something like myself*) ». Le capitaine avoue que Billy lui ressemble, et explique au lieutenant qu'il préfère éviter toute sorte de dispute (alors que les disputes sont apaisées par Billy Budd). Nous voyons que le capitaine Graveling et Billy incarnent deux espèces d'autorité à bord du *Droits de l'homme* : le capitaine Graveling est une autorité qui dirige mais qui ne fait rien pour pacifier l'équipage ; et Billy est l'autre autorité qui pacifie l'équipage avec son pouvoir (c'est-à-dire sa puissance physique) supérieur par rapport aux matelots qui ne sont pas soumis. Ainsi, nous voyons un autre duo d'autorité à bord de ce navire marchand. *Cf.* Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 899.
Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 106.

[962] Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 899.
Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 106.

[963] *Idem.* « Red Whiskers » veut dire, littéralement, la « barbe rouge » ou le « cheveu rouge », et ce matelot était boucher.

[964] Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 916.

[965] Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 119-120.

[966] C'est également la couleur du cachalot blanc dans *Moby Dick*, qui représente pour Achab la malice de Moby Dick pour Achab, et pour Ismaël la caractéristique mystérieuse du cachalot.

Claggart vient d'une comparaison entre la paleur de la peau de Claggart et le bronzage des autres matelots : c'est d'abord son visage pâle qui le distingue des autres, et l'idée préconçue du narrateur sur Claggart provient de cette différence de couleur. Pour appuyer son point de vue (sur la nature de Claggart), en se référant à Platon, le narrateur montre qu'il y a un groupe de gens dont Claggart fait partie, qui ont une « dépravation naturelle (*Natural Depravity*) »[967] :

> Tel, à peu près, était Claggart, qu'habitait la manie d'une nature maligne, non point engendrée par une éducation immorale, des livres corrupteurs ou une vie licencieuse, mais congénitale et innée ; bref, « une dépravation selon la nature ».[968]
>
> *Now something such as one was Claggart, in whom was the mania of an evil nature, not engendered by vicious training or corrupting books or licentious living, but born with him and innate, in short "a depravity according to nature".*[969]

Cette conclusion de la « nature dépravée » de Claggart, suit le chapitre concernant un incident à bord. Billy renverse sa soupe sur le pont qui vient d'être récuré, en voyant cet incident, au lieu de faire des reproches à Billy, Claggart plaisante avec lui[970]. Avant cet incident, Billy est averti par un vétéran que Claggart lui est hostile[971]. Mais lorsqu'il voit que Claggart demeure gentil avec lui, même s'il a commis une erreur, Billy s'écrie que « La Mouche » n'éprouve pas de haine envers lui. En entendant cela, Claggart montre « une expression convulsée peut-être (*some distorting expression perhaps*) »[972] et devient irrité. Cependant, cette évolution de sentiment et d'expression de Claggart vient de la conviction du narrateur, parce que l'interprétation de l'expression est réalisée par le narrateur, et il emploie constamment des suppositions telles que « peut-être (*perhaps*) » ou « d'une certaine étrange manière (*in any peculiar way*) »[973]. L'hostilité de Claggart envers Billy Budd peut être une interprétation du narrateur, établie sur la conviction que Claggart est vicieux par nature. Pour soutenir cette

---

967 Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 927.
Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 128.

968 Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 927- 928.

969 Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 128.

970 Claggart dit à Billy : « Voilà de la belle ouvrage, mon gars ! Et à belle ouvrage… bel ouvrier ! ("*Handsomely done, my lad! And handsome is as handsome did it, too!"*) » Au moment où Billy s'embarque sur le *Bellipotent*, le narrateur l'assimile à « une beauté rustique arrachée à sa campagne et mise en concurrence avec les dames bien nées de la Cour (*a rustic beauty transplanted from the provinces and brought into competition with the hignborn dames of the court*) ». Et quelques matelots à bord montrent même un « sourire ambigu (*ambiguous smile*) » que Billy ne remarque pas. Cette ambiguïté d'attitude implique une attirance (sans doute homosexuelle) de Billy pour ces matelots. *Cf.* Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 924, 903.
Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 125, 109.

971 Le vétéran surnomme Claggart « La Mouche (*Jemmy Legs*) », qui désigne le capitaine d'armes. Car la fonction de Claggart englobe également celle de « chef de la police », qui surveille les travaux des matelots. Cette double fonction est courante sur les navires américains et britanniques. Voir la note du texte dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1315.

972 Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 924.
Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 126.

973 *Idem.*

conviction, le narrateur, se référant à une « peu discutable traduction de Platon (*authentic translation of Plato*) »[974], conclut que Claggart fait partie de ceux qui sont dans la liste des hommes ayant une « dépravation de nature ».

Nous voyons que le recours du narrateur à une référence autoritaire induit une idée préconçue sur la personnalité de Claggart. Le narrateur profite de cette idée préconçue lorsqu'il analyse les comportements et le psychisme de Claggart. Dans le récit, la « nature vicieuse » de Claggart et son hostilité contre Billy Budd viennent de la conviction du narrateur, qui est spécifiquement représentée chez le personnage du capitaine Vere.

En faisant le portrait du capitaine Vere, le narrateur fait état de son érudition qui vient de ses lectures :

> Sans avoir en rien ce goût littéraire qui s'attache moins à ces livres pour lesquels tout esprit sérieux d'un ordre supérieur, détenteur d'influence et d'autorité dans le monde, éprouve une inclination naturelle : les livres qui traitent d'hommes et d'événements réels de toute époque — histoire, biographie, et ces écrivains libres, comme Montaigne, qui, loin des lieux communs et des conventions, philosophent honnêtement et avec bon sens sur les choses réelles. Dans les ouvrages de cette nature, il trouvait la confirmation de ses plus secrètes pensées à lui — une confirmation qu'il avait vainement cherchée dans ses conversations avec ses semblables, de sorte que, touchant les sujets les plus fondamentaux, s'étaient établies peu à peu en lui des convictions positives dont il sentait qu'elles demeuraient siennes, sans se modifier essentiellement, aussi longtemps que son intelligence resterait entière.[975]
>
> *With nothing of that literary taste which less heeds the thing conveyed than the vehicle, his bias was toward those books to which every serious mind of superior order occupying any active post of authority in the world naturally inclines: books treating of actual men and events no matter of what era — history, biography, and unconventional writers like Montaigne, who, free from cant and convention, honestly and in the spirit of common sense philosophize upon realities. In this line of reading he found confirmation of his own more reserved thoughts — confirmation which he had vainly sought in social converse, so that as touching most fundamental topics, there had got to be established in him some positive convictions which he forefelt would abide in him essentially unmodified so long as his intelligent part remained unimpaired.*[976]

Les lectures que fait le capitaine Vere montrent non seulement son autorité supérieure au niveau de son grade à bord, mais aussi au niveau de son « esprit ». Car d'autres marins à bord lisent des journaux ou des livres littéraires, qui, affirme le narrateur, ne sont pas destinés aux esprits « sérieux ». L'écrivain préféré du capitaine Vere est Montaigne, dont la pensée est basée sur un « scepticisme serein » et un « sens du concret »[977]. De surcroît, les lectures préférées de Vere

---

[974] La traduction du terme « *authentic translation* » de Jaworski (« peu discutable ») met en relief l'autorité de cette traduction que le narrateur évoque. Littéralement, le terme en langue anglaise « *authentic translation* » peut être traduit en tant que « traduction authentique » ou « traduction autoritaire », qui insiste sur la véracité et la fiabilité de cette traduction, parce qu'« autoritaire » ou « authentique » Mais étant donné que la traduction elle-même contient un niveau d'interprétation, cette fiabilité demeure contestable ; d'autant plus que le narrateur se réfère à cette interprétation, et s'en sert d'argument pour définir la personnalité de Claggart.

[975] Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 914.

[976] Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 118.

[977] Dans la note du texte, Jaworski montre la préférence de Melville pour Montaigne, issue de sa découverte de Montaigne en 1848. Il précise que l'influence de Montaigne sur la pensée Melville est « considérable » : son « scepticisme serein », son « sens du concret », son « allure vagabonde de sa réflexion », son « indifférence aux règles établies », son « indépendance de

(sur l'histoire et sur la biographie) montrent également son obéissance à l'autorité, parce que les récits historiques et biographiques sont constitués par une autorité : l'autorité de l'historien et du biographe, pour leurs représentations de l'Histoire et du héros de la biographie. Cette référence à Montaigne révèle également une limite de la pensée de Vere : elle (sa pensée) raisonne toujours dans le « bon sens (*the spirit of common sense*) »[978], et ce raisonnement est limité par le « bon sens », qui lui accorde sa « conviction positive (*positive thoughts*) ».

Au lieu de dire que les lectures que fait le capitaine Vere forment sa « conviction positive », il vaut mieux dire qu'elle confirme sa « conviction positive (*positive thoughts*) ». Car en choisissant la nature des textes, il préfère ceux qui sont conformes à son attente : il faut que les textes contiennent à la fois le « bon sens », et qu'ils portent sur « les choses réelles ». Mais cette conviction vient d'un scepticisme, dont la base est la suspicion des autres. Avant de recevoir des informations (concernant l'affaire de Billy Budd, par exemple), le capitaine Vere a déjà une idée préconçue (qu'il ne doit croire en personne qu'en lui-même et aux choses réelles) qui le rend suspicieux, étant donné qu'il ne croit qu'en lui-même, sa suspicion ne peut être rejetée que par sa propre confirmation. Cependant, cette confirmation revendique des arguments qui sont conformes à son idée préconçue, sinon ils seront moins convaincants pour Vere. Cette confirmation devient ainsi une confirmation subjective : le capitaine Vere se persuade lui-même.

L'ambivalence du capitaine Vere est représentée dans son vacillement entre suspicion et confirmation. D'une part, son esprit sceptique montre son sens de la justice, parce qu'il ne penche de nul côté et doute de tout ; d'autre part, c'est une justice vacillante qui peut être influencée, parce qu'elle est basée sur la subjectivité du jugement de Vere, provenant de son idée préconçue. Étant capitaine du *Bellipotent*, Vere incarne l'autorité à bord. Et dans l'affaire de Billy Budd, nous constatons que la justice du capitaine Vere est influencée par une autre autorité provenant de la « collectivité » : l'équipage du *Bellipotent* et la discipline martiale. Nous voyons également dans cette affaire le processus par lequel Billy, Claggart et Vere, enfermés respectivement dans leurs convictions, deviennent tous victimes de ces convictions.

La conviction de Claggart demeure dans son doute de la « bonne nature » de Billy Budd, parce qu'il ne croit pas que Billy n'a pas d'hostilité envers les autres marins. Car il « envie

jugement » ; telles sont des « références constantes » pour l'écriture de Melville. Voir la note du texte, dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1312.

[978] Dans la traduction française, le terme « *common sense* » est traduit en « bon sens », au sens de ce qui est partagé par le plus grand nombre. Mais si nous traduisons ce terme littéralement, le terme peut être traduit en tant que « sens commun », qui contient non seulement la signification similaire à « bon sens », mais aussi un niveau de « consensus » qui implique une autorité du « plus grand nombre », c'est-à-dire de la communauté, de la majorité. Car le « *common sense* » lui-même contient un niveau d'autorité : ce qui est partagé et accepté par la majorité de la société, c'est le sens commun ; ce qui n'est pas accepté par la communauté, est hors du sens commun. Cette autorité contient également un niveau de « normalité », c'est-à-dire que tout ce qui déborde du sens commun montre un niveau d'anormalité. Mais un événement ou le comportement d'une personne peuvent également déborder du « sens commun », et ce débordement les rend anormaux.

(*envy*) »[979] la beauté de Billy Budd et la bonne relation que Billy maintient avec d'autres marins[980]. L'hostilité de Claggart envers Billy vient du fait que Claggart n'arrive pas à se débarrasser de son esprit envieux envers Billy. Afin de prouver sa conviction, Claggart se montre crédule concernant la rumeur colportée par un matelot surnommé « Couine (*Squeak*) »[981]. Cette rumeur, mêlée de « certaines innocentes espiègleries (*certain innocent frolics*) » et des inventions de « diverses épithètes insolentes (*sundry contumelious epithets*) »[982], conforte Claggart dans sa conviction.

Pour trouver d'autres preuves, Claggart commence à observer Billy. Une nuit, un matelot du gaillard d'arrière réveille Billy et l'invite à aller aux porte-haubans de misaine pour le rejoindre. Lorsque Billy y arrive, ce matelot (que Billy ne connaît pas) questionne Billy et lui demande s'il est aussi l'un des matelots « enrôlé de force (*impressed*) » de la même manière que lui, et lui demande de « prêter main-forte en cas de besoin (*helf at a pinch*) »[983]. Cet incident montre que parmi les matelots « enrôlés de force », il y a déjà le projet clandestin d'une mutinerie à bord, et ce matelot inconnu invite Billy à se joindre à lui. Billy refuse en bégayant, l'inconnu disparaît.

Si nous disons que Claggart doute de la bonté de la nature humaine — et ce doute se transforme en conviction — la conviction de Billy sera à l'inverse de celle de Claggart : il doute de la mauvaise nature (par exemple, de la malice ou de l'hostilité de Claggart) de l'homme, et croit volontairement au bon côté de la nature humaine. Lorsque le vétéran l'avertit de l'hostilité de Claggart envers lui, Billy confirme sa conviction dans la louange de Claggart (« affirmant » sa beauté), bien qu'il ne comprenne que la signification superficielle de cette phrase. C'est-à-dire que Billy prend la phrase de Claggart en tant que « louange », parce qu'elle lui sert à confirmer sa conviction : Claggart n'a pas d'hostilité envers lui. Au moment où Billy rencontre le matelot-inconnu sur le pont de batterie supérieur, le comportement de ce dernier le rend confus. Car ce matelot fait semblant de ne rien savoir concernant ce qui s'est passé la nuit

---

979 Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 928.
Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 129.

980 Au douzième chapitre, le narrateur montre l'ironie de Claggart en insistant sur la beauté de Billy lors de l'incident de la soupe : la raison initiale qui suscite son hostilité, c'est « […] ce qui avait initialement suscité son sentiment violent contre Billy, à savoir son insigne beauté ([…] *it was that had first moved him against Billy, namely, his significant personal beauty*) ». Étant « chef de police » à bord, Claggart ne peut non plus recevoir, auprès de l'équipage, une pareille popularité que celle reçue par Billy Budd. *Cf.* Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 928.
Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 129.

981 Le mot anglais « *squeak* » veut dire un cri (ou un bruit) aigu ou un grincement.

982 Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 930.
Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 130.

983 Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 933.
Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 132.

précédente.

Billy raconte au vétéran l'incident avec le matelot-inconnu, et le vétéran insiste une nouvelle fois sur l'hostilité de Claggart envers Billy. Lorsque Billy lui demande l'identité du matelot-inconnu, le vétéran lui répond ainsi :

— « Ah ! c'était donc un matelot du gaillard d'arrière ! Je sens quelque chose dans l'air… quelque chose d'indéfinissable dans l'air ! »[984]

— *"Ho, it was an afterguardsman, then. A cat's-paw, a cat's-paw!"*[985]

Si le terme « *cat's-paw* » désigne l'air, il ne sera pas la brise qui souffle sur la mer au moment de leur conversation. Cet air implique une préparation clandestine de la mutinerie des matelots du gaillard d'arrière. Si le « *cat's-paw* » désigne le matelot du gaillard d'arrière en tant que « leurre d'enrôlement », le vétéran avertit Billy qu'il faut être prudent avec ce matelot. Cependant, dans les deux cas, Billy ne peut pas confirmer sa conviction. Car dans sa conviction, il préfère ne pas croire à la possibilité d'une mutinerie, et il ne croit pas à la possible malice du matelot du gaillard d'arrière. Ainsi, pour Billy, la réponse du vétéran devient une phrase « énigmatique (*pithy*) »[986].

En s'apercevant que Claggart fait de plus en plus attention à Billy, l'armurier et le chef de cale deviennent également suspicieux envers Billy. Quand ils le rencontrent, ils lui manifestent un « regard particulier (*peculiar glance*) »[987]. C'est-à-dire qu'ils ont déjà une idée préconçue concernant le comportement de Billy, et que la rumeur d'une mutinerie commence à circuler à bord du *Bellipotent*. Mais nous ne savons pas d'où vient cette rumeur, elle circule dans la communauté du navire, et n'importe quel marin de l'équipage peut émettre ou colporter des rumeurs.

Dans ce contexte, Claggart rapporte au capitaine Vere qu'il y a une possible mutinerie à bord du *Bellipotent* et que William Budd en est le chef. Face à cette accusation, Vere convoque Claggart et Billy pour une confrontation face-à-face. Pourtant, l'accusation de Claggart met le capitaine Vere face à un dilemme. D'une part, s'il fait confiance à Claggart, il y aura alors une

---

984 Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 936.

985 Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 135. Littéralement traduit en tant qu'« une patte de chat », le terme « *a cat's-paw* » dans le texte original désigne un terme technique de la marine : il s'agit d'une « risée » (une brise soudaine) sur la mer. La traduction de Jaworski suit ce sens technique. Mais le traducteur montre une autre possibilité pour la traduction, proposée par Harrison Hayford et Merton Sealts, qui désigne « un matelot de belle mine utilisé comme appât pour amener les jeunes gens à s'enrôler dans les équipages ». C'est un terme employé dans l'« idiome des marins ». Si nous prenons ce sens du terme, le vétéran réfère à Billy Budd, qui se présente en tant que leurre pour l'enrôlement du *Bellipotent*. Voir la note du texte, dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1318.

986 Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 936. Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 135.

987 Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 939. Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 137.

possible mutinerie en préparation, dont le chef est Billy Budd ; d'autre part, s'il croit à l'innocence de Billy, le dénonciateur — c'est-à-dire Claggart— qui le prévient de la possibilité d'une mutinerie, va prouver à tout l'équipage que son accusation concernant la mutinerie et Billy Budd est légitime[988]. Ce dilemme induit une décision préconçue du capitaine Vere : quelle que soit sa décision finale (qu'il fasse ou ne fasse pas confiance à Claggart), la dénonciation de Claggart révèle une mutinerie qui, pour Vere, doit être éliminée.

Par conséquent, au moment de sa convocation, même s'il a encore des doutes au sujet des allégations de Claggart, Vere a déjà une décision préconçue : il ne faut pas qu'il y ait une mutinerie à bord du *Bellipotent*[989]. Car étant le capitaine du navire, Vere incarne non seulement l'autorité de l'équipage, mais aussi le représentant de la discipline de la marine britannique. Dans les deux cas, il ne peut pas permettre à son équipage de se mutiner. D'un côté, étant l'autorité du navire, il doit garder la paix à bord pour que tout l'équipage reste uni. D'un autre côté, étant donné qu'il représente la discipline militaire, une mutinerie peut la démolir. Cette décision préconçue contribue à son abus d'autorité dans l'affaire de Billy Budd.

Pendant la confrontation, l'autorité de Claggart et de Billy pour « s'exprimer », est restreinte par l'autorité du capitaine Vere. Le capitaine demande à Claggart de parler le premier. Lorsque Billy comprend que Claggart l'accuse d'être le chef d'une mutinerie, il est irrité par son accusation et commence à bégayer. Vere perçoit le bégaiement de Billy et l'encourage à parler lentement, mais son indulgence augmente le bégaiement de Billy. Étant donné qu'ilest gêné dans sa possibilité de s'exprimer, Billy ne peut manifester que sa puissance physique : il frappe Claggart au front, et ce coup de poing tue le capitaine d'armes.

Nous voyons qu'ainsi, la puissance physique de Billy prive définitivement Claggart de son expression : étant mort, le capitaine d'armes ne peut plus se défendre. Ce coup de poing nous évoque la « rossée » que Billy donne à « Rouquin (*Red Whiskers*) » à bord du *Droits de*

---

988 La dénonciation de Claggart est mêlée à des inventions. « […] il [Claggart] allégua, en le rapportant par le menu, certains mots et actes qui, considérés collectivement, et pour peu qu'on leur fît crédit, tendaient à faire peser sur Billy Budd de gravissimes présomptions de culpabilité. Et pour certaines de ces allégations, ajouta-t-il, des preuves accablantes allaient être bientôt apportées. ([…] *he* [Claggart] *circumstantially alleged certain words and acts which collectively, if credited, led to presumptions mortally inculpating Budd. And for some of these averments, he added, substantiating proof was not far.*) » Nous voyons que dans ces dénonciations, Claggart avertit le capitaine Vere en impliquant une menace : dès qu'il y a un marin à bord du *Bellipotent* qui croit ce que dit Claggart, les mots et les actes de Billy Budd deviendront suspicieux pour l'équipage ; et les marins deviennent suspicieux, la rumeur concernant une mutinerie commence à circuler. Et la diffusion de cette rumeur va sans doute engendrer une véritable mutinerie. *Cf.* Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 946.
Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 142.

989 Lorsque Claggart ne précise pas le nom du chef de mutinerie, les pensées du capitaine Vere sont remplacées par « une supposition intuitive (*an intuitional surmise*) », qui est capable de « modifier sa façon de recevoir ces mauvaises nouvelles (*to affect his reception of the ill tidings*) ». Cette « supposition intuitive » provient de sa « conviction positive » qui peut être influencée par son esprit sceptique. *Cf.* Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 944.
Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 141.

l'homme. À bord du *Droits de l'homme*, Billy incarne l'une des autorités de l'équipage ; mais cette fois-ci, à bord d'un navire de guerre, c'est le capitaine Vere qui incarne l'autorité de l'équipage. L'acte homicide de Billy défie l'autorité du navire de guerre. Car d'un côté, Claggart a un grade supérieur à Billy, mais Billy le tue ; d'un autre côté, ce meurtre montre que Billy est suffisamment puissant pour démolir l'autorité à bord. Par conséquent, à la mort de Claggart, Vere commence à exercer son autorité :

> Il découvrit lentement son visage ; et ce fut comme si la lune réapparaissait, après une éclipse, avec un aspect entièrement différent de celui qu'elle avait en allant se cacher. Le père qu'il s'était montré pour Billy tout au long de cette scène fit place au miliaire implacable en matière de discipline. Du ton officiel de sa fonction, il ordonna au gabier de se retirer dans une cabine en arrière (qu'il lui désigna du doigt) et d'y rester jusqu'à ce qu'on l'y appelât. À cet ordre, Billy obéit en silence et machinalement.[990]
>
> *Slowly he uncovered his face; and the effect was as if the moon emerging from eclipse should reappear with quite another aspect than that which had gone into hiding. The father in him, manifested towards Billy thus far in the scene, was replaced by the military disciplinarian. In his official tone he bade the foretopman retire to a stateroom aft (pointing it out), and there remain till thence summoned. This order Billy in silence mechanically obeyed.*[991]

La puissance de Billy confirme un aspect de la dénonciation de Claggart : il (Billy) est effectivement capable de démolir l'autorité du navire et de la discipline militaire. Une mutinerie est aussi une démolition de l'autorité. L'acte homicide de Billy et la mort de Claggart sont deux « choses réelles » qui se déroulent devant le capitaine Vere. Et ces « choses réelles » confirment sa conviction : c'est un esprit sceptique qui cherche le raisonnement auprès d'une autorité supérieure à la sienne. Dans cette situation, cette autorité supérieure est celle de la discipline militaire. En couvrant et en découvrant son visage, le capitaine Vere se transforme : d'un « père » dont la nature peut contenir l'indulgence, en « capitaine-militaire » dont la seule nature ne peut être que l'obéissance. La mort de Claggart, ainsi que le bégaiement de Billy, rendent possible l'abus d'autorité du capitaine Vere : il devient la seule autorité qui est capable de relater l'affaire de Billy.

De surcroît, il est désormais plus un « militaire » qu'un « capitaine ». C'est-à-dire que même s'il est l'autorité du *Bellipotent*, il se soumet également à la discipline de la marine britannique. En se servant de l'autorité militaire, le capitaine Vere détourne l'élément fondamental de l'affaire de Billy. Au début, c'est une affaire dans laquelle Claggart dénonce la possibilité d'une mutinerie. Billy est soupçonné par le dénonciateur, mais il n'est pas forcément coupable. Après la convocation, l'affaire se transforme en un crime homicide dans la sphère militaire, dont Billy est indubitablement coupable. Ainsi, l'autorité militaire, qui représente une

---

990 Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 950.
991 Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 145-146.

autorité collective (d'une communauté militaire telle que la marine britannique), devient le lieu dans lequel Vere s'efface afin de se débarrasser de sa responsabilité morale pour la condamnation de Billy :

> Cependant, bien qu'il fût scrupuleux en matière de discipline, il n'aimait pas l'autorité pour elle-même. Il était bien loin de rechercher les occasions de confisquer les dangers de la responsabilité morale, tout au moins aucun de ceux qui pouvaient être légitimement confiés à un officier supérieur ou partagés avec lui par ses égaux en grade ou même par ses subordonnés. Dans ces dispositions d'esprit, il fut heureux de pouvoir, sans aller contre l'usage, porter l'affaire devant un tribunal d'exception composé de ses propres officiers, tout en se réservant, puisque c'était à lui qu'incomberait la responsabilité ultime, le droit de garder la haute main sur les débats et d'intervenir, officiellement ou non, s'il en était besoin.[992]
>
> *But though a conscientious disciplinarian, he was no lover of authority for mere authority's sake. Very far was he from embracing opportunities for monopolizing to himself the perils of moral responsibility, none at least that could properly be referred to an official superior or shared with him by his official equals or even subordinates. So thinking, he was glad it would not be at variance with usage to turn the matter over to a summary court of his own officers, reserving to himself, as the one on whom the ultimate accountability would rest, the right of maintaining a supervision of it, or formally or informally, interposing at need.*[993]

Le capitaine Vere comprend bien qu'il a une responsabilité morale dans la condamnation de l'affaire de Billy. Car la dénonciation de Claggart n'apporte pas de véritables arguments légitimes pour accuser Billy ; et par sa « conviction positive » il (Vere) préfère faire confiance à l'innocence de Billy. Cependant, d'après le code martial — l'autorité textuelle de la discipline martiale — l'acte homicide de Billy constitue un crime fatal pour lequel il doit être exécuté. En se dissimulant derrière une autorité supérieure, le capitaine Vere arrive à se dégager, non seulement de sa responsabilité morale dans l'affaire de Billy, mais aussi de la « culpabilité » induite par cette responsabilité. En se dégageant de toute responsabilité, le capitaine Vere acquiert une autorité supérieure à celle du capitaine du *Bellipotent* : il devient désormais le représentant de la discipline militaire, alors capable d'influencer les trois membres de la cour martiale.

Durant la cour martiale, Billy Budd énonce le fait qu'il est « fidèle au roi (*true to the King*) », et qu'il ne peut parler qu'« avec un coup (*with a blow*) »[994]. Il ne connaît pas les mutineries qui sont en train de se préparer clandestinement. L'un des membres de la cour lui demande la raison pour laquelle Claggart lui est hostile, mais Billy n'arrive pas à lui répondre, enfermé dans sa conviction, il n'est pas conscient de l'hostilité de Claggart.

À ce moment là, le capitaine Vere intervient. Il insiste sur le fait qu'il faut se concentrer

---

992 Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 954-955.
993 Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 149.
994 Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 956.
Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 150.

sur « la conséquence du coup (*the blow's consequence*) »[995] et l'acte violent qui a amené cette conséquence. S'apercevant que son argument sème la confusion (« comportant un jugement anticipé (*involving a prejudgment*) »[996]), le capitaine Vere ajoute qu'il faut, pendant une cour martiale, seulement se concentrer sur « l'acte du prisonnier (*the prisoner's deed*) »[997]. Nous voyons qu'étant officiers du capitaine, les trois membres de la cour doivent obéir à leur chef ; en insistant sur le pouvoir d'une cour martiale, le capitaine Vere prive également les membres de la cour de leur autorité pour s'exprimer ou pour le contredire.

Après la cour, Vere continue à convaincre les trois membres. Il se réfère à la loi martiale et à la loi de la Mutinerie, en insistant sur le fait qu'une fois qu'ils (Vere et les trois officiers) s'engagent dans l'armée, ils perdent leur « qualité d'agents natures libres (*natural free agents*) »[998]. Un militaire, tant qu'il fait partie de la collectivité militaire, ne peut plus suivre sa propre volonté en tant qu'individu, parce qu'il ne reste qu'une seule volonté : celle de la marine en tant qu'autorité de la communauté, que tout militaire doit respecter. Dans l'affaire de Billy, les officiers, même s'ils sont encore indécis au sujet du jugement, se soumettent à cette autorité qu'incarne le capitaine Vere.

Billy est alors déclaré coupable et exécuté. En apparence, c'est la décision préconçue et l'abus d'autorité de Vere qui sont responsables de la mort de Billy. Mais au fond, c'est l'autorité de la collectivité militaire qui rend Billy coupable et le condamne à mort. Car l'inquiétude du capitaine Vere n'est pas seulement constituée par sa crainte de la mutinerie elle-même, mais également par ce qu'une mutinerie représente, c'est-à-dire la puissance d'une collectivité insoumise. Une mutinerie, c'est essentiellement une collectivité d'hommes qui agit contre l'autorité et tente de la renverser. En persuadant les trois officiers de la cour, le capitaine Vere affirme que :

> Le *peuple* (il voulait dire l'équipage) a un bon sens inné ; la plupart de ces hommes connaissent parfaitement les usages et la tradition de notre marine ; comment prendraient-ils cela ? […] Ils penseront que nous mollissons, que nous avons peur d'eux… peur d'appliquer une loi sévère, rendue particulièrement nécessaire par les circonstances, de crainte qu'elle ne suscite de nouveaux troubles.[999]

---

[995] Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 958. Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 151.

[996] *Idem.*

[997] Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 958. Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 152.

[998] Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 961. Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 153.

[999] Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 963. Si nous traduisons littéralement, le terme « *the people* » dans le texte original peut être « les hommes ». La traduction de Jaworski du terme est « le peuple ». Dans sa version, le traducteur tente de « suggérer ce qu'il peut y avoir d'ironie et d'ambiguïté dans l'original », parce que pour les lecteurs américains, le terme « *the people* » peut évoquer le mot au préambule de la Constitution de 1787 : « *We, the People of the United-States…* (Nous, le Peuple des États-Unis…) » (ma traduction). En disant « le peuple » pour désigner l'équipage, le capitaine Vere montre à la fois son abus d'autorité militaire parmi « le peuple », et sa crainte pour

The "people" (meaning the ship's company) "have native sense; most of them are familiar with our naval usage and tradition; and how would they take it? [...] *They would think that we flinch, that we are afraid of them — afraid of practicing a lawful rigor singularly demanded at this juncture, lest it should provoke new troubles.*[1000]

Le capitaine Vere insiste sur deux aspects : la « plupart » des hommes de l'équipage ont « un bon sens inné », et la nécessité d'appliquer une « loi sévère » à tout l'équipage. Cela implique alors qu'une partie des marins peuvent « susciter de nouveaux troubles » (c'est-à-dire des mutineries), et que l'exécution de Billy est nécessaire pour apaiser ces troubles. Vere se sert de l'autorité militaire pour se défendre devant les membres de la cour, et pour éliminer de possibles mutineries. Cependant, il néglige le fait que l'autorité militaire n'est pas simplement constituée par des « lois sévères » —qui abordent la dimension juridique de cette autorité — elle est d'abord constituée par la collectivité militaire — les marins et les officiers de la marine britannique — et, dans cette collectivité, il existe toujours une possibilité de mutinerie. Car la nature humaine n'est pas faite d'un seul tenant, qu'elle soit « bonne » (Billy) ou « mauvaise » (Claggart).

Billy devient alors victime de l'autorité collective. Mais sa mort lui attribue de nouveau son autorité : il devient à nouveau le « pacificateur » du navire, parce que sa mort devient un avertissement, qui élimine la possibilité d'une mutinerie et maintient alors la paix à bord du *Bellipotent.* Claggart et Vere sont également des victimes de cette autorité. La conviction de Claggart est confirmée par des rumeurs, transmises par Couine à son oreille. Mais la source d'une rumeur, lors de sa circulation dans l'ensemble de l'équipage, devient introuvable. Et la crainte du capitaine Vere à propos d'une mutinerie vient également de sa crainte du pouvoir de l'équipage, capable de renverser son autorité et l'autorité de cette collectivité elle-même.

Dans *Billy Budd*, nous constatons, premièrement : la limite du récit littéraire qui n'est pas capable de tout représenter. Les trois personnages principaux (Billy, Claggart, Vere) ont chacun leur ambivalence : Billy est constitué à la fois de sa beauté, sa puissance physique et son défaut fatal (le bégaiement) ; Claggart est mené par sa conviction sur la malice humaine, et il meurt en raison de sa fragilité (sa mort soudaine) ; Vere montre sa soumission à l'autorité qui induit son vacillement concernant la question de la morale. Ils ne peuvent pas être jugés sur un seul aspect : l'aspect représenté par le narrateur du récit. De surcroît, le récit de *Billy Budd* est un « récit

l'autorité de ce peuple en tant qu'une communauté à bord du *Bellipotent*. Voir la note du texte dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1322.

[1000] Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 155.

intérieur », qui ne peut représenter qu'un seul volet de l'affaire de Billy.

Deuxièmement : les trois personnages sont tous victimes de leurs convictions et sont menés par celles-ci. La crédulité de Billy et de Claggart, qui les amène dans deux sens opposés (vers la bienveillance et l'hostilité), les conduit à mort. La conviction du capitaine Vere lui donne un esprit sceptique qui, dans l'affaire de Billy, l'entraîne dans un dilemme moral et l'empêche d'avoir son propre jugement. Mais sa soumission à l'autorité militaire lui donne une excuse pour s'en sortir : une fois qu'il se mêle à la collectivité militaire, il se débarrasse de toute responsabilité morale.

Finalement, nous remarquons que la dissimulation de l'individu au sein d'une collectivité le prive de sa propre autorité. Tout l'équipage peut être la source des rumeurs qui circulent à bord du *Bellipotent*. C'est dans cette diversité d'êtres humains que tout individu peut se dégager de sa responsabilité dans la réception ou la diffusion de rumeurs. La collectivité du *Bellipotent* constitue un paysage hétérogène d'êtres humains — un « désert d'hommes » — dans lequel l'autorité de l'individu s'efface. Mais en s'effaçant, chaque individu devient un composant de cette collectivité et la collectivité obtient alors sa puissance : le *Bellipotent* n'est puissant qu'en tant qu'unité.

Le récit de *Billy Budd* n'est pas achevé, parce qu'il n'y a pas de conclusion. Au lieu de conclure, le narrateur met, aux deux derniers chapitres du récit, un compte-rendu officiel et une ballade composée par « un autre gabier (*another foretopman*) »[1001]. Son récit se dissimule également dans les deux récits superposés et confrontés, et le narrateur cède son autorité au lecteur pour la conclusion. Cette autorité abandonnée se trouve également dans une œuvre de Flaubert, elle aussi inachevée : *Le Dictionnaire des idées reçues*.

[1001] Herman Melville, *Billy Budd, marin (Récit intérieur)* (1924, œuvre posthume), dans *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 981. Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, (1924, œuvre posthume), dans *Melville's Short Novels*, *op. cit.*, p. 169.

11.2. *Le Dictionnaire des idées reçues* : toujours inachevé

En 1855, dans sa lettre à Louise Colet, Flaubert mentionne déjà sa conception du futur *Dictionnaire des idées reçues* :

> […] une vieille idée m'est revenue, à savoir celle de mon *Dictionnaire des idées reçues*, […] La préface surtout m'excite fort, et de la manière dont je la conçois (ce serait tout un livre), aucune loi ne pourrait me mordre quoique j'y attaquerais tout. Ce serait la glorification historique de tout ce qu'on approuve. J'y démontrerais que les majorités ont toujours eu raison, les minorités toujours tort. J'immolerais les grands hommes à tous les imbéciles, les martyrs à tous les bourreaux, et cela dans un style poussé à outrance, à fusées. […] Il faudrait que, dans tout le cours du livre, il n'y eût pas un mot de mon cru, et qu'une fois qu'on l'aurait lu on n'osât plus parler, de peur de dire naturellement une des phrases qui s'y trouvent.[1002]

Ce que Flaubert conçoit dès lors, c'est un livre sous forme de dictionnaire, dans lequel il n'y a pas un mot de son « cru », c'est-à-dire de ses propres opinions. Ainsi, ce que ce *Dictionnaire* nous présente, ce sont les opinions d'autres personnes de la société de son époque, et surtout celles des « majorités ». Dans la conception de Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues* est un livre rempli des idées des « majorités », et « les majorités » ont toujours raison. De surcroît, étant donné que ce sont des opinions qui ne sont pas celles de Flaubert, il se dégage de toute responsabilité pour l'écriture d'un tel livre. Car, de manière analogue à Bouvard et Pécuchet, Flaubert ne présente qu'une « copie » des opinions des « majorités » dans son *Dictionnaire*, et cette présentation sert d'enregistrement historique de ces opinions.

Anne Herschberg Pierrot, dans son ouvrage consacré au *Dictionnaire des idées reçues*, analyse cette position de Flaubert comme relevant d'une « intelligentsia coupée du peuple et isolée dans sa propre classe »[1003]. La position que prend Flaubert montre l'ambivalence de son statut social et cette ambivalence contribue à la genèse du *Dictionnaire des idées reçues,* dans lequel nous ne pouvons plus distinguer le « Bien » du « Mal » au milieu de l'hétérogénéité des « opinions ». Car pour Flaubert, c'est dans cette ambivalence que l'espèce humaine se constitue[1004]. Cette ambivalence est également représentée dans *Le Dictionnaire des idées reçue* qui, d'après Herschbert Pierrot, peut être envisagé en tant que système sémiotique des échanges entre l'Histoire et la Littérature. L'ouvrage de Herschberg Pierrot comporte deux parties, dont la première présente l'existence de l'« idée reçue » dans les œuvres de Flaubert, et la seconde

---

[1002] Lettre à Louise Colet le 16 décembre 1852. Dans Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. II, *op. cit.*, p. 208-209.

[1003] Anne Herschberg Pierrot, *Le* Dictionnaire des idées reçues *de Flaubert*, Lille, Presses Universitaires de Lille, « Problématiques », 1988, p. 15.

[1004] Dans sa lettre à Louis Bouilhet, Flaubert écrit : « La bêtise n'est pas d'un côté, et l'Esprit de l'autre. C'est comme le Vice et la Vertu. Malin qui les distingue. » Nous voyons que Flaubert remarque que même la « bêtise » ne peut pas être jugée d'après un seul aspect ; et étant l'homme (et non le Malin), il est dangereux pour nous de distinguer le bien du mal d'une manière radicale. Voir la lettre à Louis Bouilhet, le premier août 1855, dans Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. II, *op. cit.*, p. 585-586.

analyse les formes de l'énoncé de l'idée reçue dans *Le Dictionnaire* lui-même. Dans son travail, Herschberg Pierrot montre qu'il y a un pouvoir des mots qui composent des idées reçues, parce qu'ils s'appuient sur « l'autorité du nombre et de la reconnaissance officielle »[1005]. C'est au cours de cette composition que les idées reçues obtiennent une autorité — elles parviennent à un consensus— dont le fond est une dominance du pouvoir, parce que le consensus est d'abord un suffrage universel au sein du cadre socio-politique.

Dans notre étude, nous adoptons la notion de Herschberg Pierrot concernant le « pouvoir » du discours des « majorités » et son rapport à l'autorité. Mais notre analyse se concentre sur la confrontation entre le discours dans la collectivité sociale, dont la répétition forme les idées reçues et le discours de l'individu au sein de cette collectivité, dissimulé par l'autorité collective. Cette dissimulation du discours de l'individu est au fond une privation de son autorité : ce sont les « majorités » que mentionne Flaubert qui dominent le discours de l'ensemble d'une collectivité, et ce discours signifie le silence de l'individu au sein de la collectivité.

Dans la lettre de Flaubert que nous avons citée plus haut, il mentionne son ambition pour une préface dédiée au *Dictionnaire des idées reçues*. Cependant, dans ce second volume de *Bouvard et Pécuchet*, nous ne trouvons pas cette préface. À la place d'une préface, il y a quatre rubriques qui précèdent *Le Dictionnaire* : il s'agit d'un classement des matières à recopier qu'établissent Bouvard et Pécuchet sur « un grand registre de commerce »[1006]. En intégrant le *Dictionnaire* dans son roman, Flaubert abandonne son autorité auctoriale et la cède aux personnages du roman. Cet abandon de l'autorité auctoriale attribue au *Dictionnaire* sa propre autorité :

> Quelle forme faut-il prendre pour exprimer parfois son opinion sur les choses de ce monde, sans risquer de passer, plus tard, pour un imbécile ? Cela est un rude problème. Il me semble que le mieux est de les peindre, tout bonnement, ces choses qui vous exaspèrent. – Disséquer est une vengeance.[1007]

L'abandon de l'autorité auctoriale du *Dictionnaire* donne à Flaubert la liberté de s'exprimer, l'autorité du *Dictionnaire* permet de « disséquer » les opinions collectives et de mettre en relief leurs caractéristiques. Le *Dictionnaire des idées reçues* devient ainsi une représentation fidèle des opinions collectives que « dépeint » Flaubert. Cette représentation fait écho à ce que font les deux personnages-copistes — Bouvard et Pécuchet — qui recopient « tout » ce qui leur tombe « sous la main »[1008], c'est-à-dire qu'ils représentent « tout » tel quel.

[1005] Anne Herschberg Pierrot, *Le* Dictionnaire des idées reçues *de Flaubert*, *op. cit.*, p. 30.
[1006] Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (1881, œuvre posthume), *op. cit.*, p. 400. « Mais ils éprouvent le besoin de faire un classement… alors qu'ils recopient sur un grand registre de commerce. »
[1007] Lettre à George Sand le 18 décembre 1867. Dans Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. III, , Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 711.
[1008] Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (1881, œuvre posthume), *op. cit.*, p. 400.

Nous remarquons quatre caractéristiques de la construction du *Dictionnaire des idées reçues* : l'absence de sujet (au double sens du mot : le sens grammatical et le sens en tant qu'individu) des définitions du *Dictionnaire* ; la contradiction entre des articles (en forme du jeu d'écho) qui supprime leurs sens ; la généralisation de la portée du mot ; et l'impératif impliqué dans la généralisation de la portée du mot défini.

Dans *Le Dictionnaire*, les définitions commencent souvent par le pronom indéfini « on ». Par exemple, les définitions de « somnambule » et de « huître » sont ainsi :

SOMNAMBULE	Se promène la nuit sur la crête des toits.
HUÎTRE	On n'en mange plus ! Elles sont trop chères ![1009]

Le verbe dans la définition du mot « somnambule » suit directement le mot. Ainsi, la définition du mot « somnambule » et son explication forment une phrase qui est grammaticalement incorrecte. Si nous disons que le sujet grammatical de cette « phrase » est le mot « somnambule », une telle définition du « somnambule » généralisera tous les « somnambules » en employant la troisième personne du singulier du verbe « (se) promener ». Cet emploi implique que le sujet de la phrase est « on ». Nous voyons donc que l'explication de certaines définitions, telles que « HUÎTRE », commence par « on ».

Par conséquent, il n'y a pas de sujet en tant que « je » (ou au pluriel « nous »), ni de sujet en tant que « tu » (ou au pluriel « vous ») : il n'y a que le sujet « on », qui généralise et neutralise tous les sujets du *Dictionnaire*. Ainsi, il n'y a plus de véritable « sujet » (au double sens du mot) dans *Le Dictionnaire* : nous ne pouvons pas nous exprimer suivant notre propre volonté, parce que « nous » sommes sous l'autorité dirigeante du sujet « on » qui représente une majorité. Et ce sont la circulation du discours de la majorité et l'acceptation sans condition de ce discours au sein de ce « on » qui forment l'autorité des idées reçues. Or, dans le *Dictionnaire*, le pouvoir de l'autorité du « on » n'est pas constitué suivant le même procédé que celui du manque de sujet. Nous trouvons également d'autres procédés qui composent les définitions, mais ces procédés favorisent d'autres représentations de l'autorité du « on », telles que les définitions que ce « on » accorde aux articles du *Dictionnaire*, qui se contredisent et existent dans cette contradiction.

Il existe des définitions qui font écho aux autres articles, et dans le dynamisme de ce jeu d'écho les sens de toutes les définitions sont supprimés. Par exemple, les définitions d'« ÉTÉ » et d'« HIVER » sont :

ÉTÉ	Toujours exceptionnel.
HIVER	Toujours exceptionnel (v. Été).

[1009] Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues : suivi du Catalogue des idées chic* (1881, œuvre posthume), texte établi, présenté et annoté par Anne Herschberg Pierrot, Paris, Librairie Générale Française, 1997, p. 121, 90.

- Est plus sain que les autres saisons.[1010]

Nous voyons que les deux définitions sont presque identiques, sauf qu'il y a un complément pour la définition d'« HIVER » qui se réfère à celle d'« ÉTÉ », et qui mentionne « d'autres saisons ». Cependant, les définitions analogues de l'« HIVER » et de l'« ÉTÉ » se contredisent lorsque les définitions sont mises en confrontation : nous ne savons plus lequel est « toujours exceptionnel ». De surcroît, dans *Le Dictionnaire*, nous ne trouvons ni « PRINTEMPS » ni d'« AUTOMNE ». Cette double référence (à l'« ÉTÉ » et à « d'autres saisons ») n'a donc pas de référence en soi. Les deux définitions — « ÉTÉ » et « HIVER » — se font écho dans le vide, et se réfèrent aux articles absents. Cette « absence de référence » se retrouve dans l'écho que se renvoient les définitions expliquant des couleurs :

BLONDES	Plus chaudes que les Brunes (voy. Brunes)
BRUNES	Plus chaudes que les Blondes (voy. Blondes)
NÉGRESSES	Plus chaudes que les blanches (voy. Brunes et Blondes)[1011]

Les trois définitions désignant les couleurs de cheveux des femmes sont construites sur la même structure (« plus chaudes que … »), et se réfèrent l'une à l'autre. Pour les « BLONDES » et les « BRUNES », l'écho et la contradiction que se renvoient les deux définitions suppriment leurs sens. Quant à l'article « NÉGRESSES », la définition évoque les « blanches » (ou « argentés ») que nous ne trouvons pas dans *Le Dictionnaire*. Ce que nous ne trouvons pas, c'est une définition précise (« BLANCHES ») dans *Le Dictionnaire*. Mais cette référence se trouve partout dans *Le Dictionnaire* : les marges blanches de chaque page ; l'absence des articles tels que « BLANCHES », « PRINTEMPS » ou « AUTOMNE » ; voire l'insignifiance des définitions, etc.

La contradiction induite par les jeux d'écho révèle une autre caractéristique du *Dictionnaire* : celle de la généralisation du sens de la définition. Nous trouvons beaucoup de définitions qui commencent avec « toujours » ou avec « tous/toutes » :

JEUNE HOMME	Toujours farceur. Il doit l'être ! s'étonner quand il ne l'est pas !
FACTURE	Toujours trop élevée.
FERMIER	Tous à leur aise.
ESTOMAC	Toutes les maladies.[1012]

[1010] Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues* (1881, œuvre posthume), *op. cit.*, p. 77, 90.
[1011] Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues* (1881, œuvre posthume), *op. cit.*, p. 54, 55, 107. Il y a un autre article « ROUSSES » dont la définition est « (Voy. Blondes, Brunes, Blanches et Négresses). ». Cet article est dépourvu de son propre sens par une référence aux autres articles (dont « Blanches » n'existe pas). Voir Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues* (1881, œuvre posthume), *op. cit.*, p. 118.
[1012] Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues* (1881, œuvre posthume), *op. cit.*, p. 97, 79, 80, 77.

En employant « toujours » ou « tous/toutes », la portée des définitions est généralisée et restreinte sous l'autorité du « on-majorité ». En apparence, ce sont des définitions universelles ; mais au fond, elles sont limitées par les « idées reçues » des majorités. C'est « on » qui pense que les fermiers sont « tous à leur aise », c'est « on » qui définit qu'un jeune homme est « toujours farceur » et « doit l'être ». Cette autorité engendre un « devoir » pour ceux qui la subissent. L'autorité, ainsi que le devoir qu'elle induit, met en relief un impératif des « majorités » : « on » définit un « jeune homme » de cette manière, parce que pour les majorités, c'est ainsi qu'il faut qu'il soit. En plus, l'autorité du « on » le débarrasse de sa responsabilité pour un préjugé : étant donné que « tout le monde »[1013] pense ainsi et que « tout le monde » parle ainsi, « on » peut naturellement penser et parler de la même manière.

Cet impératif contient un risque implicite : au moment où un individu se dissimule dans l'hétérogénéité du « on » — il se mêle à une « majorité », cesse de réfléchir et se laisse mener par « on ». L'individu devient ainsi une partie du « on », et son ignorance peut être acceptée par cette majorité :

> JANSÉNISME On ne sait pas ce que c'est, mais il est très chic d'en parler.
> JUJUBE On ne sait pas avec quoi c'est fait.[1014]

Nous voyons l'ignorance et l'approbation aveugle du « on » représentées dans *Le Dictionnaire*. Si l'individu se présente en tant qu'une partie de l'autorité du « on », « je » peut légitimement définir un mot par l'« ignorance de ce mot » : étant donné qu'« on » ne le sait pas, ce n'est pas grave si « je » ne le sais pas non plus. L'ignorance même est ainsi légitime lorsqu'elle devient un consensus du « on » — l'autorité tacite d'une collectivité d'hommes qui représentent les majorités. Dans une lettre à George Sand, Flaubert exprime son inquiétude pour cet abandon de réflexion de l'individu :

> En aura-t-on fini avec la métaphysique creuse et les idées reçues ? Car tout le mal vient de notre gigantesque ignorance. Ce qui devrait être étudié est cru sans discussion. Au lieu de regarder, on affirme ![1015]

Pour Flaubert, le « mal » vient de « notre gigantesque ignorance », et cette ignorance est engendrée par l'autorité absolue du « on ». Cette autorité empêche l'expression de l'individu au sein des « idées reçues », ce silence de l'individu empêche sa réflexion contre les idées reçues. Il perd ainsi son indépendance — sa propre autorité pour exister en tant que lui-même — et ne

---

1013 « HERNIE : Tout le monde en a, sans le savoir ! » Voir Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues* (1881, œuvre posthume), , *op. cit.*, p. 89.
1014 Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues* (1881, œuvre posthume), *op. cit.*, p. 96, 97.
1015 Lettre à George Sand le 31 mars 1871. Dans Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. IV, *op. cit.*, p. 300.

peut exister qu'au sein du « on », en suivant aveuglement l'autorité des majorités.

Ainsi, nous constatons que les caractéristiques du *Dictionnaire des idées reçues* représentent les procédés par lesquels le discours de l'individu s'évanouit au sein d'une collectivité. Cependant, c'est également par ces procédés que *Le Dictionnaire* peut devenir le garant de sa propre autorité.

Car en premier lieu, la structure du *Dictionnaire* est incomplète en raison du manque de sujet (au sens grammatical du mot) ; il n'est pas achevé grammaticalement. En employant « on », *Le Dictionnaire* ne peut que représenter l'aspect unilatéral du monde par manque de discours de l'individu. Mais ces manques, ou ces « blancs », forment une structure stable qui ne dépend pas de sa teneur (l'intrigue, les personnages d'un roman, par exemple). Ces « blancs » permettent d'ajouter ou de supprimer n'importe quel mot en tant que définition, sans briser l'ensemble de la structure du *Dictionnaire* : il demeure toujours *Le Dictionnaire des idées reçues*, et sa nature (d'être un « dictionnaire ») ne change pas, même si nous ajoutons ou supprimons des définitions.

En second lieu, par des ajouts ou des suppressions de définitions, la teneur du *Dictionnaire* devient infinie. Quel que soit l'augmentation ou la diminution des définitions, *Le Dictionnaire* peut sans cesse être mis à jour et donc, renouvelé. Dans ce renouvellement, il peut se dégager du cadre spatio-temporel de son époque — la France du XIXe siècle — et peut exister dans son perpétuel devenir. Finalement, par l'impératif implicite de toutes les définitions, *Le Dictionnaire* maintient son autorité dans ce devenir. Ainsi, en acquérant son indépendance dans le devenir, *Le Dictionnaire des idées reçues* devient l'absolu de lui-même. Tant que nous nous servons du *Dictionnaire des idées reçues*, nous voyons, pendant notre lecture, la représentation de l'autorité dominante du « on » sur nous-mêmes, et réfléchissons sur notre propre autorité mise en cause dans cette représentation.

Conclusion de la troisième partie

Au terme de cette partie, il apparaît que la limite de la subjectivité du sujet-individu contribue à la fragmentation et à la « torsion » du monde et de l'Histoire. L'individu, par sa propre manière de percevoir et d'appréhender le monde et l'Histoire, les décompose puis les recompose ; telle est une représentation en « kaléidoscope », en « anamorphose » ou en « patchwork », à la fois fragmentée et unifiée. Dans cette recomposition, nous constatons également différents aspects de l'être humain, ou de l'Humanité, qui se manifestent à travers les discours des narrateurs. Lorsque l'individu rejoint le « grand désert d'hommes », il se dissimule. Son discours se fusionne en une polyphonie et son expression se mêle au tumulte collectif. Cette dissimulation est une autre manière d'acquérir l'autorité. Car s'intégrer au sein d'une collectivité permet à l'individu de se débarrasser de toute responsabilité pour tout ce qu'il s'exprime : le sujet est « libéré » par cette dissimulation. De ce fait, le sens même de la « vérité » est mis en cause. Étant à la fois témoins de l'Histoire et des éléments du monde, Flaubert et Melville, à l'issue de leur quête pour atteindre l'absolu littéraire, nous communiquent leur aboutissement de manières distinctes. Flaubert renonce à sa quête en nous laissant une œuvre inachevée qui ne le sera jamais. Melville, jusqu'à sa mort, continue toujours de cheminer vers sa quête. Son œuvre posthume retrouvée nous révèle la représentation de l'esprit troublé d'un agnostique : la révélation de la vérité n'est pas possible, la seule solution réside dans l'accomplissement du cheminement qui mène à la révélation.

Conclusion générale

Au terme de notre travail, il apparaît que les influences du romantisme se perpétuent jusqu'à aujourd'hui. Elles suscitent des résonances ultérieures, en France et en Amérique du Nord, dans différents domaines culturels. Elles nous permettent aussi de réfléchir, dans le cadre de ces deux pays, sur les questions de l'autorité et de l'indépendance de la Littérature par rapport à d'autres disciplines : la Philosophie, la Religion, l'Histoire, la Politique, etc. La Littérature était à notre sens considérée comme se suffisant à elle-même, et devenait un « individu » cherchant sa propre autorité dans son évolution historique. Une fois sur ce chemin, la Littérature entre dans un processus dans et par lequel il s'accomplit ; il incarne désormais son propre devenir. Notre objectif était d'analyser les raisons, les manières et les résultats de la quête de la Littérature en tant qu'individu, pour atteindre son absolu, à travers l'étude des constructions narratives dans les textes de Flaubert et de Melville de notre corpus.

Pour un individu, « atteindre son absolu » implique qu'il éprouve des limites, de l'insuffisance et des manques — un vide à combler. Une quête d'autorité signifie que l'individu est obligé de « partir » et de « chercher » — en voyage, en exil, voire dans le désert — parce qu'il ne la possède pas là où il est, et doit la trouver « ailleurs ». Il s'agit donc d'un processus et d'un mouvement. Cet « ailleurs » — le désert — convoque une « construction » afin d'établir une nouvelle autorité. Pour Flaubert, cet « ailleurs » est l'élaboration d'une esthétique comme éthique de son écriture, et de techniques d'écriture — le « style » — afin de maintenir la valeur artistique de ses œuvres. Quant à Melville, la quête de l'individu se déroule dans le monde maritime fictionnel, au sein duquel il n'a jamais cessé de chercher la « vérité », en essayant diverses formes textuelles pour manifester sa compétence langagière en tant qu'écrivain.

Trois thématiques principales ont émergé dans notre travail. La première s'intéressait à la contextualisation du « désert » et du « vide » par le biais de leurs configurations dans l'« écriture ». Cette première partie a mis à jour les influences du romantisme : la rupture, la fondation d'un nouveau système symbolique et l'invention d'un nouveau rapport au temps et au monde. La tyrannie menée à bord de la *Dolly* et de la *Julia* amène le narrateur de *Taïpi* et d'*Omou* à partir à la recherche de son autonomie, parce qu'il ne veut plus être soumis aux capitaines. En se revendiquant « sujet » lui-même, il se rebaptise « Tommo » et « Paul », et prend ces prénoms comme sa nouvelle identité.

La visite du narrateur dans la vallée des Taïpis montre la réflexion rétrospective de Melville sur les stéréotypes de l'exotisme littéraire. Sous l'identité d'un marin américain, l'observation

du narrateur d'*Omou* devient la réflexion sur l'Ancien monde d'un individu venant du Nouveau Monde (l'Amérique du Nord). De *Taïpi* à *Omou*, Melville essaie de construire des récits d'aventure à sa propre manière. Son écriture devient ainsi un intermédiaire entre ce qu'il observe, ce qu'il appréhende et ce qu'il veut représenter : un passage.

L'écriture des récits de voyage incarne ce passage. Elle se présente comme un chantier ou un « laboratoire », où le monde attend sa reconfiguration littéraire. C'est le lieu où Flaubert et Melville esquissent différentes perspectives pour voir le monde, et élaborent les différentes techniques d'écriture garantissant leur propre valeur artistique. Les récits de voyage de Flaubert comportent à la fois l'enregistrement de ses trajets et les « blancs » dans ses trajets. Ce que le narrateur voit du monde, enregistré par son écriture, représente ce monde par ses propres fragmentations : des scènes statiques ou mobiles, des portraits détaillés ou esquissés, etc. Ces fragmentations se trouvent aussi chez Melville, dans les dix esquisses des *Îles enchantées.* Le narrateur y montre l'aspect grotesque du monde en inversant ses images. Le monde réel est ainsi construit dans son anéantissement fictif.

À travers ces écritures « viatiques », Flaubert et Melville montrent que le langage, étant la manière dont le sujet-observateur communique avec le monde, témoigne une impuissance. Cette impuissance révèle aussi la possibilité d'une écriture dont la caractéristique est marquée par le « mouvement ». Le mouvement révèle une interaction entre l'homme et le monde, et engendre la genèse des textes littéraires. En voyageant et en écrivant, Flaubert et Melville s'intéressent à l'homme au travers duquel ils arrivent à constituer le monde. Leurs observations du monde leurs manières de l'appréhender se transforment en écritures dont les médiateurs sont eux-mêmes, des êtres humains. De cette manière, Dieu s'anéantit dans le monde dont le centre est désormais l'homme.

L'homme et son langage comportent des limites qu'ils doivent franchir. Le monde devient un lieu d'épreuves, parce que le franchissement des limites exige des efforts. Pour surmonter les limites humaines, nous avons analysé que Flaubert et Melville travaillaient sur la construction de narrateurs-individus employant le « je ». Le narrateur dans *Novembre* se transforme dans les *Mémoires d'un fou*. Il fait des lieux communs (la folie, la prostitution, etc.) dans *Novembre* une partie du récit des *Mémoires d'un fou*. La transformation du « je » en « il » montre le silence du narrateur, et crée ainsi un blanc dans le récit. Le narrateur se positionne autrement : désormais il peut voir le monde et lui-même à la place des « autres ».

Dans *Redburn* et *Vareuse-Blanche*, nous avons découvert les « plongeons » fictifs de Melville, à travers le « regard » des narrateurs. Le regard de Redburn évolue au fur et à mesure de son aller-retour en croisière. Au retour à New York, son regard devient moins hésitant qu'à son départ. La manière dont il voit les émigrants européens est une rétrospection de son propre

parcours. Redburn exerce l'autonomie dont parle Emerson. Il ne l'exerce pas par la lecture mais par sa propre pratique. Telle est la divergence de Melville avec les doctrines du transcendentalisme : l'individu humain doit affronter le monde et subir les épreuves, sans appeler le recours de Dieu. Nous avons aussi remarqué la divergence de Melville avec Thoreau. Selon Melville, l'accomplissement de l'individu peut se faire dans une vie retirée, mais au travers de l'entrée dans le monde.

Le regard de Redburn est libéré dans *Vareuse-Blanche.* La libération du regard permet à Vareuse-Blanche de former et de dynamiser la structure d'un récit, assurée par l'échelle du Pouvoir à bord de la frégate. Elle favorise aussi une division d'identité qui est apparue au dénouement de *Redburn* (la mort de Harry). Cette division indique une ambivalence sur laquelle le récit se construit : la vareuse a une surface blanche et une doublure complexe ; la couleur blanche de la vareuse, qui distingue le narrateur des autres marins, masque son danger implicite. La société est reconstruite dans un espace clos — la frégate — qui flotte dans le monde maritime plein de périls. Cette ambivalence devient ensuite la caractéristique de l'écriture melvillienne. La chute allégorique de Vareuse-Blanche permet le surgissement du sujet, qui change de perspective pour voir le monde : ce n'est plus de « haut » en « bas », mais de « bas » en « haut ».

Le changement de perspective des narrateurs chez Flaubert et Melville leur permet de combler l'insuffisance du discours subjectif de l'individu. Ce changement crée d'autres vides : les blancs dans les récits (le silence, le rythme), la division et la décomposition du monde. De cette manière, l'individu peut avoir une compréhension élargie du monde.

Dans *Mardi* et *Clarel*, en construisant les personnages, Melville apporte des éléments supplémentaires. Il montre aussi son doute quant au processus au travers duquel l'individu s'accomplit. Les personnages dans *Mardi* incarnent différents domaines des savoirs humains, ceux de *Clarel,* différentes compréhensions de la Croyance humaine. Les trajets de Taji et de Clarel sont des configurations de la quête d'absolu de l'individu, au cours de laquelle ils rencontrent des personnages qui leur proposent d'autres perspectives pour voir et appréhender le monde. Le but de la quête de Taji et de Clarel réside dans la futilité, mais c'est en raison de cette futilité qu'ils partent et repartent, afin d'y attribuer une signification. Les deux récits se terminent par une ouverture, montrant que leur quête n'est pas achevée.

Cette construction est réalisée par le retrait du narrateur du récit : il laisse son autorité narrative aux personnages pour s'exprimer. Ainsi, Melville arrive à exposer une vision panoramique du monde par le retrait du narrateur. Dans *Madame Bovary*, la vision du narrateur passe par des détails subtils. Les descriptions sont des moments où le narrateur « se tait » pour créer des ruptures et laisser surgir l'effet acoustique ou pictural produit par le texte littéraire.

À travers l'histoire d'Emma, Flaubert met la « morale » en question, et élabore son principe

d'écriture. L'éthique d'une œuvre littéraire ou artistique réside dans sa propre esthétique qui garantit sa valeur. La « morale » change au cours des siècles, mais la valeur artistique d'un texte littéraire peut être garantie par lui-même. L'évolution de la réception du portrait d'Emma rejoint ce principe de Flaubert. Comme le portrait d'Emma s'accomplit et se renouvelle dans sa propre évolution au cours des siècles, l'autorité n'est plus seulement auctoriale : elle s'accomplit au travers des lecteurs. Qu'elle soit panoramique ou subtile, la vision du narrateur « dissèque » le monde dans diverses perspectives dessinées dans le texte, et dans la réception du texte par le lecteur. Le retrait du narrateur manifeste celui de l'autorité auctoriale. L'« auteur » n'est plus Flaubert ou Melville ; il existe désormais dans l'effet produit par le texte, et dans sa réception par le lecteur. Le sujet émerge au sein de l'interaction entre le texte et son lecteur. L'univers fictionnel se présente comme un monde virtuel dans lequel le sujet remet les éléments en ordre.

À travers la construction de la figure d'Ismaël, nous avons constaté celle d'un apprenti écrivain qui écrit en apprenant à écrire. Le roman comporte une « doublure ». D'un côté, c'est l'Ismaël-narrateur qui raconte l'histoire de *Moby Dick*. D'un autre côté, c'est l'Ismaël-personnage qui part en voyage à bord du *Pequod.* Cette construction en doublure favorise une « alternative » — la vision du narrateur Ismaël est libérée pour entrer dans celles des personnages. Nous avons aussi remarqué la confrontation d'autorités entre le narrateur Ismaël et le personnage d'Achab. L'ordre établi par Ismaël est bouleversé dès l'apparition d'Achab dans le récit. En affirmant son infériorité par rapport au personnage du récit, le narrateur Ismaël cède l'autorité narrative à ce qu'il raconte, et disparaît dans le récit. Il devient ainsi un « passage » pour que le sujet surgisse dans sa disparition.

La figure de l'apprenti écrivain a montré la caractéristique du « devenir » — la Littérature évolue au cours du temps, et son rapport au temps se renouvelle dans sa propre évolution. Le rapport de l'individu au monde, représenté au cours de la mutation de l'autorité dans les constructions narratives, a fait l'objet de la seconde partie de notre travail. Nous avons analysé les représentations de l'écrivain au sein de la sphère publique en France et en Amérique du Nord. Elles sont incarnées respectivement par les personnages de Jules dans *L'Éducation sentimentale* de 1845 et de Pierre dans *Pierre ou les Ambiguïtés.*

Les crises de conscience que subit Jules l'amènent à penser à la mort. Mais au lieu de se suicider, il fusionne dans le texte et y manifeste son ambition artistique. Le « chien » qu'il rencontre est une métaphore des limites du langage et de la perception humaine qu'il n'arrive pas à franchir. Jules accepte ses limites en annonçant que c'est la tâche de l'artiste de les franchir par la création artistique. Son expérience en tant qu'écrivain juvénile représente le parcours d'un écrivain français au XIXe siècle, cherchant l'originalité de son écriture et poursuivant la valeur artistique de son œuvre.

Le contexte historique de l'Amérique du Nord au XIXe siècle est intégré dans l'histoire de Pierre. Nous y avons découvert le développement de l'imprimerie et l'industrialisation dans le marché du livre au cours de l'avant-guerre (*antebellum*). L'ensemble du roman de *Pierre* et la construction du héros ont traité le thème du « sublime ». Le parcours de Pierre incarne l'évolution de la société américaine, qui passe de la tradition aristocratique au régime démocratique. Le roman est composé d'une structure en diptyque sur plusieurs niveaux. Le personnage d'Isabel est construit pour produire un effet d'incertitude et d'horreur provoquant un sentiment sublime. Ce personnage-spectre se présente comme le vide du roman, par lequel Pierre se laisse tenter. La rupture avec sa famille le débarrasse de l'autorité de la filiation familiale représentant l'aristocratie.

Pierre devient ainsi un individu qui se désolidarise de l'Ancien Monde. Il s'isole, s'exile dans l'univers virtuel de la littérature, afin d'y fonder sa propre autorité. L'échec de sa carrière d'écrivain est induit à la fois par l'autorité éditoriale et celle de la culture de masse au moment de la transformation de la société américaine d'avant-guerre. L'histoire de Pierre a fait surgir la question de la valeur du travail d'un écrivain : il faut choisir entre la valeur artistique ou commerciale.

Pierre a choisi la première. Il a insisté sur le fait qu'une œuvre littéraire doit intégrer la « sincérité » de l'écrivain, qui tire l'expérience de la vie banale et la transforme en art. Ainsi, la création littéraire établit un nouveau rapport avec le temps et le monde pour la genèse de sa forme. L'écriture, qui accompagne l'évolution du temps, est obligée de se transformer sans cesse pour s'adapter aux changements socio-culturels, afin de renouveler son rapport au cours des changements.

Cette évolution de l'écriture est marquée par la répétition. Nous avons analysé les figures de copistes chez Flaubert et Melville, qui ont répété leur « écriture » dans le monde fictif. Leurs répétitions influencent le temps du récit, et leur attribuent l'autorité narrative. Le narrateur dans *Bartleby* détient l'autorité narrative en construisant un espace clos dans le récit. Mais la phrase « Je ne préférerais pas » de Bartleby défie cette autorité. La répétition de cette unique phrase fige le temps du récit et empêche la narration. La phrase crée une langue propre à Bartleby qui triomphe des variations langagières du narrateur. L'autorité narrative n'est plus le garant de l'intrigue. Elle est restituée par une langue mineure dont la signification est vide.

Ainsi, cette « langue » de Bartleby devient un absolu et manifeste son pouvoir. *Bartleby* nous a montré qu'un texte littéraire, lorsqu'il acquiert une particularité qui le distingue des autres, peut devenir un absolu et demeurer en tant que tel. L'originalité et l'autorité d'une œuvre littéraire réside dans sa possibilité d'engendrer différentes interprétations chez le lecteur au travers des siècles. C'est par les interprétations que l'œuvre littéraire acquiert des significations.

Flaubert décrit le travail d'un écrivain au travers des transcriptions de Bouvard et Pécuchet. L'acte d'écrire est ainsi considéré comme la transcription des savoirs du monde. Flaubert définit la genèse de *Bouvard et Pécuchet* comme une répétition de transcriptions. Le roman devient à la fois le matériel et le but de l'écriture de Flaubert, par lesquels il manifeste son ambition artistique. Pour un écrivain, « écrire », c'est établir un lien entre lui et son temps ; c'est trouver sa position dans le temps et dans le monde ; c'est aussi manifester son autorité auctoriale dans la Littérature, ce qui garantit la valeur d'une œuvre. Dans *Bouvard et Pécuchet*, nous avons constaté une crise de l'autorité narrative. Ce n'est plus le narrateur qui assure l'intrigue, mais l'intrigue qui se dynamise par elle-même.

La répétition montre un mouvement, au sein duquel se crée un défilé. Nous avons analysé les deux défilés dans la construction narrative chez Flaubert et Melville. Dans *La Tentation de saint Antoine*, Flaubert cherche les possibles effets qu'un texte littéraire peut produire : une forme théâtrale et un effet sonique. Pour obtenir ces effets, un texte littéraire doit maintenir une relation réciproque avec l'imagination de son lecteur. Le défilé des dieux, l'emploi des dialogues et des didascalies, constituent une pièce de théâtre virtuelle dans l'imagination du lecteur. Dans cette relation, nous avons découvert une relève de l'autorité entre l'autorité narrative et l'imagination du lecteur.

Cette réciprocité entre un texte littéraire et son lecteur se trouve aussi dans *L'escroc à la confiance* de Melville. La « mascarade » figure le déplacement de l'autorité narrative, réalisé par les divisions et les ruptures des chapitres. La « confiance » est le thème central du roman, qui pose à la fois la question de la « confiance » que le lecteur accorde au texte et celle qui lie les hommes entre eux dans une société. Le roman montre les possibilités du langage tout en signalant ses limites.

Les conversations testant la confiance des passagers représentent les variations langagières qui ont la « confiance » pour sujet. Mais ces variations langagières revendiquent un destinataire pour prendre effet. Le personnage du « sourd-muet » figure le langage sans lien avec son destinataire. Il se métamorphose en différents escrocs lorsqu'il trouve ses victimes — les destinataires. *L'escroc à la confiance* nous a proposé de réfléchir sur la réception d'un texte littéraire et celle de la Littérature. Un texte littéraire revendique la réception chez son lecteur pour être comprise ou être interprétée. C'est dans la réception que les effets sont produits. La crise de confiance représentée dans le roman est l'allusion à celle d'une société moderne.

Cette crise nous amène à réfléchir à la crédibilité d'un récit fictif ainsi qu'à la fiction d'autorité. Le narrateur, dans *Benito Cereno,* essaie de détourner les suspicions du lecteur en interprétant les pensées du capitaine Delano. Par la construction du narrateur et d'un personnage crédule, Melville pose la question de l'« interprétation » d'un récit. Le narrateur profite de la

confiance que le lecteur lui accorde délibérément en lisant une « fiction ». Se positionner du côté des esclaves noirs ou du côté du capitaine Cereno induit des interprétations différentes. De surcroît, Melville met en relief le risque de la fiction : le lecteur néglige l'intention du narrateur d'une fiction. Cette intention peut contenir un parti pris ou un propos (politique, religieux, etc.), qui essaie de détourner notre attention ou d'influencer notre attitude envers ce qui est raconté. De cette manière, Melville fait de l'Histoire d'une rébellion d'esclaves une fiction.

Flaubert travaille sur la manière de traiter et de voir l'Histoire dans *Salammbô.* Il propose une perspective subjective qui ne vise ni à la représentation intégrale ni à la construction chronologique. Cette perspective représente l'Histoire antique d'une manière fragmentaire en supprimant la chronologie. La poétique de l'Histoire ne réside plus dans l'historicité ; elle existe dans la manière dont Flaubert traite l'Histoire. Nous avons remarqué deux modalités narratives dans *Salammbô* : la multiplication des éléments narratifs (l'accumulation des mots et des phrases) qui brise l'intégralité de l'Histoire puis la recompose dans la fiction, et la temporalité du récit reconstituée par l'enchaînement des événements fictifs. Ainsi, le rapport de la Littérature avec l'Histoire change. Un texte littéraire peut faire de l'Histoire une fiction. Dans ce processus, l'Histoire n'est plus la source de la fiction ; elle en est un élément. Le texte littéraire n'enseigne pas l'Histoire ; il représente l'Histoire en laissant le jugement au lecteur.

La dernière partie de notre travail visait à montrer les différentes manières dont l'Histoire et le monde peuvent être traités par les fictions littéraires. Cette partie a aussi mis en évidence le fait que les traitements subjectifs de l'Histoire et du monde contiennent également la question de l'autorité dans et de la Littérature. « Être subjectif » implique une limite ; c'est être « incomplet » et « inachevé ». Ainsi, chaque représentation littéraire est un fragment de l'Histoire ou du monde.

Le monde est composé de différents êtres humains ; les histoires de ces êtres humains constituent l'Histoire de l'humanité. C'est un « patchwork » hétérogène, composite, cousu par le « temps ». Pour maintenir sa valeur artistique, un texte littéraire doit chercher sans cesse de nouveaux rapports avec le « temps ». De surcroît, dans cette recherche, Flaubert et Melville arrivent à établir un lien entre leurs propres textes : ils héritent de leurs précédentes écritures qui deviennent leurs théories littéraires.

Dans *Trois contes*, le « temps » est le fil conducteur qui enchaîne les trois périodes de la culture européenne. Flaubert réécrit l'Histoire de ces trois périodes, en mettant en relief trois histoires individuelles. Il adopte les trois techniques qu'il a pratiquées : la répétition, la condensation d'une longue période historique et la description comme une rupture dans le récit. La temporalité chronologique, dans *Un cœur simple,* est individualisée. Félicité et les habitants de Pont-l'Évêque sont exclus de la chronologie historique. La forêt dans *La légende de saint*

Julien l'Hospitalier est un lieu de transformation du héros, au sein duquel la temporalité est vidée. La vie de Julien est condensée dans quelques phrases qui résument une longue période du temps dans l'histoire d'un individu. Dans *Hérodias*, le récit se déroule sur une seule journée, mais par la mise en abyme du temps de récit, cette unique journée est prolongée. Les descriptions favorisent la création des « blancs » dans le récit. Ainsi, le paysage historique se déploie à partir des histoires d'individus : telle est une nouvelle manière d'inscrire le « passé » dans le « présent ».

Melville recompose le monde en travaillant sur la subjectivité des narrateurs. À travers les formes et les thèmes variés de ses nouvelles, il montre différents aspects de l'Humanité au sein du monde, en construisant des contrastes entre les récits. Il adopte aussi ses propres techniques d'écriture : l'allégorie, la structure du récit en diptyque, etc. Le narrateur melvillien détourne l'histoire en l'interprétant. Il transforme l'histoire en une autre, en essayant de persuader le lecteur. Le narrateur dans *Les Deux Temples* en est une preuve. Il transforme un criminel en victime par un détournement narratif. Melville intègre ses réflexions sur l'esclavage dans *Benito Cereno* et *Le Campanile*, sur la répartition de la richesse dans *Le Pudding du pauvre et les Miettes du riche*, sur la relation entre l'Amérique du Nord et l'Europe, entre les deux sexes dans *Le Paradis des célibataires et le Tartare des jeunes filles*, et sur les préjugés dans *Les Portos*.

Les réflexions intégrées dans les nouvelles de Melville sont destinées à susciter celles de leurs lecteurs. Elles sont, pour la plupart, publiées dans des périodiques qui font partie des « mass media ». En construisant ces narrateurs subjectifs, parfois racistes, Melville signale le pouvoir du discours subjectif qui peut déformer la vérité. L'allégorie, dans les nouvelles de Melville, montre la duplicité de l'homme. La subjectivité du narrateur est un masque couvrant la véritable intention de son récit. Elle ouvre également sur l'interprétation.

La subjectivité du narrateur peut aussi être impliquée dans la perspective individuelle en traitant l'Histoire : telle est l'anamorphose de l'Histoire, française et américaine, respectivement dans *L'Éducation sentimentale* et *Israël Potter*. Dans cette anamorphose, Flaubert et Melville mettent en évidence la confrontation entre l'individu et la collectivité. Nous avons analysé que cette confrontation finit par la marginalisation de l'individu dans l'Histoire.

Dans *L'Éducation sentimentale*, Flaubert réalise une conversion à la fois événementielle et temporelle de l'Histoire. Ce ne sont plus les événements historiques qui contiennent celle des individus ; c'est l'histoire d'un individu qui comporte un ou des fragments de l'Histoire. Ainsi, le temps n'est plus chronologique ; il est le temps individuel du personnage. Flaubert laisse la parole aux personnages anonymes de l'Histoire, afin de représenter le désarroi d'une période anarchique au travers des opinions issues des différents secteurs de la société française en 1848. Ainsi, il crée l'image de l'hétérogénéité de l'Histoire par la diversité d'opinions individuelles.

Flaubert ne vise pas à faire de son roman un document historique. En élaborant l'histoire de Frédéric, il détache la Littérature de l'Histoire : ainsi la Littérature obtient son autorité et devient son absolu.

Melville propose une autre manière de re-écrire l'Histoire. La réécriture de l'autobiographie d'Israël Potter pose la question de la véracité du récit. Le narrateur se présente comme témoin de la vie du héros de son récit, et reconstruit l'Histoire de l'Amérique du Nord à travers une histoire fictive. Les figures historiques (George III, Franklin, Paul Jones) sont présentées et enchaînées par l'histoire du héros. Israël Potter ne laisse aucune trace dans la chronologie de l'Amérique du Nord. À part l'autobiographie laissée par Israël Potter lui-même, il n'y a pas de référence auctoriale. L'autorité est alors transmise au lecteur : c'est le côté « récepteur » qui juge, et qui décide de la véracité du récit.

En traitant les anonymes de l'Histoire dans leurs romans, Flaubert et Melville soulignent la fonction de la « foule ». C'est le lieu où l'individu est dissimulé et effacé par l'évolution du temps. La foule est conmposée d'individus, et le pouvoir de la foule vient aussi de cette composition. La frégate nommée le *Bellipotent* dans *Billy Budd,* à bord de laquelle les officiers et les matelots constituent une unité, figure cette foule. Le roman est inachevé à deux niveaux. Le fait que le manuscrit est retrouvé après la mort de Melville montre qu'il reste des fragments sans garantie de l'auteur (Melville). La fin du récit propose également une ouverture, en confrontant les deux versions de l'affaire de Billy. Le récit demeure « intérieur », mais au sein de différentes sphères : officielle et militaire (le compte rendu), ou privée (le poème).

La confrontation des deux versions met en relief la « fiction » en cause. La Littérature est un espace entre fiction et non-fiction. La conviction de chaque personnage dans *Billy Budd* propose une subjectivité manifestée à haut niveau. Chacun perçoit le monde selon sa propre perspective. Billy n'arrive pas à prouver son innocence, parce qu'il a un défaut langagier. Le bégaiement de Billy représente l'impuissance du langage, et le « récit intérieur » révèle la limite du récit littéraire issue de cette impuissance.

Le fait que le récit est relaté par un anonyme montre que l'affaire de Billy n'a pas de conclusion. En analysant cette affaire, nous avons remarqué la question du pouvoir. Le héros est accusé et coupable parce que son pouvoir ne peut pas dépasser celui de la collectivité — le Code martial. Cette question est présentée dans une autre œuvre inachevée qu'est *Le Dictionnaire des idées reçues*. *Le Dictionnaire* est un « désert » de l'expression individuelle, parce qu'il n'est composé que par l'hérérogénéité des discours collectifs (« idées reçues »). Les discours individuels, représentés par le « je », se dissimulent dans ceux de la société représentant l'autorité collective « on ». Mais cette dissimulation peut attribuer à l'individu une nouvelle autorité : celle de la collectivité. Fort de cette nouvelle autorité, l'individu peut se

débarrasser de toute responsabilité dans son expression.

L'ensemble du *Dictionnaire* se présente comme une communication entre la Littérature et l'évolution de la société française. Flaubert indique le risque de la domination du discours collectif dans la société, en introduisant ses différentes variations dans un même recueil. Les définitions se contredisent ou se font écho dans le vide. La généralisation des définitions implique le pouvoir de la collectivité qui prive l'individu de sa possibilité d'expression. Le silence de l'expression individuelle empêche la réflexion de l'individu mais aussi son esprit critique.

La forme du *Dictionnaire* lui permet de demeurer à travers les siècles. Les « idées reçues » se produisent d'un siècle à un autre, et la teneur du *Dictionnaire* peut toujours se renouveler. Nous avons analysé l'instabilité de l'œuvre : les fautes grammaticales, la structure en fragment, et les contradictions de définition. C'est cette instabilité qui permet au *Dictionnaire* de résister au temps, parce que son autorité réside dans un rapport stable à l'évolution historique.

En somme, les écritures de Flaubert et de Melville accompagnent l'Histoire du XIXe siècle, respectivement de la France et de l'Amérique du Nord. Au travers de leur écriture, ils quêtent la manière dont la Littérature peut se dégager des autres domaines culturels (politique, philosophique, religieux, sociologique, historiographique, etc.) et obtenir une indépendance. Même si ce qu'ils résument pour leurs quêtes respectives diverge, leurs œuvres posthumes se font écho des deux côtés de l'océan Atlantique :

> *Il n'y a pas de vrai*. Il n'y a que des manières de voir. Est-ce que la Photographie est ressemblante ? pas plus que la Peinture à l'huile, ou tout autant ![1016]

Pour Flaubert, le « vrai » s'accomplit dans des « manières de voir ». Tandis que pour chaque individu, les « manières de voir » ne seront jamais les mêmes. Ce que Flaubert exprime dans cette lettre — écrite peu avant sa mort brutale, la même année — rejoint le doute de Melville, qui se manifeste à la fin de *Billy Budd*. La valeur artistique d'une œuvre littéraire lui attribue son indépendance, mais cette indépendance ne peut se réaliser qu'à travers la confrontation de cette œuvre à d'autres disciplines.

Notre travail ouvre sur plusieurs points. En premier lieu, la fragmentation de l'Histoire et du monde nous permet de réfléchir sur ce que la modernité nous a apporté. La généralisation de techniques numériques (Internet, smartphone, réseaux sociaux, vidéos courtes) divise de nouveau le monde et le temps. Les informations deviennent de plus en plus fragmentaires ; et les communications deviennent de moins en moins efficaces. Nous sommes plus proches du

[1016] Lettre à Léon Hennique, le 3 février 1880. Dans Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. V, *op. cit.*, p. 811.

monde représenté dans *Le Dictionnaire des idées reçues*, où les opinions sont fragmentées et partagées. Dans un nouveau « désert » d'informations, la persistance de la Littérature et son rapport à l'évolution historique sont remis en cause.

En second lieu, notre analyse sur la mutation de l'autorité nous permet de réfléchir à la question du « pouvoir » d'un discours au temps présent, quand l'autorité dans le monde recommence à vaciller. Le pouvoir garantit l'autorité de celui qui s'exprime. Celui qui possède un pouvoir moindre a moins de possibilité de s'exprimer. L'expression des individus dont le pouvoir est inférieur reste une question dans le domaine littéraire mais aussi dans d'autres domaines : géo-politique, économique, scientifique, sociologique, etc.

En troisième lieu, la question de la fiction reste active de nos jours. La pandémie entrave les échanges réels (communications en personne, déplacements transnationaux, etc.), et la communication entre hommes et entre nations dépend considérablement des moyens virtuels : emails, messageries instantanées, télécommunications, etc. Les communications entre hommes deviennent virtuelles. La scission entre fiction et réalité pose de nouveau la question de la crédibilité que nous avons abordée dans notre analyse de *L'escroc à la confiance*. La diffusion et la réception d'informations virtuelles exigent la réciprocité entre les hommes et entre les nations. Elles revendiquent également la transformation de l'écriture d'une œuvre littéraire (livres électroniques). De quelle manière une Écriture peut-elle exister ?

Une Écriture, c'est un choix. Flaubert et Melville choisissent de ne prendre aucune position pendant qu'ils écrivent : ils retournent toujours au « degré zéro de l'écriture ». À l'issue de notre étude sur leurs textes, nous constatons qu'ils ne prennent aucune position vis à vis de l'Histoire non plus. Ils ne tentent ni de commenter l'Histoire ni d'enseigner à leurs lecteurs. Pour Flaubert et Melville, la littérature ne démoralise pas l'Histoire ; elle ne la moralise pas non plus. En somme, la littérature est le produit de l'Histoire ; elle l'accompagne. Au fur et à mesure de sa propre évolution, elle contribue à former sa propre Histoire.

Il s'agit donc d'une co-naissance de la littérature et de l'Histoire, au milieu desquelles se trouve l'« écriture ». De la même manière que l'« écriture », le « progrès » de l'Histoire n'est ni mélioratif ni péjoratif : l'Histoire avance, comme l'écriture continue. Il va de même pour l'être humain. Les êtres humains sont en proie aux perpétuels changements. Par conséquent, ils sont obligés de changer et de s'adapter. L'évolution et les changements nourrissent de nouveaux départs et de nouvelles quêtes pour atteindre l'absolu. Revenons au romantisme précoce, Friedrich Schlegel disait :

> C'est grâce aux artistes que l'humanité devient un individu, parce qu'ils nouent l'un à l'autre, dans le présent, monde passé et monde avenir. Ils sont organes supérieurs de l'âme où se rencontrent les esprits

vitaux de toute l'humanité externe et où l'humanité interne agit en premier lieu.[1017]

La tâche de l'écrivain s'avouant artiste est donc de franchir les limites de sa nature humaine pour représenter la condition humaine — la naissance, la croissance, l'évolution, les conflits, les divergences, et finalement, la mort — et de les transcender dans la production d'une œuvre littéraire ou artistique. Étant « représentant » des « esprits vitaux de toute l'humanité externe », l'écrivain s'occupe de les représenter par le biais de son « humanité interne » en créant le « sujet ». Depuis le romantisme, la Littérature, ou tout art, veut se libérer. Cette revendication d'autorité artistique continue jusqu'à aujourd'hui. Or, la littérature, ou l'écriture, se heurtent à des obstacles et des cloisonnements — des autorités philosophiques, religieuses, politiques, éditoriales, sexuelles, sociologiques, psychologiques, voire scientifiques — et subit toujours des restrictions. Dans le contexte du monde actuel en plein bouleversement — un moment de crises où toutes ces autorités recommencent à muter — de quelle manière la littérature peut-elle se différencier des autres disciplines et devenir un art ; la littérature trouvera-t-elle son absolu ?

[1017] Friedrich Schlegel, *Idées* 64, dans *L'absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 213.

Bibliographie

Gustave Flaubert

Œuvres complètes

Œuvres complètes I, *Œuvres de jeunesse*, textes réunis et édités par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

Œuvres complètes II, *1845-1851*, édition sous la direction de Claudine Gothot-Mersch, avec pour ce volume la collaboration de Stéphanie Dord-Crouslé, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013.

Œuvres complètes III, *1851-1862*, édition sous la direction de Claudine Gothot-Mersch, texte établi, présenté et annoté par Guy Sagnes et Yvan Leclerc, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013.

Œuvres complètes IV, 1863-1874, édition établie par Gisèle Séginger, avec la collaboration de Philippe Dufour et Roxane Martin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2021.

Œuvres complètes V, 1874-1880, édition établie par Stéphanie Dord-Crouslé, Anne Herschberg Pierrot, Jacques Neefs et Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2021.

Œuvres de jeunesse

Édition utilisée :
Œuvres complètes I, *Œuvres de jeunesse*, textes réunis et édités par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

Le volume comprend :
Louis XIII, [Trois pages d'un cahier d'écolier], Les soirées d'étude, Narrations et discours, Opuscules historiques (Mort du duc de Guise, Deux mains sur une couronne), La fiance et la tombe, La grande dame et le joueur de vielle ou La mère et le cercueil, Un parfum à sentir ou les baladins, Chronique normande du Xe siècle, La Femme du monde, Un secret de Philippe le Prudent roi d'Espagne, La Peste à Florence, Bibliomanie, Rage et impuissance, La Dernière Heure, Une leçon d'histoire naturelle : genre Commis, La Main de fer, Rêve d'enfer, « Quidquid volueris », Passion et vertu, Loys XI, Agonies, La danse des morts, Ivre et mort, Les mémoires d'un fou, Rome et les Césars, Étude sur Rabelais, Smar, Les Funérailles du Docteur Mathurin, Mademoiselle Rachel, Pyrénées-Corse, [Cahier intime de 1840-1841], Novembre, L'Éducation sentimentale [1845], [Voyage en Italie].

Œuvres principales

Romans

- *La Tentation de saint Antoine* (version de 1856, complétée de fragments de celle de 1849, Œuvre inédite premièrement publiée par Louis Bertrand, Paris, Eugène Fasquelle, 1908)

Édition utilisée :
Pour *La Tentation* de 1849 : *Œuvres complètes II*, *1845-1851*, édition sous la direction de Claudine Gothot-Mersch, avec pour ce volume la collaboration de Stéphanie Dord-Crouslé, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013 ;

Pour *La Tentation* de 1856 *: Œuvres complètes III*, *1851-1862*, édition sous la direction de Claudine Gothot-Mersch, avec pour ce volume la collaboration de Jeanne Bem, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013.

- *Madame Bovary : Mœurs de Province* (Édition originale : Paris, Michel Lévy,1857)

Édition utilisée :
Madame Bovary : Mœurs de Province, présentation, notes, dossier, documents, chronologie et biographie par Gisèle Séginger, Paris, GF Flammarion, 2018.

- *Salammbô* (Édition originale : Paris, Michel Lévy frères, 1863)

Édition de référence :
Salammbô, chronologie, présentation, notes, dossier, bibliographie par Gisèle Séginger, Paris, Flammarion, 2001.

- *L'Éducation sentimentale : Histoire d'un jeune homme* (Édition originale : Paris, Michel Lévy frères, 1869)

Édition utilisée :
L'Éducation sentimentale, présentation, notes, dossier, chronologie et bibliographie par Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, 2013.

- *La Tentation de saint Antoine* (Édition originale : Paris, Charpentier, 1874)

Édition utilisée :
La Tentation de saint Antoine, introduction, vie de Flaubert, notice, bibliographie, notes et lexique des noms propres par Claudine Gothot-Mersch, Paris, Folio, « Folio classique », 2006.

- *Trois contes : Un cœur simple ; La légende de saint Julien l'Hospitalier ; Hérodias* (Édition originale : Paris, Georges Charpentier, 1877)

Édition utilisée :
Trois contes : Un cœur simple ; La légende de saint Julien l'Hospitalier ; Hérodias, présentation, notes, chronologie et bibliographie par Pierre-Marc de Biasi, édition augmentée de celle de 1986, Paris, GF Flammarion, 2009.

- *Bouvard et Pécuchet* (première publication à titre posthume, deuxième édition, Paris, Alphose Lemerre, 1881)

Édition utilisée:
Bouvard et Pécuchet, avec des fragments du « second volume », dont le Dictionnaire des idées reçues (1999), édition mise à jour en 2008, présentation, notes, dossier, chronologie et bibliographie par Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, GF Flammarion, 2008.

- *Le Dictionnaire des idées reçues* (texte établi d'après le manuscrit original et publié avec une introduction et un commentaire de Étienne-Louis Ferrère, Paris, Louis Cornard, 1913)

Édition utilisée :
Le Dictionnaire des Idées Reçues et le Catalogue des idées chic, texte établi, présenté et annoté par Anne Herschberg-Pierrot, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1997.

Pièces de théâtre

- *Le Candidat* (édition originale : Paris, Charpentier, 1874)

Édition utilisée :
Œuvres complètes IV, 1863-1874, édition établie par Gisèle Séginger, avec la collaboration de Philippe Dufour et Roxane Martin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2021.

- *Pierrot au sérail* (pantomime en six actes, Safrat, 1988)

Édition utilisée : *Œuvres complètes III*, *1851-1862*, édition sous la direction de Claudine Gothot-Mersch, texte établi, présenté et annoté par Guy Sagnes et Yvan Leclerc, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013.

Féerie

- *Le Château des cœurs* (1880), dans *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, vol. XIX, Paris, L. Conard, 1910.

Extrait dans *La République des Lettres. Les Conseils du Gnome* [deuxième tableau, scène 2], 20 décembre 1875, p. 2-5 ; *Le Royaume du Pot-au-Feu* [sixième tableau], 20 mars 1876, p. 108-112.

Édition utilisée :
Œuvres complètes IV, 1863-1874, édition établie par Gisèle Séginger, avec la collaboration de Philippe Dufour et Roxane Martin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2021.

Récits et notes de voyages

- *Pyrénées-Corse*, dans *Œuvres complètes I. Œuvres de jeunesse*, édition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

- *Voyage en Italie*, dans *Œuvres complètes I. Œuvres de jeunesse*, édition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

- *Par les champs et par les grèves – Voyage en Bretagne* (publication posthume, Paris, G. Charpentier, 1886), en collaboration avec Maxime Du Camp ;

- *Voyage en Orient*, (publication posthume, Paris, Alphose Lemerre, 1881) ;

Édition de référence : *Œuvres complètes II*, *1845-1851*, édition sous la direction de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013.

Correspondances

Correspondances, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau, Paris Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »,

tome I, (1830-1851), 1973 ;
tome II, (1851-1858), 1980 ;
tome III, (1859-1868), 1991;
tome IV, (1869-1875), 1998;
tome V, (1876-1880), 2007.

Herman Melville

Œuvres en langue anglaise

Romans

- *Typee: A Peep at Polynesian Life* (Éditions originales : New York, Wiley & Putnam, 1846 ; London, John Murray, 1846)

Édition utilisée : *Typee, A Peep at Polynesian Life*, volume édité par George Thomas Tanselle, Harrison Hayford and Hershel Parker, Evanston Chicago, Northwestern University Press & The Newberry Library, « The Writings of Herman Melville », vol. 1, 1989.

- *Omoo: A Narrative of Adventures in the South Seas* (Éditions originales : New York, Harper & Brothers, 1847 ; London, John Murray, 1847),

Édition utilisée : *Omoo: A Narrative of Adventures in the South Seas*, volume édité par Harrison Hayford, George Thomas Tanselle and Hershel Parker, Evanston Chicago, Northwestern University Press & The Newberry Library, « The Writings of Herman Melville », vol. 2, 1992.

- *Mardi: And a Voyage Thither* (Éditions originales : New York, Harper & Brothers, 1849 ; London, Richard Bentley, 1849),

Edition utilisée : *Mardi: And a Voyage Thither*, volume édité par Harrison Hayford, George Thomas Tanselle and Hershel Parker, Evanston Chicago, Northwestern University Press & The Newberry Library, « The Writings of Herman Melville », vol. 3, 1970.

- *Redburn: His First Voyage: His First Voyage Being the sailor-boy Confessions and Reminiscences of the Son-of-Gentleman, in the Merchant Service* (Éditions originales : New York, Harper & Brothers, 1849 ; London, Richard Bentley, 1849)

Édition utilisée :
Redburn: His First Voyage Being the sailor-boy Confessions and Reminiscences of the Son-of-Gentleman, in the Merchant Service, volume édité par Harrison Hayford, George Thomas Tanselle and Hershel Parker, Evanston Chicago, Northwestern University Press & The Newberry Library, « The Writings of Herman Melville », vol. 4, 1969.

- *White-Jacket, or The World in a Man-of-War* (Éditions originales : New York, Harper & Brothers, 1850 ; London, Richard Bentley, 1850),

Édition utilisée :
White-Jacket, or The World in a Man-of-War, volume édité par Harrison Hayford, George Thomas Tanselle and Hershel Parker, Evanston Chicago, Northwestern University Press & The Newberry Library, « The Writings of Herman Melville », vol. 5, 1970.

- *Moby-Dick ; or, The Whale* (Éditions originales : London, Richard Bentley, 1851 ; New York, Harper & Brothers, 1851)

Édition utilisée :
Moby-Dick or, The Whale, éd. Hershel Parker, Third Norton Critical Edition, New York, London, W. W. Norton & Company, 2018.

- *Pierre: or, The Ambiguities* (Édition originale : New York, Harper & Brothers, 1852)

Édition utilisée :
Pierre: or, The Ambiguities, éd. Robert S. Levine et Cindy Weinstein, Norton Critical Edition, New York, London, W. W. Norton & Company, 2017.

- *Isle of the Cross* (vers 1853, perdu)

- *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (Édition originale en recueil : New York, G. P. Putnam & Co., 1855 ; le roman a été publié en feuilleton dans *Putnam's Monthly Magazine* de juillet 1854 à mars 1855)

Édition utilisée :
Israel Potter: His Fifty Years of Exile, volume édité par Harrison Hayford, George Thomas Tanselle and Hershel Parker, Evanston Chicago, Northwestern University Press & The Newberry Library, « The Writings of Herman Melville », vol. 8, 1982.

- *The Confidence-Man: His Masquerade* (Édition originale : New York, Dix, Edwards & Co., 1857)

Édition utilisée :
The Confidence-Man: His Masquerade, éd. Herchel Parker et Mark Niemeyer, New York, London, W. W. Norton & Company, 2006.

Nouvelles

- *Bartleby, The Scrivener* (Édition originale : le texte a été publié dans *Putnam's Monthly Magazine*, 1853 ; repris dans le recueil *The Piazza Tales*, 1856)

Édition utilisée :
Melville's Short Novels, volume édité par Dan McCall, Norton Critical Edition, New York, London, W. W. Norton & Company, 2002.

- *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)* (première parution à titre posthume, éditée par Raymond Weaver, London, Constable & Co., 1924).

Édition utilisée :
Melville's Short Novels, volume édité par Dan McCall, Norton Critical Edition, New York, W. W. Norton & Company, 2002.
L'autre édition :

Billy Budd, Sailor and Other Uncompleted Writings, volume édité par George Thomas Tanselle, Harrison Hayford, Hershel Parker, Robert Sandberg et Alma MacDougall Reising, Evanston Chicago, Northwestern University Press & The Newberry Library, « The Writings of Herman Melville », vol. 13, 2017.

- *Benito Cereno* (Édition originale : le texte a été publié dans *Putnam's Monthly Magazine*, 1855 ; repris dans le recueil *The Piazza Tales*, 1856)

Édition utilisée :
Melville's Short Novels, volume édité par Dan McCall, Norton Critical Edition, New York, W. W. Norton & Company, 2002.

- *Cock-A-Doodle-Doo!* (*Harper's New Monthly Magazine*, 1853)
- *Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs* (*Harper's New Monthly Magazine*, 1854)
- *The Happy Failure* (*Harper's New Monthly Magazine*, 1854)
- *The Fiddler* (*Harper's New Monthly Magazine*, 1854)
- *The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids* (*Harper's New Monthly Magazine*, 1855)
- *Jimmy Rose* (*Harper's New Monthly Magazine*, 1855)
- *The 'Gees* (*Harper's New Monthly Magazine*, 1856)
- *I and My Chimney* (*Putnam's Monthly Magazine*, 1856)
- *The Apple-Tree Table* (*Putnam's Monthly Magazine*,1856)
- *The Two Temples* (cette nouvelle n'est pas publiée au temps vivant de Melville)

Édition utilisée :
The Piazza Tales and Other Prose Pieces (1839-1860), volume édité par Harrison Hayford, George Thomas Tanselle and Hershel Parker, Evanston Chicago, Northwestern University Press & The Newberry Library, « The Writings of Herman Melville », vol. 9, 1987.

Poèmes

- *Battle Pieces and Aspects of the War* (Édition originale : New York, Harper & Brothers, 1866)

Édition utilisée :
Published Poems : Battle-Pieces, John Marr, Timoleon, volume édité par Robert C. Ryan, Harrison Hayford, Alma MacDougall Reising et George Thomas Tanselle, Evanston Chicago, Northwestern University Press & The Newberry Library, « The Writings of Herman Melville », vol. 11, 2009.

- *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land* (Édition originale : New York, G. P. Putnam & Company, 1876)

Édition utilisée :

Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land, Evanston Chicago, Northwestern University Press & The Newberry Library, « The Writings of Herman Melville », vol. 12, 1991.

- *John Marr and Other Sailors* (première édition privée en 25 exemplaires, 1888)

Édition utilisée :
Published Poems : Battle-Pieces, John Marr, Timoleon, volume édité par Robert C. Ryan, Harrison Hayford, Alma MacDougall Reising et George Thomas Tanselle, Evanston Chicago, Northwestern University Press & The Newberry Library, « The Writings of Herman Melville », vol. 11, 2009.

- *Timoleon, and Other Ventures in Minor Verse* (première publication privée en 25 exemplaires par Caxton Press, 1891)

Édition utilisée :
Published Poems : Battle-Pieces, John Marr, Timoleon, volume édité par Robert C. Ryan, Harrison Hayford, Alma MacDougall Reising et George Thomas Tanselle, Evanston Chicago, Northwestern University Press & The Newberry Library, « The Writings of Herman Melville », vol. 11, 2009.

Essais

- *Fragments from a writing desk* (*Democratic Press* et *Lansingburgh Advertiser*, 1839)
- *Etchings of a Whaling Cruise* (*New York Literary World*, 1847)
- *Authentic Anecdotes of "Old Zack"* (*Yankee Doodle*, 1847)
- *Mr Parkman's Tour* (*New York Literary World*, 1849)
- *Cooper's New Novel* (*New York Literary World*, 1849)
- *A Thought on Book-Binding* (*New York Literary World*, 1850)
- *Hawthorne and his Mosses* (*New York Literary World*, 1850)

Édition utilisée:
The Piazza Tales and Other Prose Pieces (1839-1860), volume édité par Harrison Hayford, George Thomas Tanselle and Hershel Parker, Evanston Chicago, Northwestern University Press & The Newberry Library, « The Writings of Herman Melville », vol. 9, 1987.

Pour *Hawthorne and his Mosses*
D'autre édition utilisée :
Moby-Dick or, The Whale, éd. Hershel Parker, Third Norton Critical Edition, New York, London, W. W. Norton & Company, 2018.

Exposés

- *Statues in Rome* (premier exposé à Lawrence, Massachusetts, le 23 novembre 1857 ; première parution chez *Courier* le 25 novembre 1857)
- *The South Seas* (premier exposé à Yonkers, New York, le 6 décembre 1858 ; première parution chez *Examiner* le 9 décembre 1858)
- *Traveling* (premier exposé à Flushing, Long Island, New York, le 7 novembre 1859 ; première parution chez *Chronicle* le 25 février 1860)

Édition utilisée:
The Piazza Tales and Other Prose Pieces (1839-1860), volume édité par Harrison Hayford, George Thomas Tanselle and Hershel Parker, Evanston Chicago, Northwestern University Press & The Newberry Library, « The Writings of Herman Melville », vol. 9, 1987.

Articles divers

- *The Death Craft* (première parution chez *Democratic Press* le 16 novembre 1839)
- *On the Sea Serpent* (première parution chez *Yankee Doodle* le 19 juin 1847)
- *On the Chinese Junk* (première parution chez *Yankee Doodle* le 17 juillet 1847)
- *A Short Patent Sermon* (première parution chez *Yankee Doodle* le 10 juillet 1847)
- *The New Planet* (première parution chez *Yankee Doodle* le 24 juillet 1847)
- *View of the Barnum Property* (première parution chez *Yankee Doodle* le 31 juillet 1847)
- *Report of the Committee on Agriculture* (première parution chez *Culturist and Gazette* le 9 octobre 1850)

Édition utilisée:
The Piazza Tales and Other Prose Pieces (1839-1860), volume édité par Harrison Hayford, George Thomas Tanselle and Hershel Parker, Evanston Chicago, Northwestern University Press & The Newberry Library, « The Writings of Herman Melville », vol. 9, 1987.

Journaux et correspondances

Journals, volume édité par Howard C. Horsford et Lynn Horth, Evaston et Chicago, Northwestern University Press Newberry Library, 1989.

Correspondence, volume édité par Lynn Horth, Evaston et Chicago, Northwestern University Press Newberry Library, « The Writings of Herman Melville », vol. 14, 1993.

Traductions françaises

Romans et nouvelles

Éditions utilisées : *Œuvres complètes* de Herman Melville, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade ».

- *Œuvres I : Taïpi*, *Omou*, *Mardi*, textes traduits par Mark Niemeyer, Théo Varlet, Philippe Jaworski, Francis Ledoux et Rose Celli, édition publiée sous la direction de Philippe Jaworski, avec la collaboration de Michel Imbert, Dominique Marçais, Mark Niemeyer, Hershel Parker et Joseph Urbas, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.

- *Œuvres II : Redburn*, *Vareuse-Blanche*, textes traduits par Philippe Jaworski et Jacqueline Villaret, édition publiée sous la direction de Philippe Jaworski, avec la collaboration de Michel Imbert, Hershel Parker et Joseph Urbas, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

- *Œuvres III* : *Moby-Dick ou Le Cachalot*, *Pierre ou les Ambiguïtés*, textes traduits par Philippe Jaworski et Pierre Leyris, édition publiée sous la direction de Philippe Jaworski, avec la collaboration de Marc Amfreville, Dominique Marçais, Mark Niemeyer et Hershel Parker, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

D'autres traductions françaises de *Moby Dick* :
Moby Dick (traduction de Jean Giono), Gallimard, Paris, 1941.
Moby Dick (traduction d'Armel Guerne), Éditions du Sagittaire, Paris, 1954 ; rééd. Phébus, Paris, « Libretto », 2005.

- *Œuvres IV* : *Bartleby le scribe, Billy Budd, marin, et autres romans*, textes traduits par Philippe Jaworski et Pierre Leyris, édition publiée sous la direction de Philippe Jaworski, avec la collaboration de David Lapoujade et Hershel Parker, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.

Dans ce volume :
Israël Potter ; *Les Contes de la véranda* (*La Véranda* ; *Barthleby le scribe* ; *Benito Cereno* ; *Le Marchand de paratonnerres* ; *Les Encantadas ou Îles Enchantées* ; *Le Campanile*) ; et les *Contes non recueillis* (*L'Heureux Échec* ; *Le Violoneux* ; *Coquerico!*; *Le Pudding du pauvre et les Miettes du riche* ; *Les Deux Temples* ; *Le Paradis des célibataires et le Tartare des jeunes filles* ; *Jimmy Rose* ; *Les Portos* ; *Moi et ma cheminée* ; *La Table en bois de pommier* ; *L'Escroc à la confiance ; Billy Budd, marin*)

L'autre édition pour la traduction française des nouvelles de Melville :
L'intégrale des nouvelles d'Herman Melville, textes traduits, présentés et annotés par Christian Garcin et Thierry Gillybœuf, Jelgavas, Éditions Finitude, 2021.

Recueils de correspondances, d'essais et de poèmes

D'où viens-tu Hawthorne ? suivi de : Hawthorne et ses mousses : lettres à Nathaniel Hawthorne et à d'autres correspondants, textes traduits par Philippe Jaworski, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1986.

Poèmes de guerre suivi d'un supplément, textes traduits par Pierre Leyris et Philippe Jaworski, collection « Poésie », Paris, Gallimard, 1991.

Poèmes divers : 1876-1891, textes traduits par Pierre Leyris, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1991.

Derniers poèmes, édition bilingue établie par Agnès Derail et Bruno Monfort, avec la collaboration de Thomas Constantinesco, Marc Midan et Cécile Roudeau, préface par Philippe Jaworski, Paris, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2010.

Journaux et carnets de voyage

Journaux de voyage, textes traduits par Francis Ledoux, Paris, Gallimard, 1956.

Carnets de voyage : 1856-1857, textes traduits par Phillipe Jaworski, Paris, Mercure de France, 1993.

Ouvrages et articles consacrés aux œuvres de Gustave Flaubert

Ouvrages critiques

(COLLECTIF) *Gustave Flaubert, Bouvard et Pécuchet*, Paris, Ellipses, « Analyse & Réflexions sur … », 1999.

ANSELMINI Julie et Bercegol Fabienne (dir.), *Portraits dans la littérature. De Gustave Flaubert à Marcel Proust*, Paris, Classiques Garnier, « Colloques de Cericy - Littérature », 2018.

AZOULAI Juliette et Séginger Gisèle (dir.), *Flaubert. Histoire et étude de mœurs*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2019.

BARBARA Vinken et PETER Fröhlicher (dir.), *Le Flaubert réel*, Berlin, New York, Max Niemeyer Verlag, 2009.

BUTOR Michel, *Improvisations sur Flaubert*, Paris, Éditions de la Différence, « Essais », 2005.

CHARDIN Philippe (dir.), *Réceptions créatrices de l'œuvre de Flaubert*, Tours, Publication de l'Université François Rabelais, 2000.

CHESSEX Jacques, *Flaubert ou le désert en abîme*, Paris, B. Grasset, 1991.

DESCHARMES René et DUMESNIL René, *Autour de Flaubert* (1912), Genève, Slatkine reprints, 2002.

DUFOUR Philippe, *Flaubert et le pignouf : essai sur la représentation romanesque du langage*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du texte », 1993.

DUFOUR Philippe, *Flaubert ou La prose du silence*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre » 1997.

GENETTE Gérard et TODOROV Tzvetan (dir.), *Travail de Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

GOTHOT-MERSCH Claudine (dir.), *La production du sens chez Flaubert*, (*reprint* du livre *La production du sens chez Flaubert* paru en 1975, 10/18, Colloque de Cerisy), avec l'avertissement d'Édith Heurgon et la préface de Françoise Gaillard, Paris, Hermann Éditeurs, « Cerisy archives - Littérature », 2017.

GUINOT Jean-Benoît, *Dictionnaire Flaubert* (2010), préface par Jean-Marc de Biasi, Paris, CNRS éditions, « Biblis », 2015.

MAUPASSANT Guy de, *Pour Gustave Flaubert*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1986.

MURPHY Steve (dir.), *Lectures de L'« Éducation sentimentale »*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Didact Français », 2017.

HERSCHBERG PIERROT Anne, Le Dictionnaire des idées reçues *de Flaubert*, Villeneuve d'Asqc, Presses Universitaires de Lille, 1988.

HERSCHBERG PIERROT Anne (dir.), *Flaubert. Éthique et esthétique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « La Philosophie hors de soi », 2012.

LE CALVEZ Eric (dir.), *Dictionnaire Gustave Flaubert*, Paris, Classiques Garnier, « Dictionnaires et synthèses », 2017.

LECLERC Yvan, *La spirale et le monument. Essai sur* Bouvard et Pécuchet *de Gustave Flaubert*, Paris, SEDES, 1988.

LECLERC Yvan, *Gustave Flaubert, « L'Éducation sentimentale »*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

MARTINEZ Michel, *Flaubert, le sphinx et la chimère : Flaubert lecteur, critique et romancier d'après sa correspondance*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2002.

MURPHY Steve, *Complexités d'« Un cœur simple »*, Genève, Éditions la Baconnière, « Nouvelle collection langages », 2018.

POYER Thierry, *Pourquoi "L'éducation sentimentale" de Flaubert*, Paris, Éditions Kimé, « Détours littéraires », 2017.

PROUST Marcel, *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*, textes choisis, présentés par Antoine Compagnon, Bruxelles, Éditions Complexe, « Le Regard littéraire », 1987.

RICHARD Jean-Pierre, *Littérature et sensation. Stendhal, Flaubert*, Paris, Seuil, 1954.

RICHARD Jean-Pierre, *Pages Paysages. Microlectures II*, Paris, Seuil, 1984.

SÉGINGER Gisèle, *Flaubert : une poétique de l'histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

SÉGINGER Gisèle (dir.), *Gustave Flaubert 8 :* Salammbô *dans les arts*, Paris, Lettres Modernes Minard/Garnier, 2016.

TRIAIRE Sylvie, *Une esthétique de la déliaison : Flaubert (1870-1880)*, thèse de doctorat, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2002.

Articles critiques

Juliette Azoulai, « Évolutions ou révolutions : le rôle de l'événement chez Flaubert », *Arts et Savoirs*, 12 | 2019, consulté le 5 juillet 2021. URL : http://journals.openedition.org.ezpupv.biu-montpellier.fr/aes/2209.

BERGOUNIOUX Pierre, « La littérature comme lutte à mort des consciences », *Flaubert*, 18 | 2017, consulté le 30 décembre 2020. URL : http://journals.openedition.org.ezpupv.biu-montpellier.fr/flaubert/2811.

BIASI Pierre-Marc de, « 'Qu'est-ce que cela veut dire, la réalité?' Le cryptage du réel dans *L'Éducation sentimentale* », *Le Flaubert réel*, recueil d'articles édité par Barbara Vinken et Peter Fröhlicher, Berlin, New York, Max Niemeyer Verlag, 2009, p. 61-78.

CHARDIN Philippe, « Mal du siècle et mal du lieu : bovarysme et romantisme mêlés dans les deux grands romans modernes de Flaubert », *Flaubert* [En ligne], mis en ligne le 24 janvier 2010, consulté le 31 septembre 2021. URL : https://journals-openedition-org.ezpupv.biu-montpellier.fr/flaubert/913#quotation.

CHUNG Ji-Yong, « La jeunesse de Flaubert. Enjeux et stratégies d'une construction du moi », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 26 juin 2013, vol. 113, nº 2, p. 311-324.

DUCHET Claude, « L'écriture de jeunesse dans le texte flaubertien » *Nineteenth-Century French Studies* , Spring 1984, Vol. 12, No. 3, 1984, p. 297-312, consulté le 21 décembre 2020. URL: http://www.jstor.org/stable/23536540.

DORD-CROUSLÉ Stéphanie, « Flaubert en Orient : l'anti-voyageur ? », *Un voyage hors des « conditions du touriste ordinaire »*, 30th Annual Interdisciplinary Conference in Humanities : « TRAVEL », October 2015, consulté le 6 juin 2021, URL : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01220024.

DUFOUR Philippe, « Flaubert, Tocqueville, la rue », *Les Temps Modernes*, vol. 642, no. 1, 2007, p. 18-35.

DUPRAY Fabienne, « *Madame Bovary* et les juges. Enjeux d'un procès littéraire », *Histoire de la justice*, vol. 17, no. 1, 2007, p. 227-245.

FELMAN Shoshana, « Modernité du lieu commun. En marge de Flaubert : *Novembre* », *Littérature*, n°20, 1975, p. 32-48.

FELMAN Shoshana, « Thématique et Rhétorique, ou la folie du texte », *La production du sens chez Flaubert*, (*reprint* du livre *La production du sens chez Flaubert* paru en 1975, 10/18, Colloque de Cerisy), avec l'avertissement d'Édith Heurgon et la préface de Françoise Gaillard, Paris, Hermann Éditeurs, « Cerisy archives - Littérature », 2017, p. 16-40.

FRÖMMER Judith, « Sujets d'Histoire : les renaissances de *L'Éducation sentimentale* », *Flaubert. Revue critique et génétique*, *Flaubert*, 15 | 2016, consulté le 14 mars 2021, consulté le 17 avril 2021. URL : http://journals.openedition.org.ezpupv.biu-montpellier.fr/flaubert/2533.

GRÉSILLON Almuth, « Genèse de Salomé », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention),* numéro 17, 2001. pp. 73-94.

GUENTNER Wendelin, « Flaubert satiriste dans *Par les champs et par les grèves* », *Voyager en France au temps du romantisme : Poétique, esthétique, idéologie*, Grenoble, UGA Éditions, 2003, p. 289-308, consulté le 10 juillet 2021. URL : http://books.openedition.org.ezpupv.biu-montpellier.fr/ugaeditions/3726.

JAYOT Delphine, « Portrait(s) d'Emma : d'une femme 'écrite' aux femmes décrites », *Flaubert. Éthique et esthétique*, ouvrage dirigé par Anne Herschberg Pierrot, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2012, « La Philosophie hors de soi », p. 81-94.

HERSCHBERT PIERROT Anne, « Avant-Propos. Flaubert : une éthique de l'écriture », *Flaubert. Éthique et esthétique*, ouvrage dirigé par Anne Herschberg Pierrot, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « La Philosophie hors de soi », 2012, p. 5-10.

MERCIER Christophe, « Flaubert romancier ? », *Commentaire*, 7 avril 2015, Numéro 121, nº 1, p. 371-373.

NEEFS Jacques, « La prose du réel », *Le Flaubert réel*, recueil d'articles édité par Barbara Vinken et Peter Fröhlicher, Berlin, New York, Max Niemeyer Verlag, 2009, p. 21-30.

NEEF Jacques, « Modernités de *Bouvard et Pécuchet*, Borges, Queneau », *Flaubert*, 18 | 2017, consulté le 5 avril 2021. URL : http://journals.openedition.org.ezpupv.biu-montpellier.fr/flaubert/2813.

PELLEGRINI Florence, « Figuration, énumération, complétion : du descriptif », *Flaubert*, 19 | 2018, consulté le 14 mai 2021. URL : http://journals.openedition.org.ezpupv.biu-montpellier.fr/flaubert/2878.

PELLEGRINI Florence, « *Bouvard et Pécuchet* et le ruban de Möbius. Variation mathématique sur le désir », *Flaubert*, 3 | 2010, consulté le 6 décembre 2020. URL : http://journals.openedition.org.ezpupv.biu-montpellier.fr/flaubert/952.

PETITIER Paule, « Flaubert, lecteur d'histoire », *Flaubert. Revue critique et génétique*, 6 décembre 2009, nº 2, consulté le 7 mai 2021, consulté le 07 octobre 2021. URL : http://journals.openedition.org.ezpupv.biu-montpellier.fr/flaubert/863.

RANCIÈRE Jacques, « Puissances de l'infime », *Flaubert. Éthique et esthétique*, ouvrage dirigé par Anne Herschberg Pierrot, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2012, « *La Philosophie hors de soi* », p. 29-44.

SCHWEIGER Amélie, « Portrait de jeune écrivain en artiste (La « première » *Éducation sentimentale*) », *Romantisme*, 1986, n°54, consulté le 12 décembre 2020, URL : www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1986_num_16_54_4845.

SOLOMON Nathalie, « Portraits flaubertiens en voyage : La fabrique du roman », dans *Portraits dans la littérature : De Gustave Flaubert à Marcel Proust*, Julie Anselmini et Fabienne Bercegol (dir.), n°3, Paris, Classiques Garnier, « Colloques de Cerisy – Littérature », 2018, p. 411-430.

STÖFERLE Dagmar, « L'hallucination de la connaissance : *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert », *Flaubert*, 4 | 2010, consulté le 25 avril 2021. URL : http://journals.openedition.org.ezpupv.biu-montpellier.fr/flaubert/1226.

TRIAIRE Sylvie, « Le défilé des dieux, de l'idole primitive à Loulou », *Flaubert : les pouvoirs du mythe*, Anne Herschberg-Pierrot (dir.), actes du séminaire *Flaubert* 2008-2009, ITEM-Paris 8-ENS, Paris, Éditions Archives Contemporaines, 2009, p. 89-105.

TRIAIRE Sylvie, « Bonheur du virtuel : *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert », *Théâtres virtuels*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2001, p. 205-225.

TRIAIRE Sylvie, « Ce qui prend figure politique. Portraits du commun chez Flaubert », dans *Portraits dans la littérature : De Gustave Flaubert à Marcel Proust*, Julie Anselmini et Fabienne Bercegol (dir.), n°3, Paris, Classiques Garnier, « Colloques de Cerisy – Littérature », 2018, p. 107-129.

TRIAIRE Sylvie, « *L'Éducation sentimentale*, roman des masses », *Flaubert,* 19 | 2018, consulté le 19 mars 2021. URL : http://journals.openedition.org.ezpupv.biu-montpellier.fr/flaubert/2867.

TRIAIRE Sylvie, « Le livre des pannes. *Bouvard et Pécuchet* », *Fabula / Les colloques*, *"Le coup de la panne". Ratés et dysfonctionnements textuels*, consulté le 17 août 2020. URL : http://www.fabula.org/colloques/document5816.php.

TRIAIRE Sylvie, « De *Salammbô* à Badinguet. Petite histoire de l'autorité pathogène selon Flaubert », dans *Un temps pour tout : Études sur les mutations de l'autorité de l'Antiquité au XIXe siècle*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2019, « Voix des Suds », p. 207-223.

WESTERWELLE Karin, « *Saint Julien l'hospitalier* de Flaubert : un face à face entre la littérature européenne et le Moyen Âge latin », *Le Flaubert réel*, recueil d'articles édité par Barbara Vinken et Peter Fröhlicher, Berlin, New York, Max Niemeyer Verlag, 2009, p. 125-140.

WINDELS Loïc, « Flaubert, Baudelaire, et la mélancolie », *Flaubert*, Presses universitaires de Vincennes « La Philosophie hors de soi », 2012, p. 109-138.

Thèses

QIAN Sun, *Roland Barthes, lecteur du XIXe siècle: Michelet, Balzac et Flaubert*, thèse de doctorat présentée et soutenue à l'Université de Pékin, 2014.

ELNADY Ahmed Ali Abdel Gawad, *L'ordre des mots dans la phrase de Gustave Flaubert : position, portée et interprétation des circonstants de (temps, lieu et manière) dans* l'Éducation sentimentale, *(Étude syntaxique, stylistique et poétique)*, thèse de doctorat présentée et soutenue à l'Université Lumière Lyon II, 2005, URL : http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2005/elnady_a#p=0&a=top.

Ouvrages et articles consacrés aux œuvres de Herman Melville

Ouvrages critiques et recueils d'articles

AGAMBEN Giorgio, *Bartleby ou la création*, texte traduit par Carole Walter, Strasbourg, Circé, 2014.

AMFREVILLE Marc, Pierre or the Ambiguities*, Herman Melville : l'ombre portée*, Paris, Ellipses, « Marque-page », 2003.

BERKMAN Gisèle, *L'effet Bartleby. Philosophes lecteurs*, Paris, Hermann Éditeurs, « Fictions pensantes », 2011.

BRANCH Watson G., *Melville: the critical heritage*, London Boston, Routledge and Kegan P, 1974.

CONSTANTINESCO Thomas, DERAIL Agnès et LE RESTE Anne-Claire (dir.), *Herman Melville,* The Confidence-Man : His Masquerade. *Les fictions de la confiance/Fictions of Confidence*, Clamecy, Presses universitaires de Paris Nanterre, « Intercalaires : agrégation d'anglais », 2020.

COOK Jonathan A., *Satirical apocalypse: an anatomy of Melville's* The confidence-man, Westport etc., Greenwood Press, « Contributions to the study of world literature », 1996.

COWAN Bainard, *Exiled waters: Moby-Dick and the crisis of allegory*, Baton rouge London, Louisana state university press, 1982.

DAVEY Michael J., *A Routledge literary sourcebook on Herman Melville's* Moby-Dick, London, Routledge, « Routledge literary sourcebooks », 2003.

DAVIS, Merrell R., *Melville's Mardi, a chartless voyage*, New Haven, Yale University Press, « Yale studies in English », 1952.

DERAIL-IMBERTAgnès, *Moby Dick : allures du corps*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 2000.

DIMOCK Wai-chee, *Empire for liberty: Melville and the poetics of individualism*, Princeton, Princeton University press, 1989.

DUBAN James, Melville's major fiction : politics, theology, and imagination, DeKalb, Northen Illinois University Press, 1983.

DURAND Régis, *Melville: signes et métaphores. Suivi de John Marr, fragment indédit en français traduit par Régis Durand*, Lausanne, L'Age d'Homme, « Sistre », 1980.

FOULKE Robert, *The sea voyage narrative*, New York London, Routledge, « Genres in context », 2002.

LUDOT-VLASAK Ronan, *Essais sur Melville et l'Antiquité classique – « Étranger en son lieu »*, Paris, Honoré Champion, 2018.

MAYOUX Jean-Jacques, *Melville par lui-même*, Paris, Le Seuil, 1958.

MILDER Robert, *Exiled royalties: Melville and the life we imagine*, New York, Oxford University Press, 2006.

MONFORT Bruno (dir.), *The Piazza Tales: Herman Melville*, « Agrégation anglais », Paris, VUEF-CNED, Armand Colin, 2002.

NIEMEYER Mark, *Herman Melville, "The confidence-man"*, Neuilly, Atlande, « Clefs concours. Anglais-littérature », 2018.

NURMI Tom, *Magnificent Decay: Melville and Ecology*, « Under the Sign of Nature: Explorations in Ecocriticism », Charlottesville, University of Virginia Press, 2020.

JAMES Cyril Lionel Robert, *Mariners, renegades & castaways: the story of Herman Melville and the world we live in*, Hanover N.H. Hanover N.H., Dartmouth College Press London University Press of New England, « Reencounters with colonialism », 2001.

JAWORSKI Philippe, *Melville : Le désert et l'empire*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1986.

JAWORSKI Philippe (dir.), *Herman Melville*, N°5, Université Paul-Valéry Montpellier 3, Centre d'Études et de Recherches sur la Culture et la Littérature Américaines (CERCLA), « Profils américains », 1993.

JOHNSON Claudia Durst, *Understanding Melville's short fiction: a student casebook to issues, sources, and historical documents*, Westport, Connecticut. London, Greenwood Press, « Literature in context series », 2005.

PARKER Hershel, *The recognition of Herman Melville: selected criticism since 1846*, Ann Arbor, Mich, University of Michigan Press, 1970.

PARKER Hershel et HAYFORD Harrison (dir.), Moby-Dick *as doubloon: essays and extracts (1851-1970)*, New York, W.W. Norton, « Norton critical edition », 1970.

REVOL-MARZOUK Lise, *Le sphinx et l'abîme : sphinx maritimes et énigmes romanesques dans* Moby Dick *et* Les Travailleurs de la mer, Grenoble, Ellug, « Ateliers de l'imaginaire », 2008.

SACHS Viola, *La Contre-Bible de Melville : Moby-Dick déchiffré*, Paris La Haye, Mouton, 1975.

SACHS Viola, *L'imaginaire-Melville : a french point of view*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1992.

SPANOS William V, *Herman Melville and the American calling : the fiction after* Moby-Dick*, 1851-1857*, Albany, State University of New York Press, 2008.

STERN Milton R, *The fine hammered steel of Herman Melville*, Urbana Chicago London, University of Illinois Press, 1968.

YOUNG Philip, *The Private Melville*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1993.

Articles ou chapitres d'ouvrages collectifs

AMFREVILLE Marc, « Le sublime ou les ambiguïtés », *Revue française d'études américaines*, janvier 2004, nº1, p. 8-20.

AMFREVILLE Marc, « Spectral Conformity: the Dilemmas of Creativity in Melville's *Pierre or the Ambiguities* », *Conformism, Non-Conformism and Anti-Conformism in the Culture of the United States*, Basopoulos Antonis, Gesa Mackentuhun and Theodora Stimpoki eds., European Views of the United States, vol.1, Heidelberg, Universitätverlag Winter, 2008, p. 119-129.

ANDREWS David, « *Benito Cereno* : No Charity On Earth, Not Even At Sea », *Leviathan*, 2.1, 2000, p. 83-103.

ARSIC Branka, « Bartleby or a Loose Existence: Melville with Jonathan Edwards », *Janus Head*, 9.1, 2006, p. 35-60.

ARSIC Branka, « Melville's Celibatory Machines: *Bartleby*, *Pierre*, and *The Paradise of Bachelors* » *Diacritics*, vol. 35 (4), 2005, p. 81-100. URL: http://www.jstor.org/stable/4621051.

AVITZOUR Daniel, « Anatomy of an Interpretive Controversy: The Case of *Benito Cereno* », *Partial answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 18/2, 2020, p. 191-212.

BANERJEE Mita, « Civilizational Critique in Herman Melville's '*Typee*, *Omoo*, and *Mardi*' », *Amerikastudien / American Studies*, 48, no. 2 (2003), p. 207-25, consulté le 18 juin 2021, URL: http://www.jstor.org/stable/41157824.

BARBOUR James, « The Composition of *Moby-Dick* », *American Literature*, Duke University Press, 1975, Vol. 47, No. 3, 1975, p. 343-360.

BLAISE Marie, « *Moby Dick* ou la baleine de Job », *Interview d'écrivain. Figures bibliques d'autorité*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2004, p. 341-366.

BLAISE Marie, « Melville, l'homme-confiance et le faiseur de nœuds », Fabula / Les colloques, *"Le coup de la panne". Ratés et dysfonctionnements textuels*, consulté le 19 mars 2021. URL : http://www.fabula.org/colloques/document5814.php.

BLAISE Marie, « *Bartleby.* 'I would prefer not to' ou la disparision des possible », *Fabula / Les colloque*s, Premier symposium de critique policière. Autour de Pierre Bayard, consulté le 25 mars 2021. URL : http://www.fabula.org/colloques/document4841.php.

BLANCHOT Maurice, « L'enchantement de Melville », *Paysage Dimanche*, n°27, 1945, p.3.

BLUM Hester, « 'No Life You Have Known': Or, Melville's Contemporary Critics », *Leviathan*, 13.1 (2011), p. 10-20.

BONNET Michèle, « *Bartleby* et la philosophie romantique : le contre-discours de Melville », *The Piazza Tales : Herman Melville*, MONFORT Bruno (dir.), Paris, VUEF-CNED, Armand Colin, « Agrégation anglais », 2002, p. 60-81.

BROEK Michael, « Ishmael as Evolving Character in Melville's *Redburn*, *White-Jacket*, *Mardi*, and *Moby-Dick* », *Literature Compass*, vol. 8 (8), 2011, p. 514-525.

BRONCANO Manuel, « Strategies of Textual Subversion in Herman Melville's *Israel Potter* », *Amerikastudien / American Studies*, 2008, Vol. 53 (4), p. 491-505, consulté le 14 juillet 2021. URL: https://www.jstor.org/stable/41158396.

CRIMMINS Jonathan, « Nested Inversions: Genre and the Bipartite Form of Herman Melville's *Pierre* », *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 64, No. 4, p. 437-464, consulté le 18 juillet 2021. URL: https://www.jstor.org/stable/10.1525/ncl.2010.64.4.437.

DERAIL-IMBERT Agnès, « Éros et Arès : les enfants de la guerre dans *Billy Budd, Sailor* de Melville », *Études anglaises*, 15 juillet, vol. 68, nº 1, 2015, p. 3-18, consulté le 8 août 2021, URL : https://www-cairn-info.ezpupv.biu-montpellier.fr/revue-etudes-anglaises-2015-1-page-3.htm.

DESPLAND Michel, « Two Ways of Articulating Outsider's Knowledge of Polynesian Culture and Religion: Melville's *Typee* and *Mardi* », *Method & Theory in the Study of Religion* 16, no. 2, June 2004, p.105-21.

DOVE-RUMÉ Janine, « Melville's *Encantadas*: Harmony or False Note? », *L'Imaginaire-Melville : A French Point of View*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1992, p. 65-76.

DOVE-RUMÉ Janine, « Melville's *Encantadas, or Enchanted Isles* : The Dicline of an Alphabetical Empire », *The Piazza Tales : Herman Melville*, MONFORT Bruno (dir.), Paris, VUEF-CNED, Armand Colin, « Agrégation anglais », 2002, p. 131-143.

FIESS Edward, « Melville as a Reader and Student of Byron », *American Literature*, mai 1952, vol. 24, nº 2, p. 186-194, consulté le 19 septembre 2020, URL : https://doi.org/10.2307/2921798.

HARDACK Richard, « 'Thou Shalt Not Be Cozened': Incest, Self-Reliance, and the Portioning of Gendered Bodies in the Works of Herman Melville », *Texas Studies in Literature and Language* 55, no. 3 (2013), p. 253-306, consulté le 8 juillet 2021, URL: http://www.jstor.org/stable/43280259.

HAYFORD Harrison, , « 'Loomings' : Yarns and Figures in the Fabric », *Artful Thunder: Versions of the Romantic Tradition in American Literature*, Robert J. DeMott et Sanford E. Marovitz, Kent (dir.), OH, Kent State University Press, 1976, p. 119-136.

IMBERT Michel, « *The Bell Tower* : la cloche fêlée et le temps de la ruine », *The Piazza Tales : Herman Melville*, MONFORT Bruno (dir.), Paris, VUEF-CNED, Armand Colin, « Agrégation anglais », 2002, p. 169-190.

HUTCHINS Zachary, « *Moby-Dick* as Third Testament: A Novel "Not Come to Destroy But to Fulfill" the Bible », *Leviathan*, 13.2 (2011), p. 18-37.

IMBERT Michel, « L'empreinte du vide dans *Benito Cereno* », *Études anglaises*, 2001, Tome 54, nº 4, p. 427-441.

IMBERT Michel, « L'heure de vérité dans *The Confidence-Man* d'Herman Melville », *Revue française d'études américaines*, 2012/3 (n° 133), p. 8-23.

JONIK Michael, « Character and Space of *Clarel* », *Leviathan*, vol. 13 (3), 2011, p. 67-84.

JONIK Michael, « Clarel the Saracen », *Leviathan*, vol. 23 (1), 2021, p. 24-46.

LUDOT-VLASAK Ronan, « De Shakespeare à Melville : insularité et intertextualité dans *Typee* et *Omoo* », *Revue Française d'Études Américaines*, n°140 (2014 : 3), p. 107-119.

LUDOT-VLASAK Ronan, « 'The lyre and the vine forever': l'Antiquité troublée dans *The Confidence-Man* », *Herman Melville,* The Confidence-Man : His Masquerade. *Les fictions de la confiance / Fictions of confidence*, Thomas Constantinesco, Agnès Derail & Anne-Claire Le Reste (dir.), Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, « Intercalaires », 2020, p. 131-144.

LUDOT-VLASAK Ronan, « Entre consécration et profanation : Melville et la lettre shakespearienne », *Revue Française d'Études Américaines*, n°141 (2014 : 4), p. 45-55.

LUDOT-VLASAK Ronan, « Bodies in Agony: Classical Sculpture and Violence in Herman Melville's works », *Sillages critiques* [En ligne], 22 | 2017, consulté le 20 mai 2021, URL : http://journals.openedition.org/sillagescritiques/4886.

MARÇAIS Dominique, « Order and Disorder : Perversion, Subversion and Salvation in Melville's *White-Jacket; or, The World in A Man-of-War* », *Herman Melville*, N°5, Université Paul-Valéry Montpellier 3, Centre d'Études et de Recherches sur la Culture et la Littérature Américaines (CERCLA), « Profils américains », 1993, p. 81-89.

MARÇAIS Dominique, « Revolution and Identity in Melville's *White-Jacket* and *Israel Potter* », *L'Imaginaire-Melville : A French Point of View*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1992, p. 53-64.

MARTIN Michael S., « "All These Things Are Bodiless": Perception, Ontology, and Consciousness in *Moby-Dick* », *Leviathan*, 11.1 (2009), p. 55-71.

MONFORT Bruno, « Architecture, espace et lieu dans *The Piazza Tales* », *The Piazza Tales : Herman Melville*, MONFORT Bruno (dir.), Paris, VUEF-CNED, Armand Colin, « Agrégation anglais », 2002, p. 24-42.

NIEMEYER Mark, « *Redburn* and the Suppression of Patrician Fantasy », *Profils américains 5*, 1993, p. 63-79.

NIEMEYER Mark, « Narrative Thunder; or, The Double Axes of Poetic Romanticism in *The Lightning-Rod Man* », *The Piazza Tales : Herman Melville*, MONFORT Bruno (dir.), Paris, VUEF-CNED, Armand Colin, « Agrégation anglais », 2002, p. 115-130.

NIEMEYER Mark, « 'An inconsistency so extreme': *The Confidence-Man*; or, The Last Word on Romantic Authorial Freedom? », *Herman Melville,* The Confidence-Man: His Masquerade : *Les fictions de la confiance / Fictions of Confidence*, 2020, p. 61-73.

NIEMEYER Mark, « An American Quest for Truth in the Mid-Nineteenth Century: Herman Melville's *Mardi: and A Voyage Thither* », *Epistémocritique* [journal en ligne], 2012, consulté le 7 octobre 2021, URL: https://epistemocritique.org/an-american-quest-for-truth-in-the-mid-nineteenth-century-herman-melvilles-mardi-and-a-voyage-thither/.

NIEMEYER Mark, « Narrative Thunder; or, The Double Axes of Poetic Romanticism in *The Lightning Rod Man* », *The Piazza Tales: Herman Melville*, éd. Bruno Monfort, Paris, Armand Colin/CNED, 2002, p.115-130.

NURMI Tom, « Mineral Melville », *J19*, vol. 7 (1), 2019, p. 155-183.

OLIVIERO Toni H., « Ambiguous Utopia: Savagery and Civilization in "Typee" and "Omoo" », *Modern Language Studies*, Winter, 1983, Vol. 13, No. 1, p. 39-46, consulté le 6 juin 2021, URL: https://www.jstor.org/stable/3194317.

SAMMARCELLI Françoise, « *Benito Cereno* ou la crise de la distinction », *The Piazza Tales : Herman Melville*, MONFORT Bruno (dir.), Paris, VUEF-CNED, Armand Colin, « Agrégation anglais », 2002, p. 101-114.

SHORT Bryan C., « Form as vision in Herman Melville's *Clarel* », *American Literature*, Vol. 50, No. 4, Jan. 1979, p. 553-569, consulté le 19 mai 2021, URL : https://www.jstor.org/stable/2925240.

SPECQ François, « Du divin au grotesque I : ‘Truth comes in with darkness’, transparence et opacité dans *The Piazza* », *The Piazza Tales : Herman Melville*, MONFORT Bruno (dir.), Paris, VUEF-CNED, Armand Colin, « Agrégation anglais », 2002, p. 43-59.

SPECQ François, « Du divin au grotesque II : grotesque et prophétie dans *The Encantadas* », *The Piazza Tales : Herman Melville*, MONFORT Bruno (dir.), Paris, VUEF-CNED, Armand Colin, « Agrégation anglais », 2002, p. 144-168.

SPENGEMANN William C., « Melville the Poet », *American Literary History*, vol. 2, n° 4, 1999, p. 569-609.

STANTON Robert, « *Typee* and Milton: Paradise Well Lost », *Modern Language Notes*, May, 1959, Vol. 74, No. 5, p. 407-411, consulté le 18 juillet 2021, URL: https://www.jstor.org/stable/3040014.

STRITMATTER Roger, ANDERSON Mark K. et STONE Elliott, « Melville's *Billy Budd* and the Disguises of Authorship », *New England Review*, Middlebury College Publications, Vol. 36, No. 1, 2015, p. 100-131.

TEMPLE Gale, « *Israel Potter* : Sketch Patriotism », *Leviathan*, 11.1 (2009), p. 3-18.

TENDLER Joshua, « A Monument upon a Hill: Antebellum Commemoration Culture, the Here-and-Now, and Democratic Citizenship in Melville's *Israel Potter* », *Studies in American Fiction*, Baltimore Vol. 42, N° 1, Spring 2015, 29-50,146, consulté le 18 août 2021, URL : https://ezpupv.biu-montpellier.fr/login?url=https://www-proquest-com.ezpupv.biu-montpellier.fr/scholarly-journals/monument-upon-hill-antebellum-commemoration/docview/1683317650/se-2?accountid=12542.

THOMPSON Thomas L., « Clarel, Jonah, and the Whale: A Question Concerning Rachel's Missing Children », *Leviathan*, 12.1 (2010), p. 53-65.

URBAS Joseph, « *The Confidence-Man : his Masquerade* comme forme anti-émersonienne », *Revue Française d'Etudes Américaines*, N°50, novembre 1991, p. 409-422.

VANDERBEKE Dirk, « Queequeg's Voice: Or, Can Melville's Savages Speak? », *Leviathan*, 13.1 (2011), p. 59-73.

VIPREY Doris, « *Bartleby* d’Herman Melville, La lecture de Deleuze : *Bartleby, ou la Formule* », *Philosophique* [En ligne], 15 | 2012, consulté le 3 mars 2021. URL : http://journals.openedition.org.ezpupv.biu-montpellier.fr/philosophique/697.

WICKE Anne, « Le plongeur », *Herman Melville*, N°5, Université Paul-Valéry Montpellier 3, Centre d’Études et de Recherches sur la Culture et la Littérature Américaines (CERCLA), « Profils américains », 1993, p. 25-42.

ZLATIC Thomas D., « Melville's Wired World: Media, Fact, and Faith in *Clarel* », *Leviathan*, 13.3 (2011), p. 115-127.

Ouvrages biographiques

LEYDA Jay, *The Melville log: a documentary life of Herman Melville 1819-1891*, New York, Harcourt Brace and Company, 1951.

PARKER Hershel, *Herman Melville: a biography I*, Baltimore London, The Johns Hopkins University Press, 1996.

PARKER Hershel, *Herman Melville: a biography II*, Baltimore London, The Johns Hopkins University Press, 2002.

Autres œuvres consultées/utilisées

Œuvres des auteurs français

BARNES Julian, *Le perroquet de Flaubert*, Paris, Stock, 1986.

CHATEAUBRIAND François René de, *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme* éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.

GIONO Jean, *Pour saluer Melville*, Paris, Gallimard, 1941.

HUGO Victor, *Préface de Cromwell* (1827), éd. Clelia Anfray-Plantureux, Paris, GF Flammarion, 2020.

HUGO Victor, *Les travailleurs de la mer* (1866), éd. Marc Eigeldinger et Anne Kern-Boquel, Paris, GF Flammarion, 2012.

HUGO Victor, *Les misérables* (1862), éd. Yves Gohin, Paris, Gallimard, « Folio », 1973.

JAUFFRET Régis, *Le dernier bain de Gustave Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, 2021.

LE MANCHEC Claude, *Le beau marin. Herman Melville*, Paris, Édition Furor, 2018.

MAUPASSANT Guy de, *Bel-Ami*(1885), éd. Adeline Wrona, Paris, GF Flammarion, 2018.

MAUPASSANT Guy de, *Une vie : l'humble vérité* (1883), éd. Antonia Fonyi, Paris, GF Flammarion, 2016.

MAUPASSANT Guy de, *Boule de suif* (1880), éd. Marie-Claire Bancquart, Paris, Albin Michel, « Le Livre de poche », 1992.

MICHON Pierre, *Corps du roi*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2002.

Œuvres des auteurs américains

ELIOT Thomas Stearns, *Collected Poems, 1909-1962*, London, Faber and Faber, « Faber Paperbacks », 1963.

HAWTHORNE Nathaniel, *La lettre écarlate* (1850), texte traduit par Marie Canavaggia, Paris, GF Flammarion, 1989.

HAWTHORNE Nathaniel, *Mosses from an Old Manse* (1846), textes édités par Fredson Thayer Bowers et Joseph Donald Crowley, Colombus, Ohio state university press, « The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne », 1974.

HAWTHORNE Nathaniel, *The House of the Seven Gables* (1851), Oxford New York, Oxford university press, « The world's classics », 1992.

HAWTHORNE Nathaniel, *A Wonder Book and Tanglewood Tales* (1855), Colombus Ohio, Ohio State University Press, 1972.

IRVING Washington, *Contes de l'Alhambra : esquisses et légendes inspirées par les Maures et les Espagnols* (1832), traduction de André Belamich, « Libretto », 2004.

IRVING Washington, *Rip van Winkle and Other Stories*, Harmondsworth, Penguin Books, « Puffin Books », 1994.

POE Edgar Allan, *Le corbeau* (1845), texte traduit par Stéphane Mallarmé, édité par Michael Pakenham, Paris, Séguier, 1994.

POE Edgar Allan, *The Fall of the House of Usher* (1839), éd. Claude Loiseau, Paris, Ellipses, 1992.

POE Edgar Allan, *Tales of Mystery and Imagination* (1839), éd. Graham Clarke, London Rutland Vt., J. M. Dent C. E. Tuttle, « Everyman's Library », 1996.

WHITMAN Walt, *Leaves of Grass* (1855), New York, N.Y. Oxford, Oxford University Press, 2005.

Œuvres des auteurs allemands

Novalis, *Œuvres complètes. I. Romans, poésies, essais*, traduction par Armel Guerne, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1975.

Novalis, *Œuvres complètes. II. Les fragments*, traduction par Armel Guerne, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1975.

Novalis, *Lettres de la vie et de la mort : 1793-1800*, traduction par Catherine Perret, Monaco Paris, Éditions du Rocher, « Alphée », 1993.

SCHLEGEL Friedrich von, *Fragments* (*Fragmente*, 1797-1798), traduction par Charles Le Blanc, Paris, José Corti, « En lisant en écrivant », 1996.

SCHLEGEL Friedrich von, *Lucinde* (*Lucinde*, 1799), traduction et commentaire par Jean-Jacques Anstett, Paris : Aubier-Flammarion, « En bilingue », 1971.

Œuvres des auteurs anglais

BRONTË Charlotte, *Jane Eyre: An Autobiography* (1847), éd. Margaret M. Smith, Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 2019.

BRONTË Emily, *Wuthering Heights* (1847), éd. Pauline Nestor, London, Penguin Classics, « Penguin classics », 2003.

BURTON Robert, *Anatomie de la mélancolie* (1621), éd. Gisèle Venet, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2005.

BYRON George Gordon Byron. Baron, *Childe Harold's Pilgrimage and Other Romantic Poems* (1812-1818), préface par John Davies Jump, London Totawa N.J., J. M. Dent & Sons Rowman and Littlefield, « Everyman's university library », 1975.

COLERIDGE Samuel Taylor, *La ballade du vieux marin suivi d'extraits de l'Autobiographie littéraire et autres poèmes*, édition bilingue, traduction par Jacques Darras, Paris, Éditions Gallimard, « Poésie », 2007.

KEATS John, *The Complete Poems*, éd. John Barnard, Harmondsworth New York Ringwood, Penguin books, « Penguin English Poets », 1977.

WORDSWORTH William, *William Wordsworth: Poems*, éd. Seamus Heaney, London, Faber, 2001.

Ouvrages/articles de théorie et de critique littéraires

Ouvrages monographiques

AMFREVILLE Marc, *Écrits en souffrance : figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris, M. Houdiard, 2009.

BACKÈS Jean-Louis, *L'impasse rhétorique : éléments d'une théorie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 2002.

BACKÈS Jean-Louis, *Le poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, Presses universitaires de France, « Écriture », 2003.

BAKHTINE Mikhaïl Mikhaïlovitch, *Esthétique et théorie du roman*, traduction par Daria Olivier, Paris, Gallimard, « Tel », 1987.

BAKHTINE Mikhaïl Mikhaïlovitch, *The dialogic imagination : four essays*, éd. Michael Holquist, traduction par Caryl Emerson, Austin, University of Texas press, « University of Texas press Slavic series, 1 », 1994.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture* (1953), Paris, Éditions du Seuil, « Essais », 1972.

BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

BARTHES Roland, *Critique et vérité*, Paris, Éditions du Seuil, « Points. Série Essais », 1999.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, 1957.

BÉGUIN Albert, *L'âme romantique et le rêve : essai sur le romantisme allemand et la poésie française* (1937), Genève, Slatkine Reprints, 1993.

BÉNICHOU Paul, *Le sacre de l'écrivain : 1750-1830 essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1996.

BLAISE Marie, *Terres gastes : fictions d'autorité et mélancolie*, Montpellier, Publications de l'université Paul-Valéry Montpellier 3, 2005.

BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio. Essais », 1988.

BUELL Lawrence, *New England literary culture : from revolution through renaissance*, Cambridge/London/New York etc., Cambridge University Press, 1986.

BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine des idées que nous avons du Beau et du Sublime* (1757), éd. Dominique Triaire et Thierry Verdier, série *Imprimatur*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Collection des Littératures », 2020.

BUTOR Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1972.

BUTOR Michel, *Ici et là : relations intercontinentales*, Paris, Publisud, « Littératures », 1997.

BUTOR Michel, *Essais sur les modernes*, Paris, Gallimard, « Tel », 1992.

CHAI Leon, *The romantic foundations of the American Renaissance*, Ithaca etc., Cornell University Press, 1987.

CHENG François, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 2010.

CHENG François, *Cinq méditations sur la mort : autrement dit sur la vie*, Paris, Albin Michel, « Le Livre de poche », 2015.

CHENG François, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, « Points, Essais », 1991.

CHENG François, *L'écriture poétique chinoise*, Paris, Éditions du Seuil, « Points, Essais », 1996.

COHN Dorrit Claire, *Le propre de la fiction* (*The distinction of fiction*), traduction par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 2001.

COLLOT Michel, *La pensée-paysage: philosophie, arts, littérature*, Paris, Actes sud ENSP, 2011.

COLLOT Michel, *Paysage et poésie: du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005.

COLLOT Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écriture », 2005.

COLLOT Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014.

COMPAGNON Antoine, *Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, « Folio. Essais », 2016.

COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

COMPAGNON Antoine, *L'âge des lettres*, Paris, Gallimard, 2015.

COMPAGNON Antoine, *La Troisième République des Lettres, de Flaubert à Proust*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

COMPAGNON Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

COUTURIER Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris , Seuil, « Poétique », 1995.

CURTIUS Ernest Robert, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin,* traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, préface de Alain Michel, Paris, PUF, « AGORA », 1956.

DAUNAIS Isabelle, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal/Saint-Denis, Les Presses de l'Université de Montréal/Les Presses Universitaires de Vincennes, 2002.

DÉCULTOT Elisabeth, *Peindre le paysage: discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*, Paris, Du Lérot éditeur, 1996.

DAYRE Eric, *Une histoire dissemblable : le tournant poétique du romantisme anglais, 1797-1834*, Paris, Éditions Hermann, 2010.

DIAZ José-Luis, *L'écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, thèse de doctorat (Paris 8, 1997), Honoré Champion, Paris, 2007.

DUFOUR Philippe, *Le réalisme pense la démocratie*, Genève, Éditions La Baconnière, « Nouvelle collection Langages », 2021.

DUPLAY Mathieu, *Carpenter's Gothic, William Gaddis : le scandale de l'écriture*, Paris, Ellipses, « Marque-page Littérature Anglo-saxonne », 2001.

ECO Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche. Biblio essais », 1985.

ECO Umberto, *Les limites de l'interprétation*, traduction par Myriem Bouzaher, Paris, Librairie générale française, « Biblio essais », 1994.

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, traduction par Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev, Paris, Points, « Essais », 2015.

ECO Umberto, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, traduction par Jean-Paul Manganaro, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1997.

FREUD Sigmund, *Anthropologie de la guerre. [Suivi d'une postface] Le malaise des fils dans la civilisation contemporaine*, traduction et commentaires de Marc Crépon et Marc Buhot de Launay, Paris, Fayard, « Références », 2010.

FREUD Sigmund, *Deuil et mélancolie*, traduction par Jean-Pierre Rossfelder, Paris, éditions des crépuscules, 2016.

FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, traduction par Samuel Jankélévitch, Paris, Payot & Rivages, 2015.

GENETTE Gérard, *Discours du récit* (1972), Paris, Éd. du Seuil, 2007.

GENETTE Gérard, *Figures. I*, Paris, Éd. du Seuil, 1966.

GENETTE Gérard, *Figures. III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972.

GENETTE Gérard, *Figures. V*, Paris, Éd. du Seuil, 2002.

GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1982.

GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Pluriel, 2011.

GUSDORF Georges, *Le Romantisme I : Le savoir romantique* (1982), Paris, Éditions Payot et Rivages, 1993.

GUSDORF Georges, *Le Romantisme II : L'homme et la nature* (1984), Paris, Éditions Payot et Rivages, 2011.

HAMON Philippe, *La description littéraire : Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, « Macula littérature », 1991

LACOUE-LABARTHE Philippe et NANCY Jean-Luc, *L'absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1978.

LAMBOTTE Marie-Claude, *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier, « La Psychanalyse prise au mot », 1999.

LAVOCAT Françoise, *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 2016.

LAVOCAT Françoise, *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éd., 2010.

LECLERC Gérard, *Histoire de l'autorité : l'assignation des énoncés culturels et la généalogie de la croyance*, Paris, Presses universitaires de France, « Sociologie d'aujourd'hui », 1996.

LEGRAND Gérard, *L'art romantique*, Paris, Larousse, « Comprendre, reconnaître », 2012.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Nouvelle édition augmentée., Paris, Éditions du Seuil, 1996.

LÉVY Maurice, *Le Roman « gothique » anglais, 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995.

LONGIN (Pseudo-), *Du Sublime*, éd. Jackie Pigeaud, Paris, Payot et Rivages, « Rivages poche. Petite bibliothèque », 1993.

LUKACS Georges, *Le roman historique* (1965), texte traduit de l'allemand par Robert Sailley, avec la préface de Claude-Edmonde Magny, « Petite Bibliothèque Payot », Paris, Payot & Rivages, 2000.

MILLET Claude, *Le Romantisme : Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Paris, Librairie Générale Française, 2007.

MILLET Claude, *Le légendaire au XIXe siècle : poésie, mythe et vérité*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1997.

NEEFS Jacques, *Savoirs en récits II Éclats de savoirs Balzac, Nerval, Flaubert, Verne, les Goncourt*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2010.

PATRON Sylvie, *Le narrateur : introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009.

PAVEL Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Éd. du Seuil, 1988.

PAVEL Thomas, *La pensée du roman*, nouvelle édition revue et refondue, Paris, Gallimard, « Folio. Essais », 2014.

PAVEL Thomas, *Individu et démocratie : États-Unis, Japon, France*, Saulxures Lyon, Circé Villa Circé, 1998.

PEYRACHE-LEBORGNE Dominique, *La poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo, Michelet*, Paris, Honoré Champion, 1997.

PIQUET François, *Le Romantisme anglais : émergence d'une poétique*, Paris, P.U.F., 1997.

POULET Georges, *La pensée indéterminée 2 Du romantisme au début du XXe siècle*, Paris, PUF, « Écriture », 1987.

POULET Georges, *Études sur le temps humain 1*, Paris, Plon, 1972.

RABAU Sophie, *Lire contre l'auteur*, Actes d'un séminaire organisé à Carqueiranne (Var) par l'équipe Fabula, dans le cadre du projet ANR Hermès, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 2012.

RABAU Sophie, *Fictions de présence : la narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XXe siècle*, Paris, H. Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2000.

RABAU Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, « Corpus », 2002.

RANCIÈRE Jacques, *Le temps du paysage : aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La Fabrique éditions, 2020.

RICHARD Jean-Pierre, *Études sur le romantisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 2017.

ROUSSET Jean, *Narcisse romancier : essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Librairie José Corti, 1973.

ROUSSET Jean, *Le lecteur intime de Balzac au journal*, Paris, Librairie José Corti, 1986.

SAPORTA Marc, *Histoire du roman américain*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1976.

SCANFF Yvon Le, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, thèse de doctorat, Paris, Champ Vallon, 2007.

SCHAEFFER Jean-Marie, *La naissance de la littérature : la théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, « Arts et langage », 1983.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1999.

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2015.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Les troubles du récit : pour une nouvelle approche des processus narratifs*, Vincennes, Éditions Thierry Marchaisse, 2020.

SOLOMON Nathalie, *Voyages et fantasmes de voyages à l'époque romantique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Cribles », 2014.

STAËL-HOLSTEIN Germanie de, *Œuvres complètes II, De la littérature et autres essais littéraires*, édition sous la direction de Stéphanie Genand, textes établis, présentés et annotés par Stéphanie Genand, Jean Goldzink, Marie-Claire Hoock-Demarle, Christine Pouzoulet, Aurelio Principato, Catrina Seth, Paris, Honoré Champion Éditeur, « L'Âge des lumières », 2013.

THOREL-CAILLETEAU Sylvie, *Fictions du savoir, savoirs de la fiction : Goethe, Melville, Flaubert*, Collection CNED-PUF, Paris Vanves, Presses universitaires de France CNED, 2011.

TODOROV Tzvetan, *La peur des barbares : au-delà du choc des civilisations*, Paris, Librairie générale française, « Biblio essais », 2009.

TODOROV Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, « Points, Essais », 1985.

TODOROV Tzvetan, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, « Langue et langage », 1974.

TODOROV Tzvetan, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, « Café Voltaire », 2007.

VAILLANT Alain, *La crise de la littérature : le romantisme et la modernité* (2005), Grenoble, Bibliothèque stendhalienne et romantique, UGA Éditions, 2019.

VAILLANT Alain, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

ZUMTHOR Paul, *La Mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1993.

ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, « Points, Essais », 2000.

ZUMTHOR Paul, *Babel ou l'inachèvement* (publication posthume), Paris, Éditions du Seuil, « La Couleur des idées »,1997.

Ouvrages collectifs et anthologies

AMFREVILLE Marc, CAZÉ Antoine et CLAIRE Fabre, *Histoire de la littérature américaine*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige. Manuel », 2014.

BAUDELAIRE Charles, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres œuvres critiques*, textes établis par Henri Lemaitre, Paris, Classiques Garnier Multimédia, « Classiques Garnier », 1999.

BÉGUIN Albert (dir.), *Le romantisme allemand*, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1949.

BERCEGOL Fabienne (dir.), GENAND Stéphanie (dir.) et LOTTERIE Florence (dir.), *Une "période sans nom" les années 1780-1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres. Série Études dix-neuviémistesRencontres », 2016.

BLAISE Marie (dir.), *Histoire et littérature. La littérature démoralise-t-elle l'histoire ?*, *Études françaises*, vol. 53.3, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2017.

BLAISE Marie (dir.), TRIAIRE Sylvie (dir.) et THÉRENTY Marie-Ève (dir.), *Figures bibliques d'autorité*, , La Revue, 9/10, « Lieux Littéraires », 2006.

BLAISE Marie (dir.) et VAILLANT Alain (dir.), *Rythmes. Histoire, littérature*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2000.

BLAISE Marie (dir.) et VAILLANT Alain (dir.), *Crises de vers*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2000.

BLAISE Marie (dir.), *Réévaluation du romantisme*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, « Le Centaure », 2014.

BLAISE Marie (dir.) et GONZALEZ-RAYMOND Anita (dir.), *Un temps pour tout : études sur les mutations de l'autorité de l'Antiquité au XXIe siècle*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Voix des Suds », 2019.

BLAISE Marie (dir.) et TRIAIRE Sylvie (dir.), *Vanités, compositions de la fin*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Collection des littératures. Série Le Centaure », 2019.

BOUJU Emmanuel (dir.), *L'autorité en littérature : Genèse d'un genre littéraire en Grèce*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2016, URL : https://books-openedition-org.ezpupv.biu-montpellier.fr/pur/40513, consulté le 19 décembre 2020.

BRUNN Alain, *L'Auteur*, Paris, GF Flammarion, « Corpus », 2001.

COURTINE Jean-François (dir.), *Du Sublime* (1988), Paris, Éditions Belin, 2009.

LUDOT-VLASAK Ronan (dir.) et MANIEZ Claire (dir.), *Discours et objets scientifiques dans l'imaginaire américain du XIXe siècle*, Grenoble, ELLUG, 2010.

MILLET Claude, *L'esthétique romantique en France : une anthologie*, Paris, Pocket, « Agora », 1994.

NAUROY Gérard (dir.), *Le désert, un espace paradoxal*, Metz, Peter Lang, 2003.

PETITIER Paule (dir.) et SÉGINGER Gisèle (dir.), *Les formes du temps : rythme, histoire, temporalité*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, « Formes et savoirs », 2007.

PETITIER Paule (dir.) et MILLET Claude, *Écrire l'histoire : histoire, littérature, esthétique*, Marseille, Éd. Gaussen, 2008 -; Marseille, Éd. Gaussen, 2008-2013; Paris, CNRS Editions, 2014-.

SZONDI Peter, *Poésie et Poétique de l'idéalisme allemand*, traduction par Jean Bollack, Paris, Gallimard, « Tel », 1991.

TRIAIRE Sylvie (dir.) et VICTORIN Patricia (dir.), *Deviser, diviser : pratiques du découpage et poétiques du chapitre de l'Antiquité à nos jours*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Collection des littératures. Série Le Centaure », 2011.

Articles ou chapitres d'ouvrages collectifs

AMFREVILLE Marc, « The Moor's Last Sigh : Washington Irving's *American Tales of The Alhambra* », *Alizés : Revue angliciste de La Réunion*, Faculté des Lettres et Sciences humaines (Université de La Réunion), 1999, Essays on Washington Irving, p. 54-67.

AMFREVILLE Marc, « La *Wilderness* américaine : entre forêt et désert », *Forêts Fantastique*, *Otrante*, n°27/28, 2010, p. 73-84.

BLAISE Marie, « Quelque chose d'autres : Réflexion sur mélancolie et autorité en littérature », *Essaim*, 2008/1 (n°20), p. 81-99.

BLAISE Marie, « Histoire et littérature : plaidoyer pour 'la main du potier sur le vase d'argile' », *Études françaises*, volume 53, numéro 3, 2017, p. 127-151.

BLAISE Marie, « Le philosophe, la sultane et le boucher », *Deviser, diviser. Poétiques du chapitre et pratiques du découpage*, Presses universitaires de la Méditerranée, 2011, p. 309-332.

BLAISE Marie, « La vérité inachevée de l'ode romantique », *L'ode, en cas de toute liberté poétique*, sous la direction de Didier Alexandre, Berne, Peter Lang, 2007, p. 95-118.

BLAISE Marie, « Le vrai mythe de la culture moderne », *La question du sens au Moyen Âge*, Honoré Champion, Paris, 2017, p. 245-259.

BLAISE Marie, « 'L'âme monstrueuse' : fictions d'autorité et histoire littéraire au XIXe siècle », *L'histoire littéraire des écrivains. Paroles vives*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2009, p. 13-31.

BLAISE Marie, « 'Un vrai système du monde' : conversion et autorité au XIXe siècle », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires* [En ligne], 10 | 2012, consulté le 1 novembre 2021. URL : http://journals.openedition.org/cerri/973.

BLAISE Marie, « A propos du 'haut pays sans nom' : paysage mélancolique et traditions modernistes », *Romantisme*, 2002, n°117, *Paysage de la mélancolie*, p. 77-98.

BLAISE Marie, « La truite et le problème de l'homme. L'autorité paradoxale de la littérature », *Un temps pour tout : Études sur la mutation de l'autorité de l'Antiquité au XXIe siècle* [en ligne]. Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2019, consulté le 4 mai 2021, URL : http://books.openedition.org.ezpupv.biu-montpellier.fr/pulm/4223.

BLAISE Marie, « Présentation : la littérature démoralise-t-elle l'histoire ? », *Études françaises*, volume 53, numéro 3, 2017, p. 5-25.

DAUNAIS Isabelle, « Éthique et littérature : à la recherche d'un monde protégé », *Études françaises*, volume 46 (1), numéro 1, 2010, p. 63-75.

DIAZ José-Luis, « L'individuation du style entre Lumières et romantisme », *Romantisme*, vol. 148, no. 2, 2010, p. 45-62.

DIAZ José-Luis, « L'autonomisation de la littérature (1760-1860) », *Littérature*, n°124, 2001, p. 7-22.

GENETTE Gérard, « Frontières du récit », *Communications* 8, *Recherches sémiologiques :l'analyse structurale du récit*, 1966, p. 152-163.

LODOT-VLASAK Ronan, « Les séries télévisées au prisme de l'intertextualité : quelques perspectives sur les frontières du littéraire », *TV/Series* [En ligne], 12 | 2017, consulté le 19 octobre 2021, URL : http://journals.openedition.org/tvseries/2183.

NIEMEYER Mark, JAWORSKI Philippe, MARÇAIS Dominique, « Anatomizing America: Science and the Rhetoric of Literary Nationalism in the Nineteenth Century », *Revue Française d'Etudes Américaines*, N°71, 1997, *Sciences & savoir dans la littérature américaine au XIXe siècle*, p. 6-16.

PARINET Élisabeth, « Auteurs et éditeurs de littérature au XIXe siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, no. 4, 2007, p. 791-801.

PAVEL Thomas, « L'esthétique, le romantisme et la démocratie », *Littérature*, n°89, 1993, p. 98-112.

HAURENS Pierre-Victor, « La résistance de l'écriture : entre politique et littérature (Blanchot, Coleridge) », *TRANS-* [En ligne], 20 | 2016, consulté le 12 octobre 2021, URL : http://journals.openedition.org.ezpupv.biu-montpellier.fr/trans/1247.

RANCIÈRE Jacques, « De la vérité des récits au partage des âmes », *Critique*, vol. 769-770, no. 6-7, 2011, p. 474-484.

RANCIÈRE Jacques, « La démocratie corrigée », *Le Genre humain*, vol. 22, no. 2, 1990, p. 57-68.

RANCIÈRE Jacques, « S'il y a de l'irreprésentable », *Le Genre humain*, vol. 36, no. 1, 2001, p. 81-102.

ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, « L'imposture du sujet », *Le Bonheur de la littérature. Variations critiques pour Béatrice Didier*, Paris, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2005, p. 285-291.

TRIAIRE Sylvie, « Paysager la mélancolie : rythmes flaubertiens pour un saint », *Romantisme*, 2002, n°117, *Paysage de la mélancolie*, p. 59-75.

Littérature et philosophie

AGAMBEN Giorgio, *Homo sacer : l'intégrale 1997-2015*, traduction par Marilène Raiola, Paris, Éditions du Seuil, « Opus », 2016.

AGAMBEN Giorgio, *Le feu et le récit*, traduction par Martin Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages, « Bibliothèque Rivages », 2015.

DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 1993.

DELEUZE Gilles, *L'île déserte et autres textes : Textes et entretiens 1953-1974* (publication posthume), Paris, Éditions de Minuit, « Critiques », 2002.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, « Critique », 1975.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, les Éditions de Minuit, « Reprise », 2005.

DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Éd. du Seuil, « Points, Essais », 1979.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, éd. Alain Renaut, Paris, Flammarion, 1995.

KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, éd. AndréTremesaygues, traduction par Bernard Pacaud, Paris, PUF, « Quadrige », 1944.

MACHEREY Pierre, *À quoi pense la littérature ? : exercices de philosophie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, « Pratiques théoriques », 1990.

RANCIÈRE Jacques, *La chair des mots : politiques de l'écriture*, Paris, Éditions Galilée, 1998.

RANCIÈRE Jacques, *La haine de la démocratie*, Paris, la Fabrique éditions, 2005.

RANCIÈRE Jacques, *Les temps modernes : art, temps, politique*, Paris, La fabrique éditions, 2018.

RICŒUR Paul, *Temps et récit. tome 1. l'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, « Points, Essais », 1991.

RICŒUR Paul, *Temps et récit. tome 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, « Points, Essais », 1991.

RICŒUR Paul, *Temps et récit. tome 3. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, « Points, Essais », 1991.

RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, « L'ordre philosophique », 1990.

SCHOPENHAUER Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation* (1819), textes traduits par Auguste Burdeau, éd. Richard Roos, Paris, PUF, « Quadrige », 2014.

Ouvrages et articles consacrés à la contextualisation socio-historique du XIXe siècle

France

AGULHON Maurice, NOUSCHI André, et OLIVESI Antoine, *La France de 1848 à nos jours*, Paris, A. Colin, 2008.

APRILE Sylvie, ROUSSO Henry, et CORNETTE Joël, *La révolution inachevée : 1815-1870*, Édition compacte en 2014., Paris, Belin, 2010.

MOUCHARD Claude, *Un grand désert d'hommes, 1851-1885 : les équivoques de la modernité*, Paris, Hatier, 1991.

GARRIGUES Jean, *La France au 19e siècle : 1814-1914*, Paris, Armand Colin, « Cursus. Histoire », 2007.

YON Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2010.

Amérique du Nord

Ouvrages monographiques

BUELL Lawrence, *Literary Transcendentalism : Style and Vision in the American Renaissance*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1973.

CONSTANTINESCO Thomas, *Ralph Waldo Emerson L'Amérique à L'essai*, préface par Mathieu Duplay, Paris, Éd. Rue D'Ulm, 2012.

DURPAIRE François, *Histoire des États-Unis*, 3e édition mise à jour, Paris, Presses Universitaires de France, 2017.

EMERSON Ralph Waldo, *Essais : l'intellectuel américain ; l'art ; le poète*, textes traduits par Anne Wicke, « Littérature américaine », Paris, Michel Houdiard, 2000.
Édition de référence en langue anglaise :
EMERSON Ralph Waldo, *Emerson's Prose and Poetry : Authoratative Textes, Contexts, Criticism*, édité par Joel Porte et Saundra Morris, New York, W. W. Norton & Company, 2001.

GILMORE Michael T., *American Romanticism and the Marketplace*, Chicago & London, University of Chicago Press, 1985.

MATTHIESSEN Francis Otto, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, London, Oxford University Press, 1941.

RECLUS Élisée et FERRETTI Federico, *Histoire de la guerre de Sécession : 1861-1865*, textes publiés par la *Revue des deux mondes* entre 1862 et 1866, Paris, « Agora », Pocket Revue des deux mondes, 2014.

REYNOLDS David S., *Beneath the American Renaissance : the Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville*, Cambridge London, Harvard University Press, 1988.

REZÉ Michel et RALPH Bowen, *The American West: History, Myth and the National Identity*, « Langue et civilisation anglo-saxonne », Paris, Armand Colin, 1998.

THOREAU Henri David, *Walden ou la vie dans les bois* (1854), textes traduits par Germanie Laudré-Augier, Paris, Climat, 2015.
Édition de référence en langue anglaise :
THOREAU Henri David, *Walden*, édité par Stephen Fender, Oxford, Oxford University Press, 2008.

Ouvrages collectifs

(COLLECTIF) *Écritures nord-américaines et la littérature anglo-américaine : Variations sur le thème de l'étrangeté (de Thoreau, Bierce, James, à la littérature contemporaine)*, Paris, L'Harmattan Sorbonne Nouvelle, Institut du monde anglophone, 2000.

MYERSON Joel (dir.), *The Transcendentalists : A Review of Research and Criticism*, New-York, The Modern Language Association of America, « Reviews of research », 1984.

MYERSON Joel, PETRULIONIS Sandra Harbert et WALLS Laura Dassow (dir.), *The Oxford Handbook of Transcendentalism*, New York, Oxford University Press, 2010.

Dictionnaires et Encyclopédies

Dictionnaires

GORP Hendrik van, DELABASTITA Dirk, D'HULST Lieven, GHESQUIERE Rita, GRUTMAN Rainier, LEGROS Georges, *Dictionnaire des termes littéraires*, Collection dirigée par Claude Blum, série « Références et Dictionnaires », Paris, Honoré Champion, 2005.

REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française : contenant les mots français en usage et quelques autres délaissés, avec leur origine proche et lointaine*, trois volumes, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, Nouvelle édition augmentée par Alain Rey en 2012.

STEVENSON Angus et WAITE Maurice, *Concise Oxford English Dictionary*, 12e edition., Oxford [etc.], Oxford University Press, 2011.

Encyclopédies

KIRCHNER Yves, PRUVOST-BEAURAIN Jean-Marie (et.al.), *Encyclopaedia Universalis*, 5e édition, Paris, Encyclopaedia universalis, 2002.

LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.*, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1865.

Webographie

http://flaubert.univ-rouen.fr (Centre Flaubert à l'Université de Rouen)

https://flaubert.revues.org (revues critiques des œuvres de Flaubert)
http://www.item.ens.fr (l'Institut des textes et manuscrits modernes)
https://www.fabula.org/ (recherche sur la littérature, les actes de colloques, etc.)
http://melvillesmarginalia.org/front.php (catalogue électronique des livres de Herman Melville)
https://www.press.jhu.edu/journals/leviathan-journal-melville-studies (périodique de *Melville Society* de l'étude sur Herman Melville)
http://www.melville.org (base de données de la vie et des œuvres de Herman Melville)
https://www.littre.org (Dictionnaire *Littré* en ligne)