



HAL
open science

Tyrans insulaires et narrateurs cannibales. Poétique de l'île romanesque dans quatre romans du XIXe siècle.

Melville, Verne, Wells, Conrad

Mathilde Hug

► To cite this version:

Mathilde Hug. Tyrans insulaires et narrateurs cannibales. Poétique de l'île romanesque dans quatre romans du XIXe siècle. Melville, Verne, Wells, Conrad. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2022. Français. NNT : 2022PA030080 . tel-04156212

HAL Id: tel-04156212

<https://theses.hal.science/tel-04156212v1>

Submitted on 7 Jul 2023

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.

École doctorale 120 – Littérature française et comparée
EA 172 Centre d'Études et de Recherches Comparatistes (CERC)

Mathilde Hug

TYRANS INSULAIRES ET NARRATEURS CANNIBALES

POÉTIQUE DE L'ÎLE ROMANESQUE DANS QUATRE ROMANS DU
XIX^E SIÈCLE : MELVILLE, VERNE, WELLS, CONRAD

Thèse de doctorat en Littérature Générale et Comparée

Sous la direction de

Françoise Lavocat, Professeure des Universités

Soutenue le 25 novembre 2022

JURY

Marie Blaise, Maîtresse de conférence HDR, Université Paul-Valéry Montpellier 3

Emmanuel Bouju, Professeur des Universités, Université Sorbonne-Nouvelle

Françoise Lavocat, Professeure des Universités, Université Sorbonne-Nouvelle

Matthieu Letourneux, Professeur des Universités, Université Paris-Nanterre

Sara Thornton, Professeure des Universités, Université Paris Cité

Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3

RÉSUMÉ

Dans *Culture et impérialisme*, Edward Said montre que l'écriture des romans occidentaux du XIX^e siècle (structures, personnages, axiologie) est déterminée par les enjeux coloniaux. À sa suite, cette thèse étudie le motif insulaire – auquel nous rattachons celui du navire perçu comme un microcosme perdu au milieu de l'océan – en tant que modèle narratif, dans les œuvres d'Herman Melville, Jules Verne, H.-G. Wells et Joseph Conrad. Premièrement, le motif insulaire inspire des structures narratives dans lesquelles la clôture de l'espace est indissociable de celle du récit. Deuxièmement, il modèle la relation entre l'instance narrative et le lecteur. En effet, l'opposition entre le centre et la marge à l'œuvre dans le récit d'île permet de proposer l'hypothèse d'une voix de la marge émanant d'un narrateur décentré. Qu'elle relève des règles du genre ou de la provocation, cette voix apporte un contenu plus ou moins subversif au récit en questionnant les grandes lignes idéologiques qui structurent la fiction romanesque. Enfin, en proposant un pacte de lecture privilégié qui imagine la transmission narrative comme l'adresse d'une solitude à une autre, ou d'une île à une autre, certaines œuvres contredisent délibérément les trames narratives issues de la littérature de divertissement dont elles s'inspirent : la mise en scène du pacte de lecture, à travers la convocation d'une figure de lecteur idéal, y fonctionne dès lors comme une stratégie de légitimation.

Mots-clés : Joseph Conrad, Herman Melville, Jules Verne, H.-G. Wells, île fictionnelle, *romance*, roman d'aventures, roman maritime, *imperial romance*, *imperial gothic fiction*, *monarch-of-all-I-survey narrative*, robinsonnade, héros byronien, savant fou, narrateur non fiable, auteur, lecteur idéal, légitimité littéraire.

ABSTRACT

In *Culture and Imperialism*, Edward Said shows that the composition of the 19th century occidental novels (structure, characters, axiology) was determined by colonial issues. Following Said, this thesis analyses the island motif – along with the ship motif, seen as a microcosm lost in the middle of the ocean – as a narrative structure, in the works of Herman Melville, Jules Verne, H.-G. Wells and Joseph Conrad. First, the island, as an enclosed space, produces a closed narrative. Secondly, it shapes the relationship between the narrative instance and the reader, as the centre/margin tension in the island narrative allows to introduce a decentred narrator developing a voice from the margin. This voice, whether genre convention or provocation, brings a more or less subversive content to the narrative, by challenging the ideological outlines subtending the fiction. Finally, by creating a privileged narrative pact based on a narrative transmission conceived as the address from a solitude to another – or an island to another, some of the studied novels are in contradiction with the popular genres they are inspired by. Therefore, the set-up of such a narrative pact, based on the figure of an ideal reader, acts as a literary legitimisation strategy.

Keywords: Joseph Conrad, Herman Melville, Jules Verne, H.-G. Wells, fictional island, romance, adventure fiction, nautical fiction, imperial romance, imperial gothic fiction, monarch-of-all-I-survey narrative, robinsonnade, Byronic hero, mad scientist, unreliable narrator, author, ideal reader, literary legitimacy.

REMERCIEMENTS

Au terme de ce long travail de recherche, mes remerciements vont en premier lieu à ma directrice de thèse, Françoise Lavocat, pour avoir eu foi en mon travail depuis mes années de master, pour m'avoir encouragée à passer l'agrégation de lettres, et pour son accompagnement et son soutien durant toutes mes années de recherche.

Je tiens à remercier les membres du département de Littérature comparée de l'Université Paris 3, pour leur bienveillance et leur disponibilité : Emmanuel Bouju, Anne-Isabelle François, Yen-Maï Tran-Gervat, Carole Matheron, Sophie Rabau, Tiphaine Samoyault, Tumba Shango-Lokho, Pierre Zoberman. Merci de vos conseils et de vos suggestions, qui m'ont permis d'orienter mon travail, et de résoudre des questions parfois épineuses.

Je souhaiterais également exprimer ma gratitude envers mon professeur, M. Jean Delabroy, dont l'enthousiasme à l'égard des textes melvilliens ou shakespeariens m'ont longtemps accompagnée.

Un grand merci à mes camarades de l'université Paris 7, soutiens formidables, à qui je dois – entre autres – de n'avoir pas abandonné ma thèse en cours de route : Guillaume, Laurent, Mathieu, Matilde.

À Gaëlle, qui durant toutes ces années m'a ouvert sa maison, prêté sa collection de Jules Verne, et offert ses talents de pigiste.

À Simon, frère de cœur, pour nos interrogations communes et nos longues conversations au croisement de nos pratiques respectives : toi pour la mise en scène, et moi pour l'écriture.

À tous ceux qui ont été là pour apporter leur aide et leur soutien de toutes les manières possibles : Aurore, Dimitri, Elsa, Elodie, Gilles, Line, Mathieu, Maxence, Olivier, Oscar, Virginie et celles et ceux que j'oublie.

Je remercie ma famille, pour leurs relectures et leur soutien, allant de leurs efforts pour me dénicher un livre introuvable à leur aide pour me sortir de mes déboires informatiques : mes parents, Lucile et Michel, ainsi qu'Amélie, Aurore, Cathy, Claire, Élise, Maurice, Monique, Philippe.

J'adresse également une pensée particulière à la mémoire de mes grands-parents, Bernard et Christiane, qui n'auront pas vu l'achèvement de mes travaux, pour leur enthousiasme à l'égard de mon sujet, leur goût pour la littérature, et leur accueil toujours généreux durant les longs séjours que j'ai passés chez eux pendant mon contrat doctoral.

Je dois mon énergie et mon équilibre à mes fils, Arthur et Jean, nés en décembre 2018, que j'ai portés et mis au monde durant mes années de rédaction, et qui aiment tant les livres.

À Antoine, pour tes relectures, tes conseils et nos conversations, pour avoir emmené nos fils au parc pendant les confinements successifs afin de me permettre de travailler, pour m'avoir donné quotidiennement la force de croire en moi.

Ce travail vous est dédié.

SOMMAIRE

Introduction. Le mage et le cannibale	13
Première partie. Aux frontières des genres.....	37
Chapitre I. L'écrivain, le milieu littéraire et la question du genre	41
Chapitre II. Fortune de la métaphore insulaire : écarts et clichés.....	111
Chapitre III. Centre et marges : la terreur de la régression.....	179
Deuxième partie. « No man is an island » : Tyrans insulaires et désir de toute-puissance.....	219
Chapitre IV. Le tyran de l'île, personnage prométhéen	221
Chapitre V. La fêlure et la tache	263
Troisième partie. L'œuvre insulaire : le dispositif insulaire comme proposition narrative.....	305
Chapitre VI. Îles-labyrinthes et récits d'énigmes.....	309
Chapitre VII. Récits en archipel : le voyage et l'encyclopédie	351
Quatrième partie. Postures narratoriales et lecteurs idéaux	415
Chapitre VIII. Le narrateur continental : l'interrogation des valeurs morales	421
Chapitre IX. Le narrateur cannibale : du bon sauvage à la fabrique du monstre.....	465
Chapitre X. D'une île à l'autre : l'horizon du lecteur	517
Conclusion. De la narration insulaire	561
Bibliographie.....	575
Index.....	617
Table des matières	623

NOTE SUR LES TRADUCTIONS ET ÉDITIONS DE RÉFÉRENCE

Conformément aux usages des thèses comparatistes, les citations des œuvres en anglais apparaissent dans leur version traduite. Quand il s'agit d'une citation de l'une des œuvres étudiées, le texte original apparaît en note. Il est également occasionnellement cité dans le corps du texte. Le choix des éditions de référence en français a été déterminé par la qualité de la traduction et/ou sa fidélité au texte original. Toutefois, certaines modifications mineures ont pu être apportées quand les choix de traduction nous paraissaient peu justifiés.

Moby-Dick

Il existe plusieurs traductions de qualité de *Moby-Dick* en français. La décision d'opter pour la traduction de Philippe Jaworski (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006) a été motivée par deux arguments majeurs. Premièrement, si surprenant que cela paraisse, Jaworski est le premier traducteur à faire apparaître le genre masculin du cachalot blanc dans sa version du roman, les lecteurs français étant habitués jusqu'aux années 2000 à la baleine blanche de Jean Giono (Gallimard, 1941)¹. Deuxièmement, si elle se montre parfois moins élégante que la traduction d'Armel Guerne (Phébus, 2005), la version de Jaworski se caractérise par sa précision, notamment en ce qui concerne le vocabulaire maritime.

Durant l'écriture de ce travail, j'ai longuement hésité à maintenir les noms propres des deux personnages principaux dans leur version originale – *Ahab*, *Ishmael* – qui permet de faire apparaître dans ces deux noms le même *h* muet qui, selon le narrateur, donne tout son sens au mot *whale*². Cependant, dans un souci de clarté pour les lecteurs et lectrices

¹ Isabelle GÉNIN, « La Baleine Blanche a mauvais genre » [en ligne], *Palimpsestes. Revue de traduction*, n° 21, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/70>, consulté le 10 septembre 2022.

² Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, trad. de Philippe JAWORSKI, p. 3. « While you take in hand to school others, and to teach them by what name a whale-fish is to be called in our tongue, leaving out, through ignorance, the letter H, which almost alone maketh up the signification of the word, you deliver that which is not true. »

francophones, j'ai fini par écarter ce choix. En revanche, je n'ai pas suivi Jaworski qui francise les noms des harponneurs (*Daggoo* et *Queequeg* deviennent *Daggou* et *Quiqueg*) tandis que d'autres noms (*Tashtego*, *Stubb*, *Starbuck*...) sont laissés tels quels. Autant le choix de reprendre les noms francisés traditionnels des personnages bibliques paraît justifié, autant celui de changer l'orthographe des noms des harponneurs m'a paru arbitraire. De plus, elle affaiblit la parenté phonétique de ces noms justement choisis pour leur étrangeté.

Lord Jim

Pour *Lord Jim*, j'ai longuement hésité entre deux traductions : celle d'Henriette Bordenave (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982) et celle d'Odette Lamolle (Livre de Poche, 1996). Cette dernière, que je recommanderais à un lecteur ou une lectrice souhaitant découvrir Conrad, me semble plus élégante que la première. Toutefois, dans un souci de clarté, j'ai choisi de travailler avec la version de Bordenave, qui a le mérite d'être littérale et très fidèle au texte conradien.

L'île du docteur Moreau

À ce jour, il n'existe en français qu'une seule traduction de *L'île du docteur Moreau* : la première, celle d'Henry D. Davray (Mercure de France, 1901). Cette traduction, dans l'ensemble satisfaisante, comporte cependant de nombreux écarts avec le texte original en anglais. Quand il s'agit de dissemblances mineures (par exemple une phrase présente en anglais mais absente du texte français), celles-ci sont soulignées en note. De même, les traductions lointaines ou peu précises sont commentées et, dans la mesure du possible, corrigées.

Toutefois, le texte français du roman présente deux écarts majeurs avec le texte anglais qui méritent d'être soulignés. Premièrement, le prologue, dans lequel le neveu du narrateur présente le récit comme un manuscrit trouvé, ainsi que le chapitre 1 qui relate le naufrage de la *Lady Vain* dont est victime le narrateur, n'existent pas dans le texte français.

Les éditions françaises du roman, comme par exemple l'édition Folio, commencent abruptement par « Je demeurai affalé sur l'un des bancs de rameurs du petit canot... » Deuxièmement, le découpage des chapitres est différent de celui des éditions en anglais.

Robert Philmus, qui a réalisé un travail de recherches très abouti sur les éditions et les manuscrits du roman, observe que les éditions anglaises des années 1900 à 1920 présentent elles-mêmes quelques dissemblances (par exemple des phrases coupées ou formulées d'une autre manière). Parmi ces diverses versions du roman, la plus radicalement différente reproduit des corrections manuscrites opérées par Wells en 1896 – c'est-à-dire l'année même de la publication du roman. Cette version, que Philmus nomme la « *Colonial Edition* », est notamment privée du prologue et du chapitre 1, et présente une division des chapitres différente de celle des éditions habituellement publiées¹. Or, c'est précisément la « *Colonial Edition* » de *L'île du docteur Moreau* qui est à l'origine de la traduction française. Les éditions anglaises et les éditions françaises ne se fondent donc pas sur le même texte, ce qui remet en cause l'autorité textuelle de chacune des deux versions. Selon Philmus, qui reproduit un article de Davray justifiant ses choix, le traducteur était parfaitement au courant de cette situation. Davray affirme qu'il a reçu de la main même de Wells un manuscrit corrigé, et que c'est l'auteur lui-même qui lui a demandé de traduire cette version précise. Cette correspondance, qui a été retrouvée, corrobore les affirmations du traducteur². L'existence de la version française constitue donc une énigme. Elle semble suggérer que la « *Colonial Edition* » constitue l'amorce d'une tentative de réécriture de *L'Île du docteur Moreau* par son auteur.

Pour toutes ces raisons, j'ai choisi, pour la version anglaise, de me référer à la première édition du roman (Heinemann, 1896), sur laquelle se fondent les éditions critiques comme celle de Harris Mason (Broadview Press, 2009) que j'ai utilisée. Pour le texte français, j'ai choisi l'édition Omnibus (2007) car celle-ci, tout en conservant le découpage français des chapitres, ne tronque pas le début : le prologue et chapitre 1 y figurent, contrairement aux autres éditions françaises.

¹ Robert M. PHILMUS, « Textual Authority: The Strange Case of *The Island of Doctor Moreau* », *Science Fiction Studies*, vol. 17, n° 1, 1990.

² Robert M. PHILMUS, « The Strange Case of Moreau Gets Stranger », *Science Fiction Studies*, vol. 19, n° 2, 1992.

INTRODUCTION

LE MAGE ET LE CANNIBALE

Commençant à chanter la terre et la vaste mer, les fleuves, les cités et les tribus innombrables des hommes, j'évoquerai l'Océan au cours profond ; en effet il entoure de sa couronne la terre entière, comme une île immense : loin d'être dans son ensemble tout à fait circulaire, de part et d'autre, elle avance en pointe vers les chemins du soleil, semblable à une fronde¹.

¹ Christian JACOB (éd.), *La Description de la terre habitée de Denys d'Alexandrie, ou la Leçon de géographie*, Paris, Albin Michel, 1990, trad. de Christian JACOB, p. 85.

Il y a douze ans, une tempête a jeté Prospero, le duc de Milan exilé, et sa fille Miranda, sur les côtes d'une île inconnue de la Méditerranée. Trop absorbé par l'étude solitaire de la magie blanche, Prospero a perdu son trône, usurpé par son frère. Devenu maître de l'île, il a mis en esclavage son seul habitant, Caliban, le fils difforme d'une sorcière. *La Tempête* de William Shakespeare (1611) est l'une des dernières pièces de son auteur. Si elle semble appeler une lecture allégorique, la signification de celle-ci se dérobe et divise lecteurs, critiques et metteurs en scène. Toutefois, parmi les nombreux personnages de *La Tempête*, peu ont autant de relief et d'importance que le mage Prospero et l'esclave Caliban, dont l'opposition structure la pièce. Dans sa préface à *La Tempête*, Yves Bonnefoy rappelle les grandes lignes du système cosmologique néoplatonicien de la Renaissance et analyse le personnage de Prospero, « contemplateur des essences¹ », qui a perdu son trône pour s'être trop abandonné aux attraits des hautes sciences. Or, pour le mage de la Renaissance, le « perfectionnement de son esprit [« *bettering of my mind* »]² » signifie « le déni de la condition mortelle³ », ce qu'illustre la réclusion sur soi dans le cercle fermé de l'île, « la forme étant la voie, par la beauté, vers le bien⁴ ». Quant à la présence de Caliban sur l'île, elle semble pour Prospero à la fois indispensable et insoutenable, dans la mesure où le mage charge l'homme-monstre de toutes les tâches domestiques, mais également parce qu'il l'accable d'injures après avoir tenté, autrefois, de l'éduquer. À la fin de la pièce, Prospero renonce à sa magie et à la vengeance, et reconnaît, de manière énigmatique, que la part d'ombre que représente Caliban lui appartient (« *This thing of darkness I / Acknowledge mine* »), ce qui semble signifier qu'il admet sa propre finitude et sa propre humanité. L'échec du projet métaphysique de l'homme de l'île se traduit donc par l'acceptation de l'existence d'une altérité monstrueuse.

Il est généralement admis que le nom de « Caliban », anagramme phonétique de « cannibale », fait référence à l'essai « Des Cannibales » de Michel de Montaigne (*Essais* I, 31,

¹ Yves BONNEFOY, « Préface », dans *La Tempête*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 1997, p. 9.

² William SHAKESPEARE, *La Tempête*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 1997, trad. de Yves BONNEFOY, p. 102-103.

³ Yves BONNEFOY, « Préface », *op. cit.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

1580), dans lequel l'auteur dépeint la société des Tupinambas du Brésil d'après des témoignages de son temps¹. Le mot « cannibale » lui-même est un néologisme du XV^e siècle. Accostant aux Antilles en 1492, Christophe Colomb rencontre le peuple des Arawaks qu'il juge pacifique. Ceux-ci lui indiquent l'existence d'un peuple violent et sauvage, les Caribs, qui ne possèdent qu'un œil, arborent un nez de chien et boivent du sang humain². Plus tard, les Tupinambas du Brésil, eux-mêmes anthropophages, dépeindront leurs ennemis en termes similaires, contribuant de cette manière à renforcer l'imaginaire européen que tente de nuancer Montaigne : le cannibale, c'est le barbare, c'est l'autre. Les historiens antiques localisaient déjà les mangeurs de chair humaine – Scythes, Androphages – aux frontières du monde connu et, à l'instar d'Hérodote, ils les décrivaient comme des peuples sans lois³. La cartographie du cannibale suppose l'opposition entre le centre et la marge : au milieu, l'humain, la loi, la rationalité ; autour, la barbarie, la violence, le mystère. Le dessin de la carte antique, puis de la carte médiévale, entérine cette conception du monde. Au centre, l'œkoumène, formé autour du bassin méditerranéen ; à l'extérieur, l'Océan mouvant, peuplé de créatures inconnues et mangeuses d'hommes.

Au sein de la géographie médiévale, le territoire de l'île possède une ambivalence constitutive. Les « îles du dedans » qui jalonnent la Méditerranée sont familières aux pèlerins du Moyen Âge et conservent la trace du passé mythologique et chrétien⁴. Au contraire, les « îles du dehors » de l'Océan Atlantique sont innombrables, flottantes, mouvantes. Elles illustrent la fragmentation du continent dans l'inconnu « comme si, en bordure de l'Océan, la terre se délitait indéfiniment⁵ ». Comme l'attestent déjà les historiens

¹ Kenji GO, « Montaigne's *Cannibals* and *The Tempest* Revisited » [en ligne], *Studies in Philology*, vol. 109, n°4, University of North Carolina Press, 2012, URL : <http://www.jstor.org/stable/24392013>, consulté le 17 septembre 2022. Le nom de « Caliban » incite à penser que dès l'origine, la pièce faisait référence aux entreprises coloniales de la Renaissance. Aux XX^e et XXI^e siècles, la situation posée par l'intrigue (une île, un habitant originel mis en esclavage par un personnage européen) a suscité un très grand nombre d'interprétations et de réécritures postcoloniales de *La Tempête*.

² Mary K. BERCAW, *Cannibal Old me. Spoken sources in Melville's early works*, Kent, Kent State University Press, 2009, p. 58-61.

HÉRODOTE, *Histoires* [en ligne], vol. IV, Paris, Charpentier, 1850, URL : [https://fr.wikisource.org/wiki/Histoire_\(H%C3%Agrodote\)/Trad._Larcher,_1850/Livre_IV](https://fr.wikisource.org/wiki/Histoire_(H%C3%Agrodote)/Trad._Larcher,_1850/Livre_IV), consulté le 29 août 2021.

⁴ Danielle LECOQ, « Îles du dedans, îles du dehors. Les îles médiévales entre le réel et l'imaginaire (VII^e-XIII^e siècle) », dans Monique PELLETIER (éd.), *Les Îles, du mythe à la réalité, Congrès national des sociétés historiques et scientifiques 123e*, Antilles-Guyane, 6-10 avril 1998, Paris, Edition du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2002, p. 34.

⁵ Danielle LECOQ, « Les îles aux confins du monde », dans Daniel REIG (éd.), *Île des merveilles. Mirage, miroir, mythe*.

antiques, Pomponius Mela, Pline ou Strabon, certaines d'entre elles ne sont pas attachées au socle du monde, mais elles bondissent, s'échappent ou disparaissent¹. Certaines ont un climat trop froid ou trop chaud, d'autres sont peuplées de monstres sauvages². Irrationnelles, elles témoignent d'« un débridement de la nature ailleurs davantage canalisée et qui échappe encore à notre entendement³ ». Quant aux habitants de ces îles, ils sont fréquemment associés à l'anthropophagie et l'absence de lois. De manière générale, l'île figure « par excellence [...] l'espace de la quête, celle d'un autre monde ou d'un nouveau monde⁴ », comme en témoigne le récit médiéval du *Voyage de Saint Brendan* (XII^e s.) voguant à la recherche de l'île du Paradis, dont les étapes de la navigation sont représentées sur une mappemonde attribuée à Christophe Colomb⁵.

L'ÎLE COMME MODÈLE NARRATIF

Du locus amoenus au dispositif carcéral

Comme le révèlent les études portant sur l'île antique et l'île médiévale, l'imaginaire insulaire associe très tôt la coupure spatiale et la coupure temporelle : île des Bienheureux ou îles des monstres, elle constitue un autre monde. Dans les siècles suivants, l'île d'Utopie permet la figuration fictionnelle d'un modèle politique, posé en regard de la monarchie terrestre. Quant à l'île de robinsonnade, elle favorise l'étude de l'humain soumis à l'expérimentation du retour à une vie adamique, sous les yeux de Dieu et des lecteurs. Dans la littérature, le territoire insulaire constitue ainsi l'espace idéal pour mener des expériences dans la mesure où, comme l'écrit Jean-Michel Racault, « la coupure spatiale garantit la pureté clinique de leur déroulement⁶ ». De plus, « l'autarcie liée aux contraintes de la clôture peut

Colloque de Cerisy, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 15.

¹ Frank LESTRINGANT, « Bribes d'îles », dans *Bribes d'îles. La littérature en archipel de Benedetto Bordone à Nicolas Bouvier*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 9.

² Danielle LECOQ, « Îles du dedans, îles du dehors. », *op. cit.*, p. 39-51.

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁵ *Ibid.*

⁶ Pour Jean-Michel Racault, le roman de Defoe peut se lire comme « un modèle idéal de genèse des sociétés

figurer la table rase de l'état de nature et conférer à l'expérimentation un caractère exemplaire¹ ». Poussés à l'extrême, ces procédés font de l'île un dispositif panoptique, soumis à un pouvoir invisible et centralisé. En effet, note Pierre Jourde, en manifestant « le pouvoir de l'esprit sur la nature », la cartographie de l'île fictionnelle « prend l'évidence incontournable d'un *ordre des choses* » : « aucun lieu ne lui échappe » et ces lieux « se présentent tous simultanément à la vision² ». De plus, la réduction d'échelle permise par l'île « facilite l'observation des phénomènes ainsi placés sous un objectif grossissant¹ ». Retraçant la généalogie des récits d'utopies et de voyages imaginaires, Éric Fougère liste ainsi plusieurs récits de table rase dans lesquels, à l'instar de *La République des Philosophes* de Fontenelle (1768), des enfants sont abandonnés sur une île déserte et se croient les seuls représentants de l'humanité³. Il souligne le lien de ces récits avec un univers carcéral sous surveillance. « Toute utopie tend vers un accomplissement pénitentiaire⁴ » : la géographie circulaire de l'île et la préséance du thème optique s'ajoutent à l'élaboration des lois et des institutions politiques, et permettent d'« en intérioriser socialement la discipline⁵ ».

Autrefois gouvernée par une sorcière, l'île de *La Tempête* de Shakespeare est « pleine de bruits⁶ », peuplée d'esprits invisibles et magiques. Cependant, quand Prospero, jadis duc de Milan, y trouve refuge et décide d'y exercer ses lois, elle se mue en un lieu de pouvoir soumis à l'œil tyrannique du magicien. De manière générale, l'île littéraire est propice à la mise en scène de personnages solipsistes. Dans son essai « Causes et raisons des îles

politiques », de la phase de survie à la progression vers la culture grâce à l'acquisition de techniques assurant un confort quotidien (agriculture, élevage, poterie, vannerie...), progression dont la dernière étape est la réflexion politique et l'acquisition d'un statut de monarque autarcique (Jean-Michel RACAULT, « Politique de Robinson. Fiction de l'île déserte et philosophie du droit dans *Robinson Crusé* », dans Mustapha TRABELSI (éd.), *L'Insularité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 434.).

¹ *Ibid.*, p. 429. Jean-Michel Racault observe qu'il existe des coïncidences entre la chronologie du roman de Defoe et les événements historiques qui lui sont contemporains (la « Glorieuse Révolution », la prise de pouvoir de Cromwell, la Restauration), mimant ainsi symboliquement la construction de l'Angleterre moderne. Selon lui, ce phénomène qui fait de l'action du roman une métaphore d'un processus historique affectant l'univers réel est « transposable à bon nombre de robinsonnades », si bien « qu'on peut se demander si elle ne correspond pas à une finalité secrète du genre ». (*Ibid.*, p. 432.)

² Pierre JOURDE, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle*. Gracq, Borges, Michaux, Tolkien, Paris, Éditions José Corti, 1991, p. 110.

³ Éric FOUGÈRE, « Insularité politique et poétique insulaire : le cas des voyages imaginaires et des utopies », dans Mustapha TRABELSI (éd.), *L'Insularité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.

⁴ *Ibid.*, p. 399.

⁵ *Ibid.*

⁶ William SHAKESPEARE, *La Tempête*, *op. cit.*, p. 259.

désertes », dans lequel il analyse le *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe (1719) et *Suzanne et le Pacifique* de Jean Giraudoux (1921), Gilles Deleuze étudie l'indissociabilité de l'île et de son habitant. Selon lui, l'être humain qui vient peupler l'île déserte « ne vient qu'en apparence rompre le désert de l'île » : au contraire, il « prolonge l'élan qui produisait celle-ci comme île déserte » et « le porte à sa perfection », devenant ainsi « pure conscience de l'île¹ ». L'île, en tant que système clos sur lui-même, peut en effet se lire comme la figuration de l'espace mental de son habitant. Île de tyran ou île de savant fou, elle illustre ainsi, comme dans *La Tempête*, son désir de pouvoir et son aspiration à l'immortalité. De tels dispositifs narratifs peuvent même se permettre de ne plus figurer que l'espace mental, sans révéler la présence de son propriétaire. Certains d'entre eux vont ainsi jusqu'à effacer la figure même du tyran de l'île, pour ne garder que les signes de son pouvoir. Dans le cas de récits proches du genre policier, comme *Dix petits nègres*² (1939) d'Agatha Christie, ou *L'Invention de Morel* (1940) d'Adolfo Bioy Casares, l'île se présente au lecteur et aux personnages comme une énigme posée par un auteur invisible. Dans de tels récits, la fermeture de l'espace insulaire inspire un modèle narratif clos sur lui-même, qui coïncide avec le verrouillage de l'interprétation du texte.

L'essor de la littérature d'aventures au XIX^e siècle permet aux écrivains d'explorer tous les aspects de l'imaginaire insulaire. La temporalité mythique de l'île des Bienheureux ou du Paradis se reformule à travers les récits de mondes perdus, Atlantide ou îles au trésor. D'autre part, pour les amateurs de récits de voyage, l'île constitue le territoire inconnu des « îles du dehors », fantasme de l'explorateur et du colonisateur, ce qui se manifeste par la fortune des récits de robinsons, réécritures plus ou moins lointaines du roman de Defoe, revivifié par deux facteurs contextuels : les enjeux coloniaux et les ambitions pédagogiques des éditeurs et des auteurs. Enfin, la littérature d'aventures exploite la figure solipsiste du

¹ Gilles DELEUZE, « Causes et raison des îles désertes », dans *L'Île déserte et autres textes*, Paris, Minit, 2002, p. 14.

² Le remaniement récent du titre (*And then there where none, ils étaient dix* dans la version française de 2020) efface certes le mot « nègre » du titre et du corps du texte, mais pas la dialectique raciste présente dans le roman. En effet, l'homme noir y symbolise, dans la continuité de la pensée victorienne, le substrat barbare qui subsiste au cœur de l'homme blanc. Comme dans *Au Cœur des ténèbres* de Conrad, la structure de la narration du roman de Christie repose tout entière sur la dichotomie entre le blanc et le noir, le civilisé et le sauvage, l'innocent et le criminel, l'humain et la bête. Signe du lien de *Dix petits nègres* avec les genres romanesques victoriens, l'Empire britannique est souvent présent en filigrane dans le récit, dans les dialogues des personnages ou leur itinéraire personnel.

tyran de l'île, remodelée par l'influence du romantisme, et se peuple de personnages d'inspiration byronienne. Quant au navire, qui joue dans les romans d'aventures et la littérature maritime un rôle prépondérant, il fonctionne, à l'instar de l'île romanesque, comme les lieux que Michel Foucault nomme des hétérotopies, c'est-à-dire « des sortes de contre-emplacements », « des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables¹ ». Foucault y classe les lieux qui referment des personnes au comportement déviant par rapport à une norme exigée (l'hôpital psychiatrique, la prison), voire qui constituent une ville parallèle (le cimetière). Les hétérotopies peuvent également renfermer plusieurs espaces étrangers les uns aux autres (le théâtre, le cinéma), ou constituer en eux-mêmes un microcosme (le jardin). Surtout, ces lieux sont liés à un découpage spécifique du temps, « c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler par pure symétrie des hétérochronies² » : le temps y est long et s'accumule (la bibliothèque, le musée) ou au contraire s'y accélère (la fête). Foucault classe le navire parmi les hétérotopies : « le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer³ ». La littérature maritime souligne la spécificité de la vie en mer : le navire forme une société en miniature, extrêmement hiérarchisée, qui répond à des lois qui lui sont propres. Peuplé d'hommes issus des classes populaires, « renégats et autres réprouvés⁴ », ou désespérés pour lesquels l'océan figure « les aventures merveilleuses d'une vie nouvelle⁵ » et perçus comme des enfants candides inadaptés à la vie sur terre, le navire constitue tout à la fois un microcosme autosuffisant, une société parallèle aux rituels immuables, et un lieu clos présentant des parentés avec l'espace carcéral. Dans la fiction romanesque, cette hétérotopie exemplaire peut ainsi parfois rejoindre les représentations de l'espace insulaire dans la mesure où les navires y jouent à l'égard de leur capitaine – le Corsaire de Byron, le capitaine Nemo, le capitaine Achab – le même rôle que l'île de *La Tempête* pour le Prospero de Shakespeare.

¹ Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », *Empan*, vol. 2, n° 54, 2004, p. 15.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 141 : « mariners, and renegades and castaways ».

⁵ *Ibid.*, p. 529 : « and wonderful, new-life adventures ».

I-land : *Monarch-of-all-I-survey narratives* et tyrans-capitaines

L'usage du motif insulaire implique donc d'entrer en dialogue avec un imaginaire très riche, mais aussi avec des structures narratives stéréotypées et une galerie de personnages archétypaux que les auteurs du XIX^e siècle exploitent largement. De fait, l'île de fiction, qui matérialise une tension entre le centre et la marge, reformule l'opposition entre le civilisé et le sauvage et permet la mise en place d'intrigues fortement liées aux enjeux coloniaux.

« *I am monarch of all I survey* », littéralement « je suis le monarque de tout ce que je vois » – le verbe « *survey* » donnant l'idée d'embrasser du regard la totalité d'un paysage – est le premier vers d'un poème de William Cowper, « Verses, Supposed to be written by Alexander Selkirk, during his solitary abode in the island of Juan Fernandez ». Le naufragé Selkirk, dont l'expérience inspira à Defoe celle de Robinson Crusoé, apparaît dans ce poème comme le souverain d'un espace clos à l'instar du Prospero de *La Tempête*¹. Conceptualisant le regard du voyageur occidental, Mary Louise Pratt reprend la formulation de ce vers, nommant *monarch-of-all-I-survey narratives* les récits de voyage publiés au XIX^e siècle². Selon cette formule, « *monarch* » indique la position dominante du colonisateur ainsi que le statut social élevé du voyageur, tandis que « *survey* » souligne l'importance de l'observation visuelle, la scène canonique de ces récits prenant place quand le voyageur gravit un promontoire pour embrasser la totalité du paysage³. L'analyse de cette scène révèle la corrélation entre l'esthétique du récit de voyage et ses soubassements idéologiques : dans ce type de récits, la domination coloniale passe par le regard et la description. Écrits à l'attention de lecteurs européens, ils façonnent les représentations occidentales du monde colonisé.

Cette scène du promontoire est abondamment reprise dans la fiction romanesque : par exemple, dans de nombreuses robinsonnades dont celles de Jules Verne, la première question qui vient aux naufragés est celle de savoir s'ils se trouvent sur une île ou un

¹ Le premier quatrain du poème est le suivant : « *I am monarch of all I survey, / My right there is none to dispute; / From the center all round to the sea / I am lord of the fowl and the brute.* » William COWPER, *The Works of William Cowper: His Life, Letters and Poems* [en ligne], London, William Tegg and Co., 1844, URL : https://www.gutenberg.org/files/47790/47790-h/47790-h.htm#Page_596, consulté le 24 août 2022.

² Mary Louise PRATT, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London, Routledge, 1992.

³ *Ibid.*, p. 201-202.

continent. Il s'agit dès lors de trouver un promontoire pour avoir une vue panoramique du territoire sur lequel ils ont échoué. C'est souvent à la suite de cette scène que les personnages dessinent la carte de leur île et en nomment les principaux lieux. C'est aussi à partir de ce moment qu'ils cessent de se percevoir comme des naufragés pour devenir des colons¹. De fait, l'analogie entre le soi et l'île, matérialisée en anglais par les sonorités mêmes du mot (« *I-land* »), permet de mettre en scène des récits de colonisation harmonieuse. Elle rejoint l'analogie ancienne entre le macrocosme du monde et le microcosme du corps, qui a permis aux auteurs de la période moderne d'expliquer des systèmes politiques complexes et de favoriser l'obéissance en montrant que ces systèmes sont naturels². En effet, les fictions d'îles du XIX^e siècle jouent le même rôle : en montrant l'appropriation du paysage de l'île, perçue comme un corps féminin, par le corps et le regard masculin, les récits de naufragés légitiment la conquête coloniale³.

Pour résumer, en façonnant le monde par son regard, le voyageur auteur du *monarch-of-all-I-survey narrative* offre au lecteur européen un livre qui bâtit le monde pour lui. On retrouve dans cette démarche la même volonté démiurgique que celle du Prospero de *La Tempête* et de ses avatars plus tardifs comme le docteur Moreau de Wells. Dans ces fictions, le territoire insulaire est un monde à modeler et à façonner. Le tyran de l'île peut dès lors être perçu comme l'avatar de l'auteur de la fiction – ou, dans le cas de Prospero, du metteur en scène de la pièce. De fait, de même que le poème de Cowper est supposément rédigé par Alexandre Selkirk, le *monarch-of-all-I-survey narrative* repose sur l'usage de la première personne et l'autorité du sujet voyageur⁴. Ces récits entretiennent donc une analogie entre le naufragé et l'auteur, l'île et le livre.

¹ Rebecca WEAVER-HIGHTOWER, *Empire Islands: Castaways, Cannibals, and Fantasies of Conquest*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, p. XVIII.

² *Ibid.*, p. XV-XVI.

³ *Ibid.*, p. XVI. Si les récits de naufragés sont communément confondus avec le genre de la robinsonnade, dont le nom rappelle leur filiation avec le roman de Defoe, on les trouve également dans des œuvres antérieures à *Robinson Crusoé* (*La Tempête* de Shakespeare) ou dans des récits d'îles qui ne se réfèrent pas explicitement au roman de Defoe (*Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* d'Edgar Poe ou *L'Île du docteur Moreau* d'H.-G. Wells). Nombre de ces récits présentent une parenté avec le modèle du *Monarch-of-all-I-survey narrative*.

⁴ Mary Louise PRATT, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, *op. cit.*, p. 205-206.

Hybridités génériques

Tout en nous intéressant ponctuellement à un plus large corpus, nous avons spécifiquement choisi de porter notre étude sur quatre romans dont la publication s'étend entre le milieu du XIX^e siècle et l'orée du XX^e siècle, appartenant aux domaines français, britannique et étasunien : *Moby-Dick* d'Herman Melville (1851), *Vingt Mille lieues sous les mers* de Jules Verne (1870), auquel s'ajoute la dernière partie de *L'Île mystérieuse* (1875), qui en constitue la conclusion, *L'Île du docteur Moreau* d'Herbert-George Wells (1896) et *Lord Jim* de Joseph Conrad (1901). Avant d'analyser ce corpus plus en détail, il convient de s'attarder sur deux évidences, dont les implications sont profondément liées. La première est que cet ensemble se compose de quatre romans que l'on qualifierait aujourd'hui, à divers degrés, de classiques. La seconde, que ces romans occupent des places différentes sur les rayonnages d'une librairie et dans la hiérarchie littéraire. Deux d'entre eux sont classés parmi les œuvres incontournables de la littérature mondiale, tandis que les deux autres, tout en ayant été massivement lus, se trouvent à l'origine de genres associés à la littérature de divertissement. Sans nous engager dans une réflexion complexe et sans doute minée sur la valeur littéraire des œuvres, nous ne pouvons laisser de côté le questionnement sur l'établissement de cette hiérarchie.

Comme le remarque Jean-Marie Schaeffer, l'intérêt que la critique littéraire porte à la division des genres tient à une spécificité de la littérature, qui doit déterminer ce qui en son sein est artistique ou ne l'est pas. La question des genres littéraires est donc fondamentalement liée à la définition de la littérature elle-même¹. Tentant de définir ce que serait la littérarité, Gérard Genette souligne l'épineuse question que celle-ci implique : en l'absence de critères formels de ce qui serait réellement littéraire, que reste-t-il sinon la subjectivité ? Or, le critère du goût, selon lequel ce qui serait « bien écrit » aurait valeur esthétique, ne peut être pris en compte sous peine de mener à la formulation d'une « vulgate, élitiste dans son principe même² ». La définition du classique soulève le même questionnement. En effet, le classique désigne un texte reconnu pour sa valeur littéraire et

¹ Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 7.

² Gérard GENETTE, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2004, p. 104.

qui, de ce fait, appartient à la culture commune. En tant que tels, les classiques sont liés aux institutions que sont l'université, l'école, la bibliothèque, et ne désignent « pas tant des objets littéraires [...] que des objets sociaux de pratiques [...] dont les enjeux sont multiples (cognitifs, esthétiques, émotionnels, distinctifs, politiques, etc.¹) » En ce sens, la promotion d'un livre au rang de classique dépend de facteurs sociologiques².

C'est précisément ce que soulignent les travaux de Jacques Dubois³ et Pierre Bourdieu⁴ sur le champ littéraire, qui mettent en lumière l'aspect fondamentalement culturel de la définition de la littérature. Ces auteurs distinguent deux cercles de production littéraire dont les contours se fixent au XIX^e siècle : la littérature cultivée, restreinte à un lectorat composé de pairs, dont les revendications sont d'ordre esthétique ; et la littérature de grande production, soumise à la loi économique et aux demandes du grand public. La première sphère se caractérise par la recherche d'une création pure et désintéressée à travers la production d'une œuvre singulière ; tandis que la seconde, définie par le succès commercial et le chiffre des ventes, se constitue à travers l'apparition de genres sériels : feuilleton, mélodrame, récit policier. Poser la question de l'appartenance générique d'une œuvre sous-entend donc un faisceau d'autres interrogations. Si l'œuvre est perçue comme un travail artistique, elle est également valorisée en tant que création désintéressée et prolonge les considérations romantiques sur le génie : une œuvre a un auteur dont le nom sert de caution à la valeur esthétique de l'œuvre. Une telle œuvre est pleinement perçue comme littéraire. Au contraire, si on considère qu'elle appartient à la paralittérature, elle entre dans un dispositif de production sérielle au sein duquel le nom d'auteur s'efface.

Étudier les quatre romans précédemment mentionnés génère donc plusieurs questions, parmi lesquelles se pose celle de leur appartenance générique, mais également de leur place au sein du champ littéraire. Les auteurs étudiés, dont l'œuvre est associée à des

¹ Cécile RABOT, « Qu'est-ce qu'un classique ? » [en ligne], dans Marie-Madeleine FRAGONARD, Dominic GLYNN, Sylvaine GUYOT, et al. (éds.), *Littéraire - Tome 1 : Pour Alain Viala*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 2020, URL : <https://books-openedition-org.ezproxy.univ-paris3.fr/apu/17962?lang=fr>, consulté le 23 octobre 2021.

² Alain VIALA, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, vol. 19, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1993.

³ Jacques DUBOIS, *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, coll. « Espace Nord » 227, 2019.

⁴ Pierre BOURDIEU, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, n° 4, 1991.

genres populaires (roman d'aventures, roman maritime, roman gothique), possèdent un statut plus ou moins établis dans la hiérarchie littéraire. Melville et Verne, associés de fait par leur statut éditorial à la littérature délégitimée, ne se satisfont pas de cette place. Publié en 1851 et influencé par le transcendantalisme étasunien, *Moby-Dick* est marqué par la dichotomie entre une conception romantique du poète exalté par l'inspiration, et la nécessité de plaire au public et à l'éditeur au sein d'un système où les écrivains se professionnalisent. Catégorisé comme un auteur de littérature d'aventures, Melville refuse de « passer à la postérité [...] comme "l'homme qui a vécu parmi les cannibales"¹ » et manifeste dans sa correspondance l'amertume de ne pouvoir écrire comme il le souhaite. De même, *Vingt Mille lieues sous les mers* reflète les tiraillements auxquels Verne lui-même est soumis. Admirateur de la littérature romantique, il se rêve en génie du style et aspire à se débarrasser de son image de romancier populaire. Le cas de Jules Verne apparaît ainsi exemplaire pour analyser l'élaboration d'une figure d'auteur au temps où s'établit la hiérarchie entre littérature populaire et littérature artiste. Dans ses romans comme dans ceux de Melville, l'hybridité générique peut se lire comme l'effet des tentatives de légitimation de leurs œuvres.

Contrairement à ces deux auteurs, H.-G. Wells et Joseph Conrad constituent des figures installées du paysage littéraire victorien. Toutefois, ils proposent également deux exemples d'œuvres inclassables. L'indécidabilité générique des romans de Conrad conduit à des divisions profondes au sein de la critique, dans la mesure où ses romans relèvent de deux domaines contradictoires : la littérature perçue comme populaire à travers l'usage des thèmes du roman d'aventures, et la recherche du style qui apparente Conrad aux auteurs modernistes. D'une toute autre manière, quoique les deux auteurs se soient mutuellement influencés, Wells propose une œuvre inclassable. Ses romans d'anticipation, indissociables de ses essais politiques, ont le même objectif que ses romans réalistes, ainsi que des romans à thèse de la fin de sa carrière. Considérant que les écrivains doivent participer à l'établissement de la société nouvelle qu'il appelle de ses vœux, Wells nie la prétention artistique de la littérature et affirme que les romans doivent avant tout servir à l'éducation des citoyens. Raillé par la génération moderniste, il exerce cependant une influence massive sur ses contemporains, si bien que George Orwell peut juger en 1941 que « la pensée de

¹ Lettre à Nathaniel Hawthorne, début mai 1851, reproduite dans Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 1126.

chacun, et donc le monde tel qu'il est, serait sensiblement différente si Wells n'avait pas existé¹ ». Enfin, chez ces deux auteurs, l'hybridité générique peut également apparaître comme la reformulation d'angoisses nouvelles liées au pessimisme de la fin de la période victorienne².

Ces quatre romans proposent l'exemple d'un avatar du tyran insulaire dans la lignée du Prospero de Shakespeare. Ce personnage solipsiste, parfois directement inspiré du surhomme de roman populaire, incarne un pouvoir absolu. Rappelant les personnages de Faust ou de Prométhée, il prolonge le motif romantique du bandit au grand cœur ou évoque l'univers dystopique des récits de savant fou. Toutefois, contrairement aux modèles du *monarch-of-all-I-survey narrative* et du roman fondateur de Daniel Defoe, les romans étudiés attribuent le récit non au tyran de l'île, mais à un autre personnage, lui-même présenté comme un auteur. Cet état de fait occasionne une tension entre deux logiques narratives et, par conséquent, une indécision générique. En effet, dans ces romans, le tyran-capitaine constitue le moteur de l'action romanesque, dans la mesure où sa trajectoire linéaire représente, proprement dite, l'aventure. Le tyran est également en lui-même une énigme à décrypter dont le dévoilement coïncide avec l'avancée du récit. C'est précisément le parcours du tyran qui amène l'action, le suspense, l'intensité, et c'est sa clôture qui précipite la fin du récit. Au contraire, les circonvolutions du narrateur-personnage, qui se manifestent par la profusion encyclopédique ou par les hésitations, les reformulations et les lacunes, distraient le lecteur de ce qui est identifié comme la quête principale. Cette propension à la digression contredit la linéarité de la trajectoire du tyran et s'éloigne de l'intrigue, parfois même au point de mettre en question la logique romanesque.

¹ George ORWELL, « Wells, Hitler and the World State » [en ligne], *Horizon*, 1941, URL : http://orwell.ru/library/reviews/wells/english/e_whws, consulté le 22 octobre 2019. Traduction personnelle.

² Karen E. MACFARLANE, « Here Be Monsters: Imperialism, Knowledge and the Limits of Empire », *Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture*, n° 6, 2016.

HYPOTHÈSES

L'île et le livre

La première hypothèse de ce travail repose sur un constat. L'île et le navire, en tant que dispositifs clos sur eux-mêmes, constituent certes de riches motifs thématiques, mais ce n'est pas leur seule fonction dans le récit. En effet, ces deux motifs sont également indissociables de la structure du récit lui-même, la clôture insulaire étant nécessaire à la mise en place de certaines intrigues. Les propositions narratives étudiées, issues d'une tradition littéraire riche et ancienne, oscillent entre l'usage du stéréotype et les variations singulières. Or, nous considérons que le choix de faire intervenir un narrateur, présenté explicitement comme un auteur, distinct du personnage du monarque insulaire, offre un exemple de ces variations. En effet, le récit de naufragé, apparenté au *monarch-of-all-I-survey narrative*, repose sur une analogie entre l'île et le livre, le geste d'exploration et l'acte de déchiffrement : le naufragé ou le voyageur offre au lecteur européen une grille de lecture pour appréhender un monde étranger et lointain. Toutefois, que faire d'un livre qui propose une dissociation entre l'exploration et le déchiffrement, le voyage et l'écriture, l'action et son récit ?

Ainsi posé en regard du projet totalisant du tyran de l'île, le narrateur propose un contrepoint. Cette stratégie narrative nous paraît être à l'origine de l'hybridité des romans étudiés, qui a pour conséquence l'indécision de leur statut au sein du champ littéraire de leur époque. En effet, la mise en avant d'un narrateur auteur permet d'engager une réflexion sur la démarche singulière à l'œuvre dans le roman, dans la mesure où le livre écrit par le narrateur – journal lacunaire, récit conté, monographie – se superpose au livre réel, au point que les frontières entre le livre fictionnel et le livre réel ne sont pas facilement décelables. Dans certains cas, elles sont mêmes volontairement brouillées. Engagé dans un processus d'écriture, le narrateur-auteur est à l'origine de réflexions métanarratives. De même que le tyran, possédé par un désir de perfection, il cherche à circonscrire son sujet, oscillant entre certitude et doute, jubilation et désespoir, désir d'univocité et aveu d'impuissance. Dès lors, la métaphore insulaire détermine également un questionnement sur le pouvoir de l'auteur sur son texte : quel contrôle exerce un auteur sur son récit, ou sur un langage parfois

défaillant ? Quelle influence a-t-il sur son lecteur ? Comment faire œuvre ? Est-il possible d'être un écrivain insulaire, un Prospero de l'écriture, de produire un discours univoque, absolu, dont l'interprétation serait tout entière guidée par l'auteur ? Ces pistes de réflexions permettent de constater que les figures contradictoires du narrateur et du tyran fonctionnent en miroir l'une de l'autre : l'espace insulaire peut se concevoir comme une projection du livre en cours d'écriture ; et son habitant comme l'image d'un auteur aspirant à une œuvre autoritaire dont il contrôlerait l'interprétation et le sens. Selon cette lecture, l'île apparaît comme le fantasme d'un livre absolu : nouvel évangile, recension exhaustive du savoir, expression d'un langage de vérité délivré des équivoques, ou dispositif clos sur lui-même analogue au cryptogramme de la carte au trésor.

Le narrateur décentré

La seconde hypothèse de ce travail interroge la posture même de ce narrateur. Offrir un contrepoint au tyran suppose d'évoluer à la marge de l'espace insulaire, c'est-à-dire, pour le formuler simplement, d'adopter la posture de Caliban. Ce choix d'assumer un point de vue décentré découle de stratégies narratives qui diffèrent selon les œuvres étudiées. Par exemple, dans l'œuvre de Jules Verne, l'entrée dans le monde sauvage correspond à une entrée dans l'aventure qui fait partie des conventions du genre du roman d'aventures, et qui ne met pas en danger l'axiologie du récit¹. Dans les trois autres romans, le décentrement du narrateur se double d'une proximité avec des groupes perçus comme amoraux ou sauvages : l'auctorialité est donc attribuée à un personnage dont la position sociale et morale est ambivalente. Qu'elle relève de la feinte romanesque ou de la provocation, cette exploration de la parole supposée du sauvage permet de mettre en perspective la quête solipsiste du tyran et, de ce fait, des grandes lignes idéologiques qui sous-tendent la pensée dominante, de l'orthodoxie calviniste pour Melville au jingoïsme britannique pour Conrad. Pour autant, l'adoption de la posture de Caliban n'est pas dénuée de biais idéologiques. Comme le constate

¹ Matthieu LETOURNEUX, *Le roman d'aventures 1870-1930*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2010, p. 24.

l'article fondateur de Chinua Achebe sur *Au Cœur des ténèbres*¹, l'identification aux colonisés dans le récit conradien ne constitue pas une réelle tentative pour comprendre l'autre : en faisant de ces personnages des instruments au service de la quête de soi des personnages blancs, la fiction ne se défait pas de ses biais impérialistes et racistes.

Dans *Culture et impérialisme*, Edward Said montre que les représentations de l'Empire dans les romans du XIX^e siècle ne servent pas uniquement de décor, mais qu'elles ont une influence fondamentale sur l'écriture des romans : structures, personnages, axiologie sont ainsi déterminés par les enjeux coloniaux². Cependant, dans les romans du corpus, l'opération de décentrement occasionnée par la marginalité du narrateur interroge ces dispositifs et, le cas échéant, les mettent en échec. L'analyse de ces romans permet de constater que plus le narrateur assume sa position marginale, plus il incarne un propos subversif, et plus la structure du récit en est affectée. Ainsi, dans *L'Île du docteur Moreau* de Wells, le glissement du narrateur vers le monde sauvage accompagne une plongée dans la folie qui d'une part exprime un pessimisme angoissé envers la pensée évolutionniste, et d'autre part se traduit matériellement par la mise en déroute du récit, émaillé par les lacunes et les absences. Cette subversion des grandes lignes idéologiques occasionnée par le décentrement du narrateur, qui s'accompagne d'une hybridation de la forme romanesque, nous semble être la manifestation d'une singularité auctoriale soucieuse de s'exprimer au cœur même de récits appartenant à des genres perçus comme populaires.

Narrations insulaires : l'île comme désir d'une narration privilégiée

Enfin, dans les deux romans devenus des classiques de la littérature légitimée, *Moby-Dick* et *Lord Jim*, le modèle insulaire nous paraît également fonctionner comme une

¹ Chinua ACHEBE, « An Image of Africa : Racism in Conrad's *Heart of Darkness* » [en ligne], *Massachusetts Review*, n° 18, 1977, URL : https://polonistyka.amu.edu.pl/__data/assets/pdf_file/0007/259954/Chinua-Achebe,-An-Image-of-Africa.-Racism-in-Conrads-Heart-of-Darkness.pdf, consulté le 18 décembre 2018.

² Edward W. SAID, *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard, 2000, trad. de Paul CHEMLA.

métaphore de la transmission narrative. Dans ces deux romans, les questionnements du narrateur-auteur se doublent de l'appel à une interlocution (Melville) ou de la mise en scène d'un lecteur idéal (Conrad). On y lit l'aspiration à une narration horizontale, qui effacerait la dichotomie entre un auteur « central » détenteur du sens de l'histoire racontée et un lecteur « marginal » attendant que le récit lui soit livré. Cette narration horizontale fonctionnerait ainsi comme l'adresse d'une solitude à une autre, d'une île à une autre, selon le modèle d'une communication immédiate, platonicienne, échappant aux contingences temporelles et aux failles du langage.

Cette mise en scène du geste d'écriture et de lecture repose sur l'idée d'une « pureté de la relation littéraire » fondée uniquement sur le « triangle de l'auteur, du lecteur et du texte¹ ». Elle correspond à la perception traditionnelle de la grande œuvre en tant qu'expression singulière de son auteur et s'oppose symétriquement au pacte de lecture sériel perçu comme impur, dans la mesure où « le regard sur l'œuvre est toujours parasité par des éléments malmenant la clôture du texte sur lui-même² ». Chez Melville comme chez Conrad, l'aspiration à une narration privilégiée induite par le modèle insulaire contredit délibérément les trames narratives issues de la littérature de divertissement dont ils s'inspirent, et fonctionne dès lors comme une stratégie de légitimation.

MÉTHODOLOGIE

Qu'est-ce qu'expliquer une œuvre ?, demande Pierre Macherey à propos de celle de Jules Verne. Est-ce la mettre en rapport avec son contexte historique et idéologique ? Le risque est de la simplifier, de la « prendre de trop loin, l'entraînant ainsi dans un mouvement qui la dépasse³ ». Est-ce au contraire de dégager une cohérence spécifique à l'œuvre qui la

¹ Matthieu LETOURNEUX, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2017, p. 9.

² *Ibid.*

³ Pierre MACHEREY, « Jules Verne, ou le récit en défaut » [en ligne], dans Anthony GLINOER (éd.), *Pour une théorie de la production littéraire*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Bibliothèque idéale des sciences sociales », 2014, URL : <http://books.openedition.org/enseditions/628>, consulté le 19 août 2022.

singularise en montrant qu'elle répond un principe de fermeture ? Cette opération implique « une analyse (isolement des thèmes particuliers, individuation des figures mythiques de l'œuvre) » puis « un remembrement (c'est-à-dire la détermination d'une hiérarchie ou d'un ordre rigoureux des éléments)¹ ». Cependant, en faisant de l'œuvre une totalité singulière, cette démarche la déréalise et l'isole de son contexte. Pour Macherey, le moyen de réconcilier ces deux méthodes radicalement opposées en échappant à leur contradiction est de se poser la question suivante : « quel est en l'œuvre le principe de sa *disparité*² ? » Chez Verne, le point de départ des romans est la validité de son projet idéologique, mise en scène à travers le thème de la conquête de la nature. Mais ce thème « se spécifie aussitôt en thèmes particuliers [...] qui sont les vrais thèmes de l'œuvre³ », et qui constituent en eux-mêmes la singularité vernienne. Suivant l'impulsion donnée par Pierre Macherey, notre travail pose ainsi la question de la « disparité » des œuvres étudiées, c'est-à-dire de leur dissemblance au sein d'un ensemble.

Approche postcoloniale

Notre étude s'inscrit dans une démarche d'approche matérialiste, dans la mesure où elle refuse de considérer la littérature selon une conception idéalisée et anhistorique. Nourrie de travaux historicistes et sociologiques, nous avons à cœur de prendre en compte à travers ce travail le contexte de production des œuvres, leur inscription dans leur époque et leurs liens avec les grandes lignes idéologiques, politiques et culturelles de leur temps.

Dans cette optique, une analyse de l'île en littérature, territoire lointain et fantasmé, ne saurait se concevoir sans l'apport des études postcoloniales. La critique au Royaume-Uni a montré que l'Empire britannique reposait sur une multiplicité d'écrits (gouvernementaux, légaux, éducatifs, scientifiques, mais aussi fictionnels) générant un système de savoir total

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

qui a motivé autant que justifié l'entreprise coloniale¹. L'analyse des œuvres littéraires écrites durant la période victorienne intègre généralement cette perspective. Or, la corrélation entre le système de pensée impérialiste et la fiction littéraire constitue encore un point aveugle des études littéraires françaises, malgré la popularité grandissante des études postcoloniales en France depuis les années 2000. Cette longue réticence des études littéraires françaises envers la critique postcoloniale s'explique en partie par la différence des modèles coloniaux français et britanniques². De fait, l'écueil des études comparatistes est bien connu : le rapprochement d'œuvres appartenant à des domaines culturels distincts peut conduire à des contresens ou à des généralisations simplificatrices. Melville, qui écrit en 1850 dans le milieu relativement fermé de la littérature de Nouvelle-Angleterre, est-il comparable à Wells, essayiste et romancier britannique massivement traduit et lu en Europe entre les années 1890 et 1940 ?

La lecture des œuvres étudiées permet cependant de constater que leurs différences n'empêchent pas la production de stéréotypes littéraires communs aux Etats-Unis, à la France et au Royaume-Uni, nations colonisatrices entre lesquelles les échanges culturels sont intenses. Ainsi, notre travail se situe dans la perspective que Jean-Marc Moura nomme « une histoire littéraire de l'exotisme occidental sous l'angle colonial³ », c'est-à-dire un travail des œuvres romanesques prenant place dans une terre étrangère fantasmée (récits de voyage, romans d'aventures) à travers lesquelles les auteurs offrent « au lecteur de la métropole un équivalent narratif de l'exploration⁴ ». Dans les romans étudiés, l'hétérotopie de l'île ou du navire conduit les auteurs à problématiser le monde en termes de centre et de périphérie. Ces romans rejoignent de cette manière la rhétorique impérialiste. Selon cette opposition binaire, l'océan se présente comme un monde chaotique associé à la dévoration, figurée de multiples manières : mâchoires des requins et des cachalots, tentacules du poulpe, engloutissement dans les flots, insulaires cannibales. Face à cette menace, l'espace de l'île offre, comme les ponts supérieurs du navire, une fragile limite, reflétant la géographie de

¹ Karen E. MACFARLANE, « Here Be Monsters », *op. cit.*, p. 74.

² Jean-Marc MOURA, « Le postcolonial dans les études littéraires en France » [en ligne], dans *La situation postcoloniale*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. « Références », 2007, URL : <https://www.cairn.info/la-situation-postcoloniale--9782724610406-p-98.htm>, consulté le 26 août 2022.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

l'espace colonial décrite par Frantz Fanon¹. À ces considérations s'ajoutent les codes inhérents aux genres du roman d'aventures ou du récit de voyage : les marins verniens sont comiques et irascibles, les Polynésiens de Melville incarnent une sauvagerie primitive et les Malais de Conrad véhiculent la plupart des clichés orientalistes.

Approche poéticienne

Cette approche postcoloniale se conjugue à une approche poéticienne, c'est-à-dire à une analyse formelle des œuvres. Une grande partie de notre travail est ainsi consacrée à l'étude de la structure, des personnages et des thèmes des romans du corpus en déterminant leur écart et leur originalité vis-à-vis des genres populaires auxquels ils se rattachent (roman maritime, roman d'aventures, récit de voyage, roman gothique). À cet égard, l'étude du motif insulaire en littérature est riche et documentée. De cet important corpus critique, nous avons écarté ce qui concernait les îles réelles pour nous concentrer sur les espaces imaginaires. De même, en choisissant de nous engager dans une réflexion sur la poétique romanesque, nous avons également exclu ce qui relevait des études de l'imaginaire ainsi que de la mythocritique, à l'exception de quelques ouvrages comme les travaux fondateurs de Simone Vierne sur Jules Verne. Parmi les ouvrages et articles consultés traitant de l'île en littérature, plusieurs privilégient une approche historiographique, en particulier ceux que nous avons utilisés pour établir la généalogie des récits d'îles au Moyen Âge, à la Renaissance et à l'âge classique. Associer cette lecture diachronique à une approche poéticienne nous a permis de recenser les grands aspects de l'île en littérature – *locus amoenus*, utopie, prison, laboratoire d'expériences, lieu de rédemption et de réclusion, lieu magique coupé du monde... – afin d'en déceler les traces dans les romans étudiés et de montrer l'inscription de ceux-ci dans une tradition littéraire riche et féconde. Ainsi, certains ouvrages consultés se concentrent sur l'étude des genres liés au motif insulaire comme l'*isolario*, l'utopie et la robinsonnade, ainsi

¹ Frantz FANON, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002, p. 41-43. Fanon décrit l'opposition entre la ville des colons et celle des colonisés, qui fonctionnent selon un « principe d'exclusion réciproque » (*Ibid.*, p. 43).

que le proposent Frank Lestringant¹, Éric Fougère² ou Jean-Michel Racault³. D'autres portent leur étude sur l'imaginaire géographique et les liens qu'il entretient avec le récit, comme le fait l'ouvrage de Pierre Jourde sur les mondes romanesques imaginaires⁴.

Comme nous l'avons précisé précédemment, il s'agit également pour nous d'étudier des romans qui s'inspirent de la forme du récit de voyage en tant que *man-of-all-I-survey narrative* – c'est-à-dire un récit qui propose au lecteur occidental une représentation d'un ailleurs lointain selon un prisme impérialiste – mais qui manifestent un écart avec cette forme à travers la mise en scène d'un narrateur-personnage écrivain. La quatrième partie de notre travail est ainsi spécifiquement consacrée à l'ébauche d'une poétique des récits à la première personne corrélés au motif insulaire, nourrie de l'apport de la narratologie. Le décentrement du narrateur, qui provient de la dissociation entre l'action et son récit, met en danger le pacte de lecture. En effet, en proposant un point de vue décentré, voire douteux, il endosse le rôle de narrateur non fiable c'est-à-dire, selon Wayne Booth, un narrateur qu'on ne peut croire parce qu'il n'a pas une connaissance complète des faits, ou parce qu'il les interprète de manière déficiente ou mensongère⁵. Dans les romans étudiés, le degré de fiabilité du narrateur est directement lié à la portée subversive du récit, qui va, le cas échéant, jusqu'à mettre en déroute le système de valeurs morales et les représentations culturelles de ses lecteurs.

Enfin, la mise en scène des destinataires du récit dans *Moby-Dick* et *Lord Jim* convoque l'image traditionnelle de la narration perçue comme une interlocution : le narrateur possède une voix qui parle, et donc qui appelle une oreille qui l'écoute. Ces deux romans construisent ainsi un destinataire à qui le narrateur fait part de son aspiration à un langage délivré des équivoques qui puisse transmettre directement des impressions, un vécu, une pensée. Ces récits, fortement marqués par la tradition du conte oral, mettent en scène

¹ Frank LESTRINGANT, *Le Livre des îles. Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Genève, Droz, 2002.

² Éric FOUGÈRE, *Les voyages et l'ancrage. Représentation de l'espace insulaire à l'Âge classique et aux Lumières (1615-1797)*, Paris, L'Harmattan, 1995 ; Éric FOUGÈRE, *Escales en littérature insulaire, îles et balises*, Paris, L'Harmattan, 2004.

³ Jean-Michel RACAULT, *Robinson et compagnie. Aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, Paris, Petra, 2010.

⁴ Pierre JOURDE, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, op. cit.

⁵ Wayne C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1961.

des narrateurs qui, littéralement, parlent. Par exemple, reprenant à la fois la tradition du *yarn* (conte de marin) et de la mise en scène, inspirée par Balzac ou Maupassant, d'un conteur devant un auditoire aisé, Conrad dessine une figure de narrateur en quête de vérité, et cherchant dans le jugement des autres la confirmation de ses intuitions.

STRUCTURE

L'enjeu de la première partie de notre travail est d'étudier les œuvres dans leur contexte afin de déterminer spécifiquement en quoi elles manifestent, selon le mot de Macherey, une « disparité ». Le chapitre I, « L'écrivain, le milieu littéraire et la question du genre », situe les auteurs du corpus dans leur contexte historique, culturel et éditorial spécifique, à une époque où l'écriture romanesque se professionnalise et où les contours du champ littéraire se dessinent. Le chapitre II, « Fortune de la métaphore insulaire : écarts et clichés », analyse ces romans en lien avec l'arrière-plan philosophique et idéologique pessimiste issu de la pensée schopenhauerienne et du darwinisme, qui conçoivent l'individu comme une entité fragile traversée par des forces naturelles qui le dépassent. Les personnages et motifs stéréotypés du roman d'aventures et du roman maritime (l'océan, l'île, le sauvage, le marin) y sont analysés dans leur rapport avec cet arrière-plan philosophique. Le chapitre III, « La terreur de la régression », envisage l'ambivalence constitutive du héros de roman qui, au contact de la sauvagerie, est menacé lui-même de devenir sauvage. L'aspiration des personnages romanesques à la permanence, reformulée à travers l'opposition entre l'île et l'océan, illustre leur angoisse face à un monde perçu comme en déclin et menacé.

La seconde partie se concentre spécifiquement sur le personnage archétypal du tyran de l'île qui manifeste, comme le Prospero de *La Tempête*, une aspiration à la toute-puissance. Le chapitre IV, « Le tyran de l'île, personnage prométhéen », étudie le personnage sous plusieurs angles, de ses ancêtres romantiques venus des œuvres de Schiller ou de Byron à ses incarnations dans la seconde moitié du XIX^e siècle : surhomme de roman populaire ou

savant fou. Le chapitre V, « La fêlure et la tache » se concentre, à l'inverse, sur le motif de la faille ou de la brèche, présent notamment chez Melville et Conrad. La fêlure, qui confirme chez le capitaine Achab le diagnostic de la monomanie, ou dans *Lord Jim* la faiblesse constitutive du personnage principal, révèle la vanité des prétentions du personnage à la toute-puissance et ouvre un questionnement sur l'écart entre l'idéal et la réalité.

La troisième partie propose une exploration de deux modèles narratifs induits par le modèle insulaire : un récit resserré et clos sur lui-même ; ou au contraire un récit discontinu voire paratactique. Le chapitre VI, « Îles-labyrinthes et récits d'énigmes », se fonde sur la corrélation entre le motif insulaire et des formes narratives reposant sur le modèle du labyrinthe crétois : une énigme enroulée sur elle-même qu'il convient de dévider au cours d'un récit apparenté à une enquête. Le chapitre VII, « Récits en archipel : le voyage et l'encyclopédie », explore au contraire des propositions narratives paratactiques sur le modèle de l'*isolario* de la Renaissance ou du voyage encyclopédique d'île en île.

Enfin, la quatrième partie se concentre spécifiquement sur le narrateur à la première personne en tant que manifestation d'une voix subversive. Le chapitre VIII, « Le narrateur continental : l'interrogation des valeurs morales », explore avec Verne et Conrad le cas d'œuvres canoniques du roman d'aventures dans lesquelles la mise en danger de l'idéologie dominante relève surtout des règles du genre. Au contraire, le chapitre IX, « Le narrateur cannibale : du bon sauvage à la fabrique du monstre », s'intéresse avec les romans de Melville et Wells à des narrateurs qui vont trop loin dans l'identification avec la sauvagerie, et qui ce faisant mettent en danger à la fois le système idéologique qu'ils sont supposés respecter, et la forme romanesque elle-même. Enfin, le chapitre X, « D'une île à l'autre : l'horizon du lecteur », porte sur les narrations privilégiées que constituent *Moby-Dick* et *Lord Jim* qui, à travers la mise en scène du lecteur de la fiction, cherchent à générer un modèle de lecture reflétant l'adresse d'une singularité à une autre, reproduisant ainsi les codes de la littérature légitimée.

PREMIÈRE PARTIE

AUX FRONTIÈRES DES GENRES

Le suceur du monde mou, gélatineux, l'est lui-même. En faisant la guerre aux mollusques, il reste mollusque aussi, c'est-à-dire toujours embryon. Il offre l'aspect étrange, ridicule, caricatural, s'il n'était terrible, de l'embryon allant en guerre, d'un fœtus cruel, furieux, mou, transparent, mais tendu, soufflant d'un souffle meurtrier. Car ce n'est pas pour se nourrir uniquement qu'il guerroye. Il a besoin de détruire. Même rassasié, crevant, il détruit encore. Manquant d'armure défensive, sous son ronflement menaçant, il n'en est pas moins inquiet ; sa sûreté, c'est d'attaquer. Il regarde toute créature comme un ennemi possible. Il lui lance à tout hasard ses longs bras, ou plutôt ses fouets armés de ventouses. Il lui lance, avant tout combat, ses effluves paralysantes, engourdissantes, un magnétisme qui dispense du combat.

Double force. À la puissance mécanique de ses bras-ventouses qui enlacent, immobilisent, ajoutez la force magique de cette foudre mystérieuse ; ajoutez l'ouïe très fine, l'œil perçant. Vous êtes effrayés¹.

¹ Jules MICHELET, *La Mer*, Michel Lévy Frères, 1875, p. 201-202.

La première partie de ce travail a deux objectifs intrinsèquement liés. Le premier est d'examiner, à travers un rapide tableau du paysage littéraire du XIX^e siècle aux Etats-Unis, en France et au Royaume-Uni, comment les auteurs étudiés s'inscrivent dans le contexte culturel et éditorial de leur temps. Publiées à une époque où la pratique littéraire se professionnalise et s'industrialise, leurs œuvres traduisent, au sein même du texte, les tensions entre littérature artiste et littérature industrielle, *novel* et *romance*, effets de sérialité et jeu avec les conventions romanesques (chapitre I).

Le second objectif est d'analyser le travail du motif insulaire, auquel nous associons celui du navire, perçu comme un morceau de civilisation perdu au milieu de l'océan. L'étude de ce motif permet d'emblée de mettre en lumière les lignes de l'imaginaire commun qui constitue l'arrière-plan de ces romans. L'île, à laquelle est associé un cortège de stéréotypes : personnages (pirates, sauvages), structures narratives (robinsonnade, chasse au trésor), univers fictionnel (utopie, dystopie, monde perdu), permet de saisir les dynamiques sérielles à l'œuvre dans ces romans, mais aussi les tentatives de se singulariser par l'entrée en dialogue avec le cliché (chapitre II).

D'autre part, l'île de fiction en tant qu'espace métaphorique synthétise les enjeux idéologiques du récit impérialiste, dans la mesure où elle figure l'opposition coloniale entre le centre et la marge¹. Le modèle du *Monarch-of-all-I-survey narrative*, devenu archétypal, propose un récit à travers lequel l'œil du voyageur blanc façonne les territoires colonisés et valorise les entreprises expansionnistes des pays colonisateurs². Enfin, lu à travers le prisme des grandes théories philosophiques pessimistes du XIX^e siècle, en tête desquelles se placent les écrits schopenhaueriens et l'évolutionnisme, l'île figure, à travers des fictions angoissantes, une individualité menacée par une altérité monstrueuse (chapitre III).

¹ Homi K. BHABHA (éd.), *Nation and narration*, Abingdon, Routledge, 1990 ; Homi K. BHABHA, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2019, trad. de Françoise BOUILLOT.

² Mary Louise PRATT, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, *op. cit.*

CHAPITRE I

L'ÉCRIVAIN, LE MILIEU LITTÉRAIRE ET LA QUESTION DU GENRE

Le terme de *romance*, dont l'équivalent le plus proche pourrait être « le romanesque », ne peut être traduit en français de manière satisfaisante. Il désigne « un récit fictif, généralement en prose, dont le cadre ou les événements présentés sont éloignés de la vie quotidienne », ou « dont des événements enthousiasmants ou des aventures forment le thème central¹ ». Selon cette définition, les critères d'identification du *romance* sont avant tout thématiques². Il est communément admis qu'il offre un cadre différent de la vie

¹ Définition de l'*Oxford English Dictionary*. Traduction personnelle. Sauf mention contraire, toutes les définitions de mots en anglais sont tirées de l'*Oxford English Dictionary*.

² De manière générale, le *romance* se caractérise par la puissance de ses images : c'est la persistance de certains motifs qui a conduit notamment Northrop Frye à considérer le *romance* comme une structure proche du mythe, fondée sur des motifs récurrents, dépassant les différences temporelles et culturelles ainsi que les formes narratives (Northrop FRYE, « The Secular Scripture », dans Joseph ADAMSON et Jean WILSON (éds.), *The Secular Scripture and Other Writings on Critical Theory, 1976-1991*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.)

quotidienne (éloignement géographique, monde féerique ou légendaire, passé idéalisé), qu'il nécessite des héros et des histoires d'amour et qu'il est traversé par la tension entre la perspective d'une évasion fantaisiste et une certaine profondeur d'analyse sociale présentant, le cas échéant, un aspect féroce satirique¹. Les quatre œuvres étudiées peuvent toutes, à divers degrés, être qualifiées de *romance*, dans la mesure où elles s'écartent d'un cadre réaliste pour proposer des aventures extraordinaires, voire invraisemblables. Par ailleurs, elles s'apparentent à des genres populaires du XIX^e siècle (roman gothique, roman d'aventures, roman scientifique, roman de mer) et s'inscrivent de ce fait, de façon plus ou moins marquée, dans une tension entre le désir d'un geste artistique singulier et les effets de sérialité de ces genres.

Traditionnellement dans les études littéraires, le *romance* s'oppose au *novel*, c'est-à-dire au roman réaliste, car ce dernier propose des fictions enracinées dans un contexte historique précis, présente des thèmes de la vie quotidienne et un langage qui mime les conversations réelles, tandis que le *romance* s'appuie sur l'imagination et propose des intrigues extravagantes. En France comme au Royaume-Uni, une conception linéaire de l'histoire littéraire voudrait que le *novel* ait dépassé les littératures d'imagination car celles-ci ne pouvaient plus représenter la réalité de manière adéquate². Selon cette perspective, le public du XVIII^e siècle, influencé par la philosophie des Lumières, aurait connu une évolution. Considérant que la vérité ne s'atteint que par l'observation minutieuse du réel, il se serait dès lors désintéressé des intrigues invraisemblables du *romance* pour apprécier le réalisme du *novel*³. Toutefois, penser la division entre *novel* et *romance* en termes de fidélité au réel offre une perspective limitée, dans la mesure où cela équivaut à nier les implications idéologiques et historiques de cette notion de réel. L'opposition entre *novel* et *romance*, qui entérine la division, systématisée au XIX^e siècle, entre un pôle imaginaire et un pôle réaliste, semble bien davantage liée aux jugements de valeurs idéologiques constitutifs de la hiérarchie des genres dans le champ littéraire. De fait, en France comme au Royaume-Uni, le *romance* connaît une

¹ Corinne J. SAUNDERS, « Introduction », dans Corinne J. SAUNDERS (éd.), *A Companion to Romance from Classical to Contemporary*, Malden, Blackwell, 2004, p. 2.

² Karen SULLIVAN, « Romance, roman and novel », dans John D. LYONS (éd.), *The Cambridge Companion to French Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 3.

³ *Ibid.*

dépréciation au cours du XIX^e siècle qui aboutit à son éviction du canon au sein de l'histoire littéraire traditionnelle¹. Dans ces deux pays, la littérature du XIX^e siècle serait ainsi divisée entre une littérature populaire et sérielle associée au *romance* et une littérature élitiste représentée par le *novel*². Par exemple, l'histoire littéraire britannique a longtemps reposé sur l'idée selon laquelle le *romance* s'est dégradé, passant du roman de chevalerie viril au roman sentimental féminin³. Aujourd'hui encore, les thèmes réalistes du *novel* sont associés à une littérature prestigieuse et élitiste tandis que les intrigues extravagantes du *romance* se retrouvent davantage dans les genres populaires (*fantasy*, science-fiction, littérature jeunesse)⁴. Cette perception d'une dégradation du *romance* peut se lire comme une redéfinition de ses contours. En effet, les genres populaires du XIX^e siècle s'élaborent dans une tension entre des éléments conventionnels (imaginaire, structures narratives) et des traits référentiels proches du pacte de lecture réaliste (cadre urbain du roman policier, espace colonial du roman d'aventures...)⁵. Dès lors, le *romance* sériel du XIX^e siècle subit l'effet d'une double dépréciation : d'une part, jaugé à l'aune des conventions du *novel*, il peut être perçu comme une imitation dégradée des stéréotypes réalistes ; d'autre part, il est dévalué par son inscription dans la littérature de grande consommation. Or, la place de l'auteur au sein de la hiérarchie instituée par le champ littéraire est conditionnée par de nombreux facteurs parmi lesquels la question du genre est centrale. L'œuvre de Jules Verne, associée à la littérature de divertissement, est ainsi déconsidérée par les représentants de la littérature légitimée.

Le cas des États-Unis semble à première vue différent de celui de l'Europe. En effet, soucieux d'établir un canon littéraire national qui diffère de celui de leurs anciens colonisateurs, la génération transcendantaliste appelle à un renouvellement de la littérature. Ce mouvement, dont l'ampleur est exagérée par la relecture nationaliste de l'histoire littéraire dans les années 1940-1950, donne l'illusion que le *romance* étasunien, opposé au

¹ *Ibid.*

² Francis O'GORMAN, « Realism and romance », dans Clement HAWES et Robert L. CASERIO (éds.), *The Cambridge History of the English Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 495.

³ Mary Beth TEGAN, « Popular Romance » [en ligne], dans David Scott KASTAN (éd.), *The Oxford Encyclopedia of British Literature*, Oxford University Press, 2006, URL : <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195169218.001.0001/acref-9780195169218-e-0375>, consulté le 26 juillet 2022.

⁴ Karen SULLIVAN, « Romance, roman and novel », *op. cit.*, p. 4.

⁵ Matthieu LETOURNEUX, *Fictions à la chaîne*, *op. cit.*, p. 87.

novel européen, constitue la forme même des romans proprement nationaux¹. Si cette lecture nationaliste est depuis longtemps remise en question², elle a néanmoins eu pour conséquence de mettre en lumière les caractéristiques des auteurs de la littérature légitimée du XIX^e siècle étasunien. Ceux-ci, marqués par l'influence de la poésie britannique (Shakespeare, Spenser) et la théorie coleridgienne de l'imagination créatrice, considèrent que l'art exprime une sensibilité particulière de l'écrivain³. Ils rejoignent ainsi, quoique d'une autre manière, les considérations européennes sur la dichotomie entre une littérature artiste et une littérature de grande consommation.

De manière générale, les auteurs des romans étudiés offrent l'exemple d'écrivains pris dans le jeu des hiérarchies littéraires de leur temps. Melville et Verne, associés aux yeux du monde éditorial et du public à une littérature de divertissement, ne se satisfont pas de cette place. L'hétérogénéité de leurs œuvres, voire leurs contradictions internes, reflètent les tensions entre les contraintes éditoriales et le désir de proposer une littérature aux ambitions métaphysiques (Melville) ou de faire ses preuves en tant qu'écrivain au style admirable (Verne). Contrairement à ces deux auteurs, H.-G. Wells et Joseph Conrad sont des figures majeures du paysage littéraire victorien. Conrad offre l'exemple d'un auteur à l'œuvre inclassable, rattaché à la fois à la génération moderniste et au genre de l'*imperial romance*, qui se définit avec humour comme un « réaliste romantique⁴ ». Au croisement de nombreuses traditions, son œuvre divise encore la critique. Inclassable d'une autre manière,

¹ Les critiques étasuniens des années 1950 comme Richard Chase dans *The American Novel and Its Tradition* (1957) considèrent que l'appartenance au genre du *romance* est caractéristique du canon national. De leur point de vue, le roman étasunien est plus libre que le roman européen, trop soumis aux injonctions réalistes, car il est apparenté au *romance* : l'intrigue y est plus libre, la vraisemblance n'y est pas toujours respectée, on y trouve un goût pour les idylles plus ou moins mélodramatiques et une tendance à l'abstraction qui permet de réfléchir indirectement à la société ou à la conscience humaine. Par ailleurs, selon cette génération de critiques, la poésie des grandes étendues du *wild* américain offre à la littérature étasunienne une forme d'ouverture qui contraste avec l'impérialisme des romans britanniques de la même époque. Les intrigues et les personnages de romans comme *Moby-Dick* ou *La Lettre écarlate* leur apparaissent comme simples, car idéalisés et archétypaux. De même, pour eux, les événements racontés s'écartent des modèles réalistes pour acquérir une portée symbolique, et peuvent prendre une dimension grandiose. Pour plus de développement à ce sujet, voir Ulrika MAUDE, « America and Romance », dans Corinne J. SAUNDERS (éd.), *A Companion to Romance from Classical to Contemporary*, Malden, Blackwell, 2004 ; ou Michael T GILMORE, « The Literature of the Revolutionary and Early National Periods », dans Sacvan BERCOVITCH (éd.), *The Cambridge History of American Literature*, vol. 1 (1590-1820), Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

² Voir par exemple l'article fondateur de Nina BAYM, « Concepts of the Romance in Hawthorne's America », *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 38, n° 4, 1984.

³ Michael T GILMORE, « The Literature of the Revolutionary and Early National Periods », *op. cit.*, p. 556.

⁴ Richard AMBROSINI, *Conrad's Fiction as Critical Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 42.

l'œuvre romanesque d'H.-G. Wells est indissociable de son parcours d'essayiste politique. De ses romans d'anticipation, souvent considérés comme les romans fondateurs de la science-fiction, aux romans à thèse de la fin de sa carrière, il n'a de cesse d'affirmer que la littérature doit avant tout être un support pour l'éducation des masses et s'oppose en cela aux représentants d'une littérature artiste.

1.1. HERMAN MELVILLE ET LE PUBLIC ÉTASUNIEN

Les deux premiers romans polynésiens de Melville, *Typee* (1846) et *Omoo* (1847), ainsi que ses romans de mer, *Redburn* (1849) et *Vareuse-Blanche* (*White-Jacket*, 1850) connaissent un succès considérable. Rapidement intégré dans les cercles littéraires de Nouvelle-Angleterre de son temps, Melville partage avec ses contemporains l'enthousiasme pour un nationalisme littéraire qui accompagne l'essor politique de la nouvelle nation étasunienne.

Toutefois, *Mardi* (1849) et *Moby-Dick* (1851), qui s'écartent des modèles de la littérature de voyage et des romans d'aventures, sont mal reçus par le public. Si une partie de la critique, notamment britannique, reconnaît l'intérêt de l'œuvre melvillienne, ces romans sont des échecs commerciaux. Dès lors, Melville expérimente un rejet de la critique et du public étasunien qui se renforce notamment avec la publication de *Pierre, ou les Ambiguïtés* (1852), roman abordant des thèmes jugés scandaleux (inceste, bigamie). *Moby-Dick*, dont la composition hétérogène reflète les difficultés auxquelles l'écrivain a été soumis, illustre la tension entre les ambitions romanesques de Melville et le poids des contraintes économiques.

1.1.1. « Hawthorne et ses Mousses » : le nationalisme littéraire étasunien

Le terme *American Renaissance*, qui désigne une période de l'histoire littéraire étasunienne courant entre 1830 et 1855, est popularisé à la suite de l'ouvrage fondateur de F. O. Matthiessen, *American Renaissance, Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (1941)¹. Le livre s'ouvre sur une analyse de l'héritage romantique aux États-Unis à travers le transcendantalisme chez Emerson et Thoreau. Il étudie ensuite de manière approfondie les œuvres d'Hawthorne, Melville et Whitman. Selon Matthiessen, celles-ci ont pour point commun la centralité de l'idéal démocratique et la recherche de formes nouvelles, ce qui fait d'elles les œuvres fondatrices du canon étasunien. L'ouvrage de Matthiessen constitue une étape fondamentale des études littéraires étasuniennes, dans la mesure où il propose aux lecteurs et aux étudiants une sélection de classiques : *Walden*, *La Lettre écarlate* ou *Moby-Dick* sont présentés comme des chefs-d'œuvre inégalés qu'il faut impérativement avoir lus². Si encore aujourd'hui, les ouvrages analysés par Matthiessen sont perçus par le grand public comme des classiques, la notion d'*American Renaissance* est remise en question depuis les années 1980, notamment avec l'émergence des *cultural studies*. En effet, en mettant en avant des auteurs blancs et masculins, Matthiessen a exclu du canon étasunien les œuvres écrites par des femmes ou des auteurs issus des minorités. L'adjectif *American* est également mis en cause, dans la mesure où ce choix d'auteurs se concentre sur une seule zone géographique, la Nouvelle-Angleterre³.

Toutefois, si Matthiessen contribue à largement répandre la notion d'*American Renaissance*, l'idée selon laquelle les œuvres écrites en Nouvelle-Angleterre dans les années 1830 à 1850 signalent le début d'une nouvelle ère littéraire n'est pas neuve en 1941. Elle est au contraire contemporaine de ces œuvres, écrites par des auteurs désireux de bâtir la littérature nationale étasunienne. En août 1837, le philosophe Ralph Waldo Emerson déclare ainsi dans un discours désormais célèbre : « Notre époque de dépendance, notre long

¹ F. O. MATTHIESSEN, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Oxford, Oxford University Press, 1968.

² Wyn KELLEY, « Melville : The Ocean and the City », dans Christopher N. PHILIPS (éd.), *The Cambridge Companion to the Literature of American Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 2.

³ *Ibid.*, p. 5.

apprentissage du savoir des autres pays tire à sa fin¹ ». Ce discours, connu comme la « Déclaration d'Indépendance intellectuelle » des États-Unis, accompagne un enthousiasme lié à la fondation de la nouvelle nation. Au début de son discours, Emerson distingue deux manières d'entrer en contact avec les livres : celle du « rat de bibliothèque [« *bookworm* »] » et celle de « l'homme pensant² ». Le premier, enfermé dans la bibliomanie et la pratique de l'exégèse, témoigne d'une décrépitude des actes de lecture et d'écriture. Au contraire, « l'âme active » traduit la présence vivante du génie humain. Elle s'accompagne d'une pratique créatrice de la lecture comme de l'écriture, parce qu'elle est en contact avec la vie et la nature. Emerson enjoint ensuite les auteurs étasuniens à ne pas adopter la première attitude en s'émancipant de la tutelle des œuvres européennes. En effet, les livres anciens, lus et relus, sont « passablement épuisés³ » ; et « les poètes dramatiques d'Angleterre », figés dans leurs pratiques d'imitation, « shakespearisent maintenant depuis deux cents ans⁴ ». Au contraire, l'écrivain des États-Unis représente le futur, dans la mesure où « par essence, [l'âme active] est progressiste⁵ », mais il doit aussi contribuer à unifier la nation en un temps où les différents États présentent des divisions politiques profondes.

Une quinzaine d'années plus tard, Herman Melville exprime des idées similaires dans un essai contemporain de la rédaction de *Moby-Dick*, « Hawthorne et ses *Mousses* » (« *Hawthorne and his Mosses* », août 1850). Melville rencontre Nathaniel Hawthorne, dont la résidence familiale est voisine de sa ferme, au début du mois d'août 1850 lors d'un repas champêtre organisé par des membres influents des milieux littéraires new-yorkais et bostonien. À la suite de cette journée, Melville rédige un compte-rendu de lecture du recueil de contes d'Hawthorne, *Mousses d'un vieux presbytère* (*Mosses from an Old Manse*, 1846)⁶. L'essai de Melville est dithyrambique. Il s'ouvre sur l'éloge de la voix « sauvage, ensorcelante⁷ » d'Hawthorne et décrit une œuvre d'une incomparable sensibilité, à travers

¹ Ralph Waldo EMERSON, « L'Intellectuel américain / The American Scholar », *Horizons philosophiques*, vol. 10, n°2, 2000, trad. de Sylvie CHAPUT, Danielle CHAPUT, p. 27.

² *Ibid.*, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 44.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁶ Philippe JAWORSKI, « Notice : Melville et Hawthorne », dans *Œuvres vol. III : Moby-Dick, Pierre ou les Ambiguïtés*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1337. Le livre est paru quatre ans plus tôt mais il semble que c'était le seul ouvrage d'Hawthorne que Melville avait lu

⁷ Herman MELVILLE, « Hawthorne et ses *Mousses* », dans *Œuvres vol. III*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la

laquelle transparaît la sublimité d'un amour illimité pour les êtres qui l'entourent. On y lit la conception platonicienne de l'art qui s'exprime fréquemment chez Melville : le livre est l'expression de « l'Esprit, toujours fuyant, de toute Beauté, lequel possède de manière omniprésente les hommes de génie¹ ». Selon lui, sous des dehors plaisants, les contes d'Hawthorne se révèlent d'une profondeur philosophique insondable, ce qui justifie par la suite une longue comparaison entre Hawthorne et Shakespeare. Il est aisé de lire dans l'essai de Melville une déclaration enflammée². Toutefois, on relève aussi dans « Hawthorne et ses *Mousses* » l'expression d'un fervent nationalisme littéraire. À travers le parallèle entre Hawthorne et Shakespeare, Melville exprime la conscience de faire partie d'une nouvelle génération d'écrivains. Sous sa plume, Hawthorne devient l'égal de Shakespeare et le point de départ d'une littérature proprement étasunienne dont l'objectif est d'apporter « le progressisme républicain dans la Littérature aussi bien que dans la Vie³ ». Melville va même plus loin : selon lui, il est certain que Shakespeare sera « surpassé par un Américain vivant ou à venir⁴ », dans la mesure où les États-Unis possèdent la fougue de la jeunesse et représentent le progrès politique. L'idéal démocratique est intrinsèquement lié à cet essor d'une nouvelle littérature : pour Melville, celle-ci doit nécessairement accompagner la « suprématie politique parmi les nations qui nous attend prophétiquement à la fin du présent siècle⁵ ». Selon Melville, la critique étasunienne doit participer à cet effort de célébration de la littérature nationale naissante et cesser d'encenser les auteurs étrangers, afin de ne pas manquer ce moment historique que représente l'essor conjoint de la nation étasunienne et de sa littérature⁶. On trouve enfin dans l'essai de Melville la même préoccupation d'unification de la nation que l'on lit chez Emerson. En effet, « Hawthorne et ses *Mousses* », publié anonymement, est prétendument écrit par un Virginien de passage

Pléiade », 2006, trad. de Pierre LEYRIS, p. 1093-1094.

¹ *Ibid.*, p. 1094.

² L'amitié entre Melville et Hawthorne a été intense, fulgurante et de courte durée. Il est possible que Melville ait éprouvé pour Hawthorne une attirance dont on ne sait pas si elle a été partagée. Pour plus de précision à ce sujet, voir Hershel PARKER, *Herman Melville. A Biography vol. I*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1996, p. 729-883.

³ Herman MELVILLE, « Hawthorne et ses *Mousses* », *op. cit.*, p. 1101.

⁴ *Ibid.*, p. 1102.

⁵ *Ibid.*, p. 1104.

⁶ Dans la suite de l'essai, Melville appelle à en finir avec « ce levain bostonien de servilité littéraire à l'égard de l'Angleterre » (*Ibid.*). Le milieu littéraire de Nouvelle-Angleterre est alors divisé entre les New-Yorkais, ardents nationalistes, et les Bostoniens, pour qui les nouvelles productions étasuniennes ne peuvent surpasser les œuvres européennes.

dans le Vermont n'ayant jamais rencontré Hawthorne. En ces temps de tension qui précèdent la guerre de Sécession, cette identité géographique interroge, mais pourrait être interprétée comme le signe d'un désir d'unité. Dans cet essai, la Nouvelle-Angleterre soumettrait symboliquement le Sud, représenté par l'essayiste anonyme, grâce à la puissance de son génie politique et littéraire¹.

Toutefois, bien qu'il exprime un désir de faire table rase des sources européennes, Melville n'applique pas ce programme à ses œuvres, pétrées de culture classique. De fait, les œuvres melvilliennes, conformes en cela à la littérature étasunienne émergente de la première moitié du XIX^e siècle, s'élaborent dans un double mouvement : il s'agit à la fois de s'émanciper de l'influence culturelle britannique tout en s'en faisant reconnaître². Cette littérature émergente est lue aux Etats-Unis par un public lettré et anglophile : le discours d'Emerson cité plus haut s'adresse aux membres érudits de la confrérie Phi Bêta Kappa de l'université d'Harvard, à laquelle il appartient. Beaucoup de livres sont publiés simultanément aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne et s'adressent à un public tout autant britannique qu'étasunien. Ainsi, outre ses nombreux voyages en Europe pour promouvoir les éditions londoniennes de ses livres, Melville assume de s'adresser à un public britannique, ce qui se lit par exemple dans *Typee*, où il fait références à des lieux familiers pour des lecteurs anglais comme l'abbaye de Westminster ou le site préhistorique de Stonehenge³.

Par ailleurs, comme on peut le lire dans la déclaration d'Emerson ou l'essai de Melville, l'essor du nationalisme littéraire étasunien ne peut se concevoir indépendamment de l'enthousiasme global pour l'expansion coloniale, sous-tendu par la ferveur envers le

¹ Gavin JONES, Judith RICHARDSON, « Emerson and Hawthorne; or, Locating the American Renaissance », dans Christopher N. PHILIPS (éd.), *The Cambridge Companion to the Literature of American Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 52.

² Ignorée ou méprisée par les écrivains européens, la littérature étasunienne émergente apparaît à ces derniers comme l'expression d'une nation désordonnée, grossière et irrationnelle. Kipling écrit ainsi que « Les Américains n'ont pas de langage », mais uniquement « des dialectes, de l'argot, des provincialismes, des accents, et ainsi de suite » (Rudyard KIPLING, *American Notes*, New York, Arcadia, 1950, p. 24, cité par Lawrence BUELL, « American Literary Emergence as a Postcolonial Phenomenon », *op.cit.*, p. 418. Traduction personnelle.) De même, les récits de voyage aux États-Unis écrits par des auteurs européens, à l'image des carnets de voyage de Charles Dickens, sont souvent fondés sur un processus de désillusion, l'espoir de rencontrer une nation progressiste et utopique se muant en déconvenue à la vue des bas-quartiers de New York ou des étendues sauvages et hostiles de l'Ohio (Lawrence BUELL, « American Literary Emergence as a Postcolonial Phenomenon », *op. cit.*, p. 418).

³ *Ibid.*, p. 424.

modèle politique national¹. L'expansion des États-Unis sur le territoire américain devient systématique à partir des années 1840, au moment où Melville s'embarque comme marin. Elle est symbolisée et justifiée par la thèse de la « Destinée Manifeste » des États-Unis (« *Manifest Destiny* »), formulée par un journaliste en 1845². Selon cette thèse, les États-Unis doivent s'étendre vers l'Ouest afin d'apporter à ces territoires jugés sauvages les bienfaits de la démocratie. Les grandes étendues de l'Ouest américain alimentent le mythe adamique d'une nation jeune appelée à renouveler les modèles politiques anciens, lui-même inspiré par les aspirations millénaristes des premiers colons puritains. Les fictions narratives contribuent grandement à populariser cet imaginaire, notamment l'œuvre de Fenimore Cooper. De même, les auteurs de l'*American Renaissance* travaillent les mythes historiques fondateurs des États-Unis. Par exemple, Melville, petit-fils de deux grands-pères héros de la guerre d'Indépendance, grandit dans un milieu progressiste new-yorkais fortement attaché aux principes démocratiques. Son œuvre, si elle est teintée de scepticisme, est marquée par les réflexions politiques de son temps. Enfin, chez les auteurs de la première moitié du XIX^e siècle, la célébration d'une nature primitive et sauvage s'accompagne d'une mise en avant de la vitalité et de la virilité de l'homme étasunien – comme on peut l'observer dans le discours d'Emerson, qui valorise l'homme actif au détriment de l'érudit enfermé parmi ses livres – elle-même synonyme de la vigueur des principes démocratiques³.

Loin d'inventer les spécificités de la littérature étasunienne, les auteurs de l'*American Renaissance* s'inscrivent donc dans une tradition déjà féconde. Pourquoi alors concevoir le discours d'Emerson comme le point de départ d'une littérature proprement nationale ? Pour Emerson comme pour les générations de critiques qui l'ont suivi, il n'existe aucune réelle culture étasunienne avant les années 1820. Les ouvrages plus anciens apparaissent soumis aux modèles britanniques et trop didactiques pour être artistiques⁴. De fait, la rupture entre

¹ Eric J. SUNDQUIST, « The Literature of Expansion and Race », dans Sacvan BERCOVITCH (éd.), *The Cambridge History of American Literature*, vol. 2, *op. cit.*, p. 130.

² L'expression apparaît pour la première fois sous la plume d'un journaliste, John O'Sullivan, dans le *United States Magazine and Democratic Review*, afin de défendre la thèse selon laquelle les États-Unis doivent prendre possession du continent américain (Jean-Michel LACROIX, *Histoire des États-Unis*, Paris, PUF, 2007, p. 177.)

³ Il est d'ailleurs important de rappeler que l'ouvrage de Matthiessen, qui entérine le mythe de l'*American Renaissance*, paraît durant la Seconde guerre mondiale, c'est-à-dire à une époque où les États-Unis réaffirment avec force la supériorité de leurs idéaux politiques sur ceux du camp adverse. Le livre de Matthiessen s'inscrit donc, à distance, dans la continuité des mythes nationalistes fondateurs.

⁴ Michael T GILMORE, « The Literature of the Revolutionary and Early National Periods », *op. cit.*, p. 541.

les œuvres du passé et celles des années 1820 est surtout celle de la professionnalisation de l'écriture. Les œuvres de Washington Irving, William Cullen Bryant et James Fenimore Cooper sont les premiers livres étasuniens à s'imposer comme des succès commerciaux et à acquérir une réputation internationale¹. De même, les écrivains de la génération d'Emerson considèrent qu'ils marquent une rupture avec les auteurs d'ouvrages antérieurs car ils se perçoivent comme des écrivains professionnels : ils dédient leur carrière à leurs livres, proposent des conférences, s'organisent en cercles littéraires et défendent la propriété intellectuelle et morale de leurs œuvres. Les auteurs de l'*American Renaissance* ont également pour point commun l'idée héritée du romantisme que l'art émane d'une individualité et qu'il exprime une sensibilité particulière de l'artiste, à rebours de celui des bestsellers de leur temps². Ainsi, dans son compte-rendu de lecture du roman *Wyandotte* de Fenimore Cooper (1843), Edgar Allan Poe distingue « deux types de fictions » : « une catégorie populaire, diffusée largement, lue avec plaisir mais sans admiration » et une seconde « moins populaire, moins bien diffusée, dans laquelle chaque paragraphe fait naître un très vif intérêt », et où le lecteur admire « l'habileté du génie qui s'est manifesté à travers la composition³ ». Après la lecture d'un ouvrage appartenant à la première catégorie, « nous ne pensons qu'au livre », mais après la lecture d'un ouvrage appartenant à la seconde, nous pensons « surtout à l'auteur⁴ ». Si Poe reconnaît des qualités indéniables aux romans de Cooper, il les place dans la première catégorie⁵.

¹ *Ibid.*, p. 557.

² *Ibid.*, p. 556.

³ Edgar Allan POE, « Review of *Wyandotte* » [en ligne], *Graham's Magazine*, 1843, URL : <https://www.eapoe.org/works/criticism/gm43cjo1.htm>, consulté le 18 juillet 2022. Traduction personnelle.

⁴ *Ibid.* Traduction personnelle.

⁵ Par ailleurs, à l'image du public de la confrérie Phi Bêta Kappa venu écouter Emerson, les auteurs de l'*American Renaissance* sont masculins et se sentent menacés par le succès des romans écrits par des femmes, associés à la catégorie des lectures populaires sans intérêt artistique. De nombreux auteurs masculins voient dans la publication de ces romans une menace pour leurs œuvres et expriment un violent mépris pour les écrivaines et les lectrices, à l'image de Nathaniel Hawthorne, se plaignant que les Etats-Unis soient soumis à « une maudite bande de scribouillardes [« a damned mob of scribbling women »] », affirmant qu'il n'aura « aucune chance d'avoir du succès tant que le goût du public sera occupé par leurs inepties » et que, si un jour il en obtient, il en sera « honteux⁵ » (Lettre de Nathaniel Hawthorne à William D. Ticknor, 19 janvier 1855, citée par Robert K. MARTIN, « Hester Prynne, C'est moi: Nathaniel Hawthorne and the Anxieties of Gender », dans Joseph A. BOONE et Michael CADDEN (éds.), *Engendering Men: The Question of Male Feminist Criticism*, London, Taylor & Francis Group, 2012, p. 122. Traduction personnelle.)

En définitive, il est aisé de constater que le canon étasunien décrit par Matthiessen dans *American Renaissance*, associé à la tradition érudite du *romance* britannique représentée par Spenser et Shakespeare¹, s'inscrit dans la lignée de la conception romantique du génie et dessine les contours de la division entre une littérature artiste et une littérature perçue comme populaire qui se développe en Europe à la même époque. Célébrant les œuvres d'auteurs masculins, blancs et de classe bourgeoise au détriment des autres livres produits au même moment (*domestic fictions* écrites par des femmes, *slave narratives*, récits humoristiques publiés dans la presse...), Matthiessen entérine ainsi la supériorité de la littérature dans sa conception traditionnelle, c'est-à-dire dans la mesure où elle affirme ses prétentions esthétiques et artistiques. Cette littérature allégorique aux aspirations artistiques était cependant relativement confidentielle et minoritaire. Ainsi, l'intense activité littéraire d'Hawthorne lui a rapporté très peu d'argent tandis que le manque de succès de *Mardi* (1849) puis de *Moby-Dick* (1851) ont confirmé l'échec de Melville en tant qu'auteur professionnel². De fait, le système éditorial étasunien, pratiquement inexistant auparavant, devient une industrie organisée à partir des années 1840³. La contrepartie est le contrôle grandissant des éditeurs sur le contenu des œuvres. De manière générale, les revenus d'un auteur étant extrêmement instables, écrivains comme éditeurs s'efforcent de répondre au goût du public, d'autant plus que les livres des auteurs étasuniens sont plus chers que les livres étrangers⁴. Les finances de Melville sont extrêmement dépendantes de ce marché : pressé par la nécessité d'écrire des récits d'aventures qui plaisent au public, il déplore fréquemment de ne pouvoir écrire ce qu'il désire.

¹ David FULLER, « Shakespeare's Romances », dans Corinne J. SAUNDERS (éd.), *A Companion to Romance from Classical to Contemporary*, Malden, Blackwell, 2004, p. 160.

² Michael DAVITT BELL, « Beginnings of Professionalism », dans Sacvan BERCOVITCH (éd.), *The Cambridge History of American Literature*, vol. 2, *op. cit.*, p. 72.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 16-17. Le *Copyright Act* de 1790 protège les auteurs en leur accordant la propriété intellectuelle de leurs œuvres. Toutefois, jusqu'en 1891, il ne s'applique qu'aux auteurs étasuniens. Par conséquent, les œuvres étrangères et principalement britanniques circulent librement et peuvent être réimprimées ou piratées. Elles coûtent également moins cher que les ouvrages des auteurs étasuniens, ce qui favorise leur diffusion au détriment de ces derniers. D'autre part, comme il n'existe à cette époque aucune loi internationale régissant les droits d'auteur, les écrivains étasuniens ne touchent rien sur la diffusion de leurs œuvres en Grande-Bretagne.

1.1.2. « L'homme qui a vécu parmi les cannibales »

Dès ses débuts d'auteur, Melville provoque des réactions controversées. Lors de la publication de *Typee* (1846), l'aspect subversif de sa prose est attribué à son statut de matelot, profession dont les valeurs morales seraient nécessairement différentes de celles des lecteurs. Ainsi, Nathaniel Hawthorne, qui à cette époque n'a pas encore rencontré Melville, écrit dans sa critique du roman : « [l'auteur] a cette liberté de pensée [« *freedom of view* »] – il serait excessif de nommer cela un laxisme dans les principes – qui le rend tolérant envers les codes moraux qui semblent peu s'accorder avec les nôtres¹ ». Hawthorne attribue cette liberté au statut de « jeune marin aventurier² » de l'auteur. Toutefois, si Hawthorne se montre nuancé, de nombreux critiques sont choqués par *Typee* et plus tard par *Omoï*, qu'ils jugent vulgaires, lubriques et immoraux, et qu'ils accusent surtout de mettre en doute le bien-fondé de la christianisation des Polynésiens par les missionnaires protestants des Etats-Unis. En ce qui concerne la réception de *Moby-Dick*, elle est très contrastée. Si quelques comptes-rendus sont élogieux, certains critiques sont choqués par des propos jugés blasphématoires. D'autres mentionnent leur ennui à la lecture des chapitres encyclopédiques du roman, affichant leur préférence pour les premiers récits de l'auteur. Surtout, plusieurs critiques reprochent à Melville le manque de cohérence de son livre, notamment le mélange entre les apports documentaires sur la chasse à la baleine et les extravagances romanesques et métaphysiques³. Une chronique londonienne affirme ainsi que Melville, qui avait le don d'écrire des récits de marin d'une fraîcheur et d'une puissance incomparable, s'est peu à peu fourvoyé à partir de la publication de *Mardi*, envahi par sa tendance à écrire des invraisemblances⁴.

De fait, n'importe quel lecteur peut constater que la structure de *Moby-Dick* est inhabituelle, voire hétéroclite. Le roman s'ouvre sur une comédie : un narrateur pudibond et peureux rencontre un natif de Polynésie, l'épouse symboliquement et s'embarque avec lui.

¹ Nathaniel HAWTHORNE, « *Typee's Review* », *Salem Advertiser*, *op. cit.*, reproduite dans Herman MELVILLE, *Moby-Dick, or The Whale*, New York, Norton & Company Inc., coll. « Norton Critical Edition » (Second Edition), 2002, p. 474. Traduction personnelle.

² *Ibid.*

³ Hershel PARKER, Harrison HAYFORD (éds.), « *Reviews of Moby-Dick* », dans Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*

⁴ *London Morning Chronicle*, 20 décembre 1851. *Ibid.*, p. 619-623.

Avec l'entrée d'Achab (chap. 29), le récit se mue en pièce de théâtre aux inflexions shakespeariennes dont Ismaël est absent. Puis, Ismaël revient (chap. 41), non plus en tant que personnage central du roman, mais en tant que voix narrative omnisciente, capable de rapporter des scènes dont il ne peut matériellement être témoin et proposant une célébration lyrique de la mer et de la baleine. Cet effacement en tant que personnage s'accompagne de chapitres encyclopédiques rassemblant toutes les connaissances possibles sur la baleine. Un tournant s'opère ensuite (chap. 96) : Ismaël réapparaît en tant que personnage, et refuse dès lors la quête d'Achab. La suite voit réapparaître la pièce shakespearienne d'Achab (chap. 99) et se teinte d'accents prophétiques inspirées par *Macbeth*. Les trois chapitres finaux (chap. 133-134-135) proposent un récit de la traque de *Moby-Dick* d'un point de vue extérieur, avant la brève réapparition finale du personnage Ismaël. Il n'est donc pas étonnant que l'éditeur et ami de Melville Evert Duyckinck ait affirmé à propos du roman que celui-ci est constitué de deux ou trois livres différents¹. À l'instar de John Bryant, de nombreux critiques associent cette composition déroutante à la conception platonicienne de l'art qui se dégage des écrits de Melville, exprimée par exemple dans *Pierre, ou les Ambiguïtés* (*Pierre: or The Ambiguities*, 1852) dans lequel le héros, écrivain, écrit un livre double : le livre réel, qui est « raté », et le livre de l'âme, « plus volumineux et infiniment meilleur² ».

Cette conception idéaliste de l'art proposée par le narrateur de *Pierre* fait écrire à Philippe Jaworski que « de *Mardi* à ses tout derniers poèmes », Melville « ne cesse de gloser Coleridge et sa théorie de l'imagination créatrice : la plus haute construction de l'esprit est organique³ ». L'œuvre de Coleridge a influencé en profondeur le romantisme européen jusqu'à ses prolongements dans le transcendantalisme étasunien, familier à Melville. Dans sa célèbre *Biographia Literaria*, Coleridge distingue l'imagination ordinaire (« primaire ») de l'imagination de l'artiste (« secondaire »). Celle-ci, percevant le monde qui l'entoure, s'efforce de le recréer, afin d'en unifier la diversité, non à la manière classique mais selon une logique organique. Le poème constitue une sorte de synthèse idéale, et sa construction,

¹ John BRYANT, « *Moby-Dick* as Revolution », dans Robert S. LEVINE (éd.), *The Cambridge Companion to Herman Melville*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 68.

² Herman MELVILLE, *Pierre ou les Ambiguïtés*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, trad. de Pierre LEYRIS, p. 987.

³ Philippe JAWORSKI, « Préface », dans Herman MELVILLE, *Œuvres vol. I : Taïpi, Omou, Mardi*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. XXXIII.

débarrassée des accidents, atteint une forme d'universalité¹. Cependant, l'écriture se résume parfois à une lutte impossible, ce que semble illustrer l'inachèvement des deux poèmes majeurs de Coleridge, « Christabel » et « Kubla Khan »². Le point de vue selon lequel la prose melvillienne fonctionnerait de manière organique s'appuie notamment sur les nombreux passages où Ismaël revendique l'inachèvement de son œuvre cétologique. Toutefois, pour Jerome McGann, le travail systématique de la parodie dans *Moby-Dick* révèle une esthétique opposée à celle que proposent Coleridge et le courant romantique. En effet, la parodie apparaît comme un jeu avec l'héritage culturel que partagent auteurs, éditeurs et lecteurs, au sein d'un milieu littéraire dont Melville connaît tous les ressorts. Ainsi, les « Extraits » qui ouvrent *Moby-Dick* se présentent d'emblée comme une exhibition des sources du roman, et révèlent immédiatement qu'il s'agit d'un livre fait d'autres livres. Cette pratique, qui permet de maintenir constamment un rapport critique à l'héritage littéraire partagé, contrevient à l'idéal romantique, en montrant qu'il n'existe pas d'autonomie esthétique³.

D'autre part, la lecture de *Pierre*, et le déchirement amer du personnage entre le livre de l'âme et le livre qu'il écrit ne doit pas uniquement s'appréhender comme le regret idéaliste de l'œuvre parfaite, nécessairement dégradée dans sa réalisation. Cette image révèle également les difficultés prosaïques auxquelles Pierre est soumis en tant qu'auteur : s'il a l'ambition d'une œuvre grandiose, poétique, métaphysique, ce genre d'œuvre ne plaît pas au public et, par conséquent, ne se vend pas. Tout comme Pierre, tiraillé entre ses aspirations littéraires et la nécessité de vivre, Melville fait régulièrement état de ses difficultés financières. L'état désastreux de ses finances, qui a longtemps été considéré comme un aspect biographique secondaire, a en réalité eu des conséquences majeures sur son œuvre⁴. Ainsi, on ne peut analyser *Moby-Dick* en oubliant que l'édition est un marché auquel le roman est soumis. L'étude de la composition du roman – ou plutôt, de son absence de composition claire (chapitres paratactiques, emprunts à des genres variés, narrateur-personnage incohérent, personnages abandonnés en cours de route...) – ne donne pas nécessairement l'impression

¹ Samuel Taylor COLERIDGE, *Biographia Literaria* [en ligne], 1817, URL : <http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm#link2HCH0013>, consulté le 4 mars 2021.

² Jerome MCGANN, « The Great Final Hash of *Moby-Dick* », *Leviathan*, vol. 21, n° 2, 2019, p. 62.

³ Jerome MCGANN, « Composition as Explanation of *Moby-Dick* », *Book History*, vol. 21, 2018, p. 144-145.

⁴ Hershel PARKER, « Damned by Dollars : *Moby-Dick* and the Price of Genius », dans Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, pp. 713-724.

d'une ensemble organique harmonieux. Or, on sait que Melville, dans pratiquement tous ses romans, a fait des ajouts massifs de dernière minute ; de même, de nombreux éléments biographiques indiquent qu'il a beaucoup peiné à achever *Moby-Dick*, mais que la nécessité l'a conduit à le terminer à la hâte¹. À ce propos, il écrit à Hawthorne le 29 juin 1851 que le roman, qu'il est pourtant déterminé à finir, continue de s'allonger : « Depuis que vous êtes venu ici, j'ai construit quelques nouvelles baraques (reliées à l'ancienne maison) et mis debout pareillement quelques chapitres et essais² ». Un an plus tôt, il a pourtant écrit à Richard Henry Dana qu'il en était à la moitié, et à son éditeur britannique que son livre serait prêt à l'automne³. Dans une précédente lettre à Hawthorne, il a déploré l'impossibilité de prendre son temps pour écrire, et la nécessité de terminer son roman :

Dans une semaine, j'irai m'enterrer à New York dans une chambre au troisième étage, pour peiner comme un esclave sur mon *Cachalot* pendant qu'il passe sous la presse. C'est le seul moyen que j'ai maintenant d'en finir avec lui, tant je suis tiré à hue et à dia par les circonstances⁴.

La « presse » mentionnée par Melville ne désigne pas celle d'un éditeur, car à cette date, il n'en a trouvé aucun aux États-Unis qui soit prêt à publier *Moby-Dick*. Il s'agit d'une référence à son choix de faire faire lui-même les plaques d'impression de son livre. Le printemps et l'été de 1851 sont ainsi consacrés à terminer à la hâte un roman qui ne fait que grossir, et qui est paradoxalement déjà en train d'être imprimé. Il est donc tout à fait plausible que cette nécessité de mettre rapidement un point final à *Moby-Dick*, déterminée par les contraintes financières, soit une des causes majeures des incohérences que comporte la composition du roman. Loin d'être uniquement un choix esthétique revendiqué, l'inachèvement relatif de l'œuvre serait donc une conséquence directe de la situation financière de l'auteur.

Plus globalement, la question de l'argent, centrale dans les lettres contemporaines de l'achèvement de *Moby-Dick*, est intrinsèquement liée aux ambitions littéraires de Melville, dans la mesure où les voies qu'il cherche à explorer dans ses romans sont mal reçues par le

¹ Jerome MCGANN, « The Great Final Hash of *Moby-Dick* », *op. cit.*, p. 55.

² Lettre à Nathaniel Hawthorne, 29 juin 1851, reproduite dans Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 1128.

³ Jerome MCGANN, « Composition as Explanation of *Moby-Dick* », *op. cit.*, p. 132.

⁴ Lettre à Nathaniel Hawthorne, début mai 1851, reproduite dans Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 1124.

public étasunien. En 1851, Melville est connu au Royaume-Uni et aux États-Unis grâce à ses romans polynésiens (*Typee*, *Omoo*), qui ont reçu un accueil très favorable dans les deux pays. Le travail de publicité de ses différents éditeurs a façonné l'auteur Melville comme un aventurier auteur de récits populaires ; en ce sens, « le marché du livre a enseigné aux lecteurs comment lire l'œuvre d'Herman Melville¹ ». Il apparaît toutefois clairement qu'après le succès de ses deux premiers ouvrages, l'écrivain aspire à d'autres formes littéraires, et que, parallèlement, il cherche à s'extraire de sa réputation de conteur de récits exotiques. Ainsi, à John Murray, éditeur britannique de ses premiers livres, il demande de ne pas préciser sur la page de titre de *Mardi* qu'il est l'auteur de *Typee* et *Omoo*². De même, dans une lettre à Hawthorne, Melville déplore avec humour l'infamie de sa réputation d'écrivain, qu'il juge « abominable » : « Passer à la postérité est déjà inquiétant, de toute manière ; mais y passer comme "l'homme qui a vécu parmi les cannibales"³ ! » Tout comme son héros Pierre, Melville apparaît comme un auteur contrarié, tiraillé entre de hautes aspirations littéraires, et la nécessité de plaire afin de vendre ses livres, donc de se conformer à ce personnage d'auteur populaire façonné par l'édition de ses premiers romans. Ainsi, dans sa correspondance, il distingue clairement ce qu'il a envie d'écrire de ce qu'il sait devoir écrire. En mai 1851⁴, il se plaint à Hawthorne d'être tiraillé entre ses aspirations littéraires et la pression des « dollars », qui le « damnent⁵ » :

Ce que je me sens le plus poussé à écrire m'est interdit – cela ne paye pas. Et pourtant, c'est certain, écrire *autrement*, je ne le puis. De sorte que le résultat, en fin de compte, est un gâchis [*« hash »*] et que tous mes livres sont sabotés [*« botched »*]⁶.

On constate également une différence de réception entre des romans écrits durant une même période, qui révèle de manière cruelle le dilemme auquel est soumis Melville : *Mardi*, qui accorde une place très importante aux développements poétiques, politiques et philosophiques, connaît un échec éditorial retentissant ; tandis que les romans de mer

¹ Jerome MCGANN, « Composition as Explanation of *Moby-Dick* », *op. cit.*, p. 134. Traduction personnelle.

² Hershel PARKER, *Herman Melville. A Biography vol. I, op. cit.*, p. 612-635. Par la suite, Murray refusera *Mardi* au motif que c'est une fiction.

³ Lettre à Nathaniel Hawthorne, début mai 1851, reproduite dans Herman MELVILLE, *Moby-Dick, op. cit.*, p. 1126.

⁴ On a longtemps considéré que cette lettre, qui ne comporte pas de date, avait été écrite début juin 1851, mais les recherches d'Hershel Parker indiquent qu'elle a été plutôt écrite en mai (Hershel PARKER, *Herman Melville. A Biography vol. I, op. cit.*, p. 641-644).

⁵ Lettre à Nathaniel Hawthorne, début mai 1851, reproduite dans Herman MELVILLE, *Moby-Dick, op. cit.*, p. 1124.

⁶ *Ibid.*

(*Redburn, Vareuse-Blanche*), que Melville affirme avoir écrit uniquement pour l'argent, plaisent aux critiques et au public¹. De même, *Moby-Dick*, qui ne correspond pas aux aspirations d'un lectorat qui attend de l'auteur-Melville qu'il leur propose des romans d'aventures, surprend, choque, et peine à se vendre. En ce sens, l'amertume perceptible dans certains passages de *Pierre ou les Ambiguïtés* peut se lire comme une conséquence directe de la mauvaise réception de *Moby-Dick*. Melville y ajoute d'ailleurs tardivement une longue diatribe contre la toute-puissance des éditeurs.

Il existerait donc un heurt brutal entre les goûts des lecteurs étasuniens de Melville et l'aspiration de l'écrivain à une littérature aux ambitions lyriques et métaphysiques, possiblement héritière d'une conception coleridgienne de l'imagination créatrice. Cependant, la dichotomie entre l'esprit de l'auteur et le mauvais goût du public et des éditeurs, mise en scène dans *Pierre*, et qui ferait de Melville une sorte de poète maudit, ne peut suffire à expliquer le désintérêt des lecteurs étasuniens pour son œuvre. À cet égard, il convient d'ailleurs de rappeler que le succès de Melville ne s'est jamais démenti au Royaume-Uni, même du temps de sa disgrâce dans son propre pays. L'incompréhension du public étasunien pour Melville semble davantage s'expliquer par le ton subversif et ravageur de ses romans². *Moby-Dick* s'ouvre ainsi d'emblée par la présentation d'un narrateur douteux, possiblement escroc. Le chapitre 1 du roman, qui suit immédiatement les « Étymologies » et les « Extraits », s'intitule en anglais « *Loomings* ». Ce mot, difficilement traduisible en français, désigne dans ce contexte une apparition progressive, comparable à celle d'un navire qui approche depuis l'horizon, mais que ses contours flous rendent difficilement identifiable. L'usage du pluriel justifie sans doute le choix de traduction de Philippe Jaworski (« Mirages ») : l'arrivée d'Ismaël dans le récit n'est pas un événement aux contours nets. Au contraire, elle se caractérise par plusieurs entrées en scène (dans les « Étymologies », les « Extraits » et le chapitre 1), qui sont autant d'apparitions multiples, insaisissables et contradictoires³. L'analyse de la stratégie narrative du chapitre « *Loomings* » permet de

¹ Jerome MCGANN, « Composition as Explanation of *Moby-Dick* », *op. cit.*, p. 134.

² Par exemple, les frères Harpers, éditeurs étasuniens de Melville, sont mécontents de *Moby-Dick* car ils considèrent que le roman nuit à leur réputation religieuse (Hershel PARKER, *Herman Melville. A Biography vol. I, op. cit.*, p. 70-89).

³ Marie Blaise propose de traduire « *loomings* » par « semblants », ou même par le vieux mot français « semblances » (Marie BLAISE, « *Moby Dick* ou la baleine de Job » [en ligne], dans Marie BLAISE, Marie-Ève

saisir dès le début du roman la complexité de la figure auctoriale de *Moby-Dick*. Ismaël, qui se présente comme un marginal, déclare pourtant qu'il n'est pas différent des autres hommes car l'attraction pour la mer est inhérente à la nature humaine. Puis, soulignant qu'il a besoin d'argent, il affirme qu'un simple matelot peut venir d'une famille réputée, brouille la hiérarchie entre le capitaine et le cuisinier de bord, et finit par invoquer l'archange Gabriel, aux yeux de qui tous les hommes sont égaux. Il présente ensuite le destin (« *Fates* ») comme un metteur en scène qui a décidé de le distribuer dans le rôle d'un matelot. Enfin, il revient à son premier argument, la fascination universelle pour la mer, qui devient une fascination universelle pour la baleine. Ces brouillages multiples façonnent un personnage instable : son statut social est mal défini (est-il matelot par choix ou parce qu'il y est destiné ? est-il ou non originaire d'une grande famille ?), son irrévérence éclabousse les figures de pouvoir (il conclut que le cuisinier de bord est plus respectable que le capitaine), et son va-et-vient constant entre le général et le particulier fait de lui un personnage à la fois marginal et universel¹. Plus loin dans le roman, le « mariage » avec Queequeg, qui éloigne *Moby-Dick* des canons du récit de voyage, rend le narrateur suspect aux yeux d'un lecteur étasunien de l'époque de Melville². Ismaël, qui n'est pas rattaché à une identité sociale définie et qui accorde du crédit à des propos jugés douteux ou inconvenants, entretient nécessairement un rapport subversif à toutes les formes de discours. La force du roman est de mettre en scène un narrateur « qui parle avec la pleine autorité de la culture dont il subvertit l'autorité³ ». Capable de brouiller les frontières, il déstabilise les croyances et les habitudes de son lecteur en toute impunité, en utilisant les codes de la culture légitime.

THÉRENTY et Sylvie TRIAIRE (éds.), *L'interview d'écrivain. Figures bibliques d'autorité*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, coll. « Des Littératures », 2004, URL : <https://books.openedition.org/pulm/331>, consulté le 21 janvier 2021.)

¹ Carolyn PORTER, « Call Me Ishmael, or How to Make Double-Talk Speak », dans Richard BRODHEAD (éd.), *New Essays on Moby-Dick*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 84.

² À ce propos, voir *infra* : 9.1.2, p. 477 et suiv.

³ Carolyn PORTER, « Call Me Ishmael », *op. cit.*, p. 93. Traduction personnelle.

1.2. L'IMPOSSIBLE LÉGITIMATION DE JULES VERNE

L'incompréhension du public étasunien de Melville à l'égard de son œuvre a donc plusieurs causes, parmi lesquelles l'ambivalence de la posture auctoriale, mais aussi l'absence de cohérence interne de ses romans, tiennent une place importante. D'autre part, si sa démarche est différente de celle de Jules Verne, les deux écrivains, cantonnés dans le rôle d'auteurs de romans d'aventures, ont pour point commun d'avoir mal vécu leur place dans la hiérarchie littéraire. Verne a ainsi conservé toute sa vie le regret de ne pas avoir atteint le statut d'« écrivain¹ » malgré sa notoriété internationale.

1.2.1. Morphologie du champ littéraire français au XIX^e siècle

La France, comme d'autres pays d'Europe, connaît une mutation de l'univers de l'imprimé au cours du XIX^e siècle qui s'accompagne d'une marchandisation du livre. La baisse continue du prix du livre permise, entre autres, par l'invention des presses actionnées à la vapeur, favorise l'industrialisation de la production des imprimés². Ces phénomènes sont corrélés à la multiplication du nombre d'hommes et de femmes de lettres : écrivains, journalistes, savants, publicistes. Parmi eux, une minorité vivent de l'édition littéraire, et quelques-uns seulement, comme Hugo, Zola ou Daudet, parviennent à s'enrichir³. Les journaux et les revues suivent aussi un mouvement de massification et s'accompagnent de nouvelles stratégies commerciales : publicité, roman-feuilleton, photographie.

¹ Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 25 avril 1864, in Olivier DUMAS, Piero GONDOLO DELLA RIVA, Volker DEHS (éds.), *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, vol. I, Genève, Slatkine, 1999, p. 28.

² Jean-Yves MOLLIER, « Le livre et la littérature au début du XIX^e siècle » [en ligne], dans Olivier BESSARD-BANQUY (éd.), *Splendeurs et misères de la littérature*, Malakoff, Armand Colin, 2022, URL : <https://www-cairn-info.janus.bis-sorbonne.fr/splendeurs-et-miseres-de-la-litterature--9782200633073-page-31.htm>, consulté le 21 juillet 2022.

³ Anthony GLINOER, « Être homme de lettres au XIX^e siècle. Entre contrainte économique et contrainte médiatique » [en ligne], dans Olivier BESSARD-BANQUY (éd.), *Splendeurs et misères de la littérature*, Malakoff, Armand Colin, 2022, URL : <https://www-cairn-info.janus.bis-sorbonne.fr/splendeurs-et-miseres-de-la-litterature--9782200633073-page-53.htm>, consulté le 21 juillet 2022.

Le XIX^e siècle voit également l'essor d'un nouveau maillon central de la chaîne du livre, l'éditeur. Celui-ci, en amont indispensable aux papetiers et aux imprimeurs, sous-traite en aval la diffusion et la vente des livres aux libraires afin de se consacrer au recrutement des auteurs¹. Il exerce également un pouvoir sur le contenu des œuvres en fonction du marché, en devenant le principal interlocuteur des auteurs. Parmi ces derniers, ceux qui parviennent à vivre de leur art sont dans un état de dépendance financière à l'égard de leur éditeur. Par exemple, le mode de rétribution de Jules Verne le rend entièrement dépendant du succès commercial de ses livres. En effet, au début de sa carrière, il touche un revenu fixe lors de la remise du manuscrit de ses romans. À partir de 1875, soit au moment où les ventes de ses livres commencent à baisser, Pierre-Jules Hetzel lui propose d'être rémunéré en fonction des droits d'auteurs des exemplaires vendus. Cependant, ce contrat ne concerne que les romans à paraître. Les œuvres antérieures, donc les plus importants succès de l'auteur (de *Cinq Semaines en ballon* à *L'Île mystérieuse*) restent la propriété pleine et entière de l'éditeur². La rétribution de Verne augmente sensiblement, par exemple grâce à la diffusion de l'adaptation théâtrale du *Tour du monde en quatre-vingt-jours*, mais le rend également tributaire d'un lectorat qui préfère ses premiers succès à ses ouvrages récents³. Cet état de dépendance est source d'une grande angoisse pour Verne, tenu par contrat de fournir à son éditeur trois volumes par an dont la longueur est règlementée⁴, à destination d'un public qu'il compare à un estomac vide attendant d'être rempli⁵.

Ce fonctionnement commercial du métier des lettres est déploré par de nombreux critiques et écrivains, à la suite de Sainte-Beuve pour qui les Belles-Lettres ont disparu au profit de la « littérature industrielle⁶ ». Ils s'accordent pour affirmer que le marché de l'imprimé est dominé par une division marquée entre une littérature standardisée produite massivement et une littérature élitiste relativement confidentielle accompagnant une définition étroite de la littérature. Les écrits de Flaubert, des Goncourt ou de Mallarmé

¹ Jean-Yves MOLLIER, « Le livre et la littérature au début du XIXe siècle » [en ligne], *op. cit.*

² Masataka ISHIBASHI, *Description de la Terre comme projet éditorial : « Voyages extraordinaires » de Jules Verne et système de l'éditeur Hetzel*, Université Paris 8, Thèse de doctorat, 2008, p. 133.

³ *Ibid.*, p. 134.

⁴ Daniel COMPÈRE, *Jules Verne écrivain*, Genève, Droz, 1991, p. 18.

⁵ Masataka ISHIBASHI, *Description de la Terre comme projet éditorial*, *op. cit.*, p. 137.

⁶ Charles Augustin SAINTE-BEUVE, « De la littérature industrielle » [en ligne], *Revue des Deux mondes*, vol. 19, 1839, URL : https://fr.wikisource.org/wiki/La_Litt%C3%A9rature_industrielle, consulté le 22 juillet 2022.

attestent que cette querelle entre l'art et l'industrie est profondément ancrée dans les représentations de certains hommes de lettres. Ce fonctionnement, observé par Jacques Dubois et Pierre Bourdieu, consiste en une revendication de l'art pour l'art, entendu comme un droit d'écrire sans engagement politique ni nécessité commerciale¹. Cette littérature d'élite se réserve également à un certain public : ses représentants, à l'image du jeune Mallarmé en 1862, refusent l'« hérésie » que constitue « l'art pour tous² ». Ainsi, l'édition des *Fleurs du Mal* dans le même format que les romans-feuilletons de Ponson du Terrail apparaît au jeune poète comme la désacralisation d'un chef-d'œuvre, qui sera nécessairement sali par les « importuns³ ». Selon lui, l'éducation des masses doit tenir à l'écart les livres qui ne leur sont pas accessibles et se concentrer sur la morale : « Faites que, s'il est une vulgarisation, ce soit celle du bien, non celle de l'art⁴ ». À travers ce texte, le poète de vingt ans rejoint les lieux communs de la pensée bourgeoise en ce qui concerne l'éducation des classes populaires⁵. En effet, le discours officiel, qui s'exprime par exemple dans le *Rapport sur le progrès des lettres* commandé par le Ministère de l'Instruction publique en 1868, affirme que la littérature destinée au peuple a pour mission de lui donner une éducation morale. Paul Féval y écrit ainsi que « la meilleure moralité d'un livre [...] consiste à montrer tout simplement la perte qui incombe au mal, le profit que réalise le bien⁶ ». Les lecteurs contemporains étant comme des enfants dont le jugement n'est pas encore formé, il convient de leur proposer des intrigues simples, notamment à travers la production de romans-feuilletons. De fait, les romans-feuilletons de la seconde partie du siècle constituent à bien des égards une « machine à fiction⁷ » conservatrice qui, corrélée au durcissement de la censure, va dans le

¹ Pierre BOURDIEU, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1991, vol. 89, n° 4, pp. 3-46 ; Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992 ; Jacques DUBOIS, *L'institution de la littérature*, op. cit.

² Stéphane MALLARMÉ, « Hérésies artistiques. L'Art pour tous » [en ligne], *L'Artiste*, 1862, URL : https://fr.wiki-source.org/wiki/H%C3%A9r%C3%A9sies_artistiques, consulté le 22 juillet 2022.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Paul FÉVAL, « Rapport sur le progrès des lettres (romans) » [en ligne], dans *Rapport sur le progrès des lettres : recueil de rapports sur les progrès des lettres et des sciences en France*, Imprimerie impériale, Paris, 1868, p. 36, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6377990j/f11.item.texteImage>, consulté le 22 juillet 2022.

⁷ Pascal DURAND, « La révolution du roman-feuilleton » [en ligne], dans Olivier BESSARD-BANQUY (éd.), *Splendeurs et misères de la littérature*, Malakoff, Armand Colin, 2022, URL : <https://www-cairn-info.janus.bis-sorbonne.fr/splendeurs-et-miseres-de-la-litterature--9782200633073-page-201.htm>, consulté le 21 juillet 2022.

sens d'une volonté de contrôle du peuple. Ce phénomène s'accompagne d'une segmentation des genres et des publics (masculin ou féminin, adulte ou enfant) qui « procure l'image d'une littérature de marché, bien ajustée à la diversification sociale du public et quadrillée comme telle [...] par les éditeurs et les directeurs de journaux¹ ». Le XIX^e siècle français se caractérise donc par la mise en place d'un champ littéraire, c'est-à-dire « une morphologie de la production établie à plusieurs niveaux imbriqués : infrastructures de publication et de diffusion des œuvres ; polarisation entre littérature pour les pairs et littérature pour le marché² ». Jules Verne, qui toute sa vie a ardemment souhaité faire partie de la première catégorie, n'a cependant jamais été perçu comme un auteur sérieux par les écrivains appartenant au cercle de la littérature légitimée.

Profondément marqué par le mouvement romantique, le jeune Verne se rêve en Hugo ou en Dumas et cherche à entrer en littérature par le théâtre³. Sa rencontre avec Pierre-Jules Hetzel dans les années 1860 donne une inflexion déterminante à sa carrière. À cette époque, Hetzel est un éditeur renommé qui a publié des auteurs reconnus comme Balzac, Stendhal, Hugo et Sand. En 1864, il fonde avec Jean Macé une revue périodique à destination de la jeunesse, le *Magasin d'éducation et de récréation*, dont l'objectif est d'allier un contenu instructif à des formes amusantes et ludiques. Si la première rencontre entre Verne et Hetzel a longtemps été l'objet de spéculations hasardeuses⁴, on sait en tout cas que le manuscrit qui deviendra *Cinq semaines en ballon* convient parfaitement au projet de l'éditeur, qui dès lors considère Verne comme un collaborateur de sa nouvelle collection. Les débuts de cette collaboration semblent harmonieux. L'auteur, reconnaissant et sans doute ébloui par la notoriété de l'éditeur, accepte ses exigences sans broncher et le succès retentissant de *Cinq semaines en ballon* contribue à donner raison à Hetzel. Cependant, Verne manifeste peu à peu un désir d'autonomie qui ne peut s'épanouir dans les conditions extrêmement strictes que lui impose son éditeur. Par exemple, tout projet qui ne correspond pas aux exigences du *Magasin* est corrigé ou rejeté. Aussi, tout porte à croire que Verne ne se destinait pas

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Pour un ample développement sur la carrière théâtrale de Jules Verne, voir Sylvie ROQUES, *Jules Verne et l'invention d'un théâtre-monde*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

⁴ À ce sujet, voir l'article de Volker DEHS, « Quand Jules Verne rencontre Pierre-Jules Hetzel », *Revue Jules Verne*, n° 37, 2013.

nécessairement à devenir l'auteur de romans géographiques. Lors d'une interview de 1904 – soit un an avant sa mort, il affirme ainsi :

Ce livre [*Cinq semaines en ballon*] connut un succès étonnant et, quelques éditions étant bientôt épuisées, mon éditeur m'a pressé d'écrire d'autres volumes du même genre. Bien que non entièrement heureux de l'idée, j'accédai à sa requête¹.

La question qui émerge de ces constats divise la critique vernienne : Verne a-t-il été un écrivain brimé par un éditeur tout-puissant qui a étouffé sa créativité et l'a empêché de donner sa pleine mesure dans des œuvres que ses contemporains auraient pu pleinement qualifier de littéraires ? C'est ce qui semble se dégager à la lecture des ouvrages de William Butcher, qui, fort de son travail de généticien sur les manuscrits verniens, met en lumière les conflits entre l'auteur et son éditeur². Mais on peut également considérer que sans Hetzel, l'auteur Jules Verne n'aurait pas existé. C'est la thèse de Masataka Ishibashi, pour qui la collaboration étroite entre Verne et Hetzel fonctionne comme un « système » : Hetzel serait le co-auteur des *Voyages extraordinaires*, dont les volumes, parus sous le seul nom de « Jules Verne », auraient pour ambition de bâtir une œuvre cohérente, à l'image de la *Comédie humaine* de Balzac. Dans ces conditions, la personnalité et la volonté de Verne importent peu, et ses ambitions individuelles d'auteur ne peuvent que s'annihiler devant l'importance de l'œuvre³.

Enfin, si Verne renoue avec la tradition encyclopédique⁴, le genre du « roman scientifique » pâtit de la répartition, opérée dès le XVIII^e siècle entre science et littérature⁵. En porte-à-faux entre ces deux domaines de savoir, le genre reste irrémédiablement

¹ Gordon JONES, « Jules Verne à la maison » [en ligne], 1990, trad. de William BUTCHER, URL : <http://www.ibiblio.org/julesverne/articles/Jonesfr.pdf>, consulté le 20 avril 2021. Si le statut de ces interviews, souvent présentées comme des textes écrits alors qu'il s'agit de propos retranscrits, pose question, elles révèlent néanmoins des éléments importants sur l'auteur, et donnent notamment un aperçu du regard critique qu'il pouvait porter sur son œuvre (Daniel COMPÈRE, « Interrogations de Jules Verne » [en ligne], dans Marie BLAISE, Marie-Ève THÉRENTY et Sylvie TRIAIRE (éds.), *L'interview d'écrivain. Figures bibliques d'autorité*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, coll. « Des Littératures », 2004, URL : <https://books.openedition.org/pulm/308?lang=fr>, consulté le 21 janvier 2021.)

² À ce sujet, voir l'étude des manuscrits du *Chancellor* (*infra* : 3.1.2, p. 192 et suiv.) et des manuscrits de *L'île mystérieuse* (*infra* : 4.2.2.2, p. 257 et suiv.)

³ Masataka ISHIBASHI, *Description de la Terre comme projet éditorial*, *op. cit.*, p. 5-9.

⁴ À ce sujet, voir *infra* : 7.1.2, p. 368 et suiv.

⁵ Arnaud SAINT-MARTIN, « Le roman scientifique : un genre paralittéraire » [en ligne], *Sociologie de l'Art*, n° 1, L'Harmattan, 2005, p. 75, URL : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2005-1-page-69.htm>, consulté le 28 avril 2021.

composite, « paralittéraire et parascientifique – car situé à la périphérie de la science et de la littérature¹ ». De plus, en tant qu'écrivain affilié au *Magasin d'éducation et de récréation*, Verne doit remplir les deux exigences éditoriales du périodique : instruire et amuser. La lourdeur de ce cahier des charges, associée aux malentendus entre l'auteur et l'éditeur, engendre un certain nombre de tensions qui se manifestent par une hétérogénéité au sein même du texte vernien.

1.2.2. Le roman scientifique de Jules Verne

Afin de répondre aux exigences éditoriales, Jules Verne développe plusieurs stratégies littéraires pour permettre à la fiction d'absorber le discours savant. Par exemple, les personnages ont régulièrement l'occasion d'expérimenter des faits scientifiques, ce qui permet d'allier l'explication à l'expérience :

Les moindres bruits se transmettaient avec une vitesse à laquelle l'oreille n'est pas habituée sur la terre. En effet, l'eau est pour le son un meilleur véhicule que l'air, et il s'y propage avec une rapidité quadruple².

La voix narrative cède également souvent la place à des dialogues à fonction didactique, mis en place de manière plus ou moins comique, comme ici entre Conseil et Ned Land :

– Eh bien, ami Ned, écoutez et retenez ! Les poissons osseux se subdivisent en six ordres : Primo. Les acanthoptérygiens, dont la mâchoire supérieure est complète, mobile, et dont les branchies affectent la forme d'un peigne. Cet ordre comprend quinze familles, c'est-à-dire les trois quarts des poissons connus. Type : la perche commune.

– Assez bonne à manger, répondit Ned Land.

– Secundo, reprit Conseil, les abdominaux, qui ont les nageoires ventrales suspendues sous l'abdomen et en arrière des pectorales, sans être attachées aux os de l'épaule, – ordre qui se divise en cinq familles, et qui comprend la plus grande partie des poissons d'eau douce. Type : la carpe, le brochet.

– Peuh ! fit le Canadien avec un certain mépris, des poissons d'eau douce !

¹ *Ibid.*

² Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, p. 873.

- Tertio, dit Conseil, les subrachiens, dont les ventrales sont attachées sous les pectorales et immédiatement suspendues aux os de l'épaule. Cet ordre contient quatre familles. Type : plies, limandes, turbots, barbues, soles, etc.
- Excellent ! excellent ! s'écriait le harponneur, qui ne voulait considérer les poissons qu'au point de vue comestible¹.

Dans les romans verniens, les personnages représentent fréquemment des domaines de savoir ou des points de vue différents sur la science, ce qui permet les débats. Dans *Vingt Mille lieues*, Nemo et Aronnax qui, en tant que naturalistes, incarnent deux figures d'autorité, discutent souvent des avancées scientifiques les plus pointues. Les personnages subalternes représentent quant à eux deux manières d'appréhender la connaissance : le savoir théorique et l'expérience. En effet, Conseil, qui connaît sur le bout des doigts toute la classification des animaux marins, est incapable de les reconnaître. Ned, qui les a pêchés, possède un savoir empirique qui lui permet d'identifier toutes les espèces rencontrées. Le duo comique qu'ils forment pousse le narrateur à constater qu'« à eux deux, Ned et Conseil auraient fait un naturaliste distingué² ». Cet usage fréquent du dialogue comique renoue avec la première vocation de Verne pour le théâtre.

Toutefois, l'intrusion des savoirs dans le récit est parfois moins heureuse. Ainsi, on repère aisément dans les romans verniens la présence d'une voix « pédagogique » dont le rôle est d'apporter des savoirs à la manière d'un ouvrage de vulgarisation. Par exemple, quand le *Nautilus* aborde un nouvel océan, cette voix décrit précisément les propriétés de l'eau de mer : sa composition, sa température, sa salinité, les courants océaniques qui la traversent. Affranchie du cadre narratif, cette voix ne comporte aucune référence à la fiction racontée et se distingue de celle du narrateur-personnage. Une rapide recherche permet de constater que nombre de ces passages savants ont été récrits – et même parfois recopiés textuellement – à partir d'ouvrages de vulgarisation scientifique, ce qui explique leur hétérogénéité vis-à-vis de la narration. Michel Foucault écrit de ce discours savant qu'il s'agit d'une « voix tout à fait blanche, articulée par personne, sans support ni point d'origine, venant d'un ailleurs indéterminé et surgissant à l'intérieur du texte par un acte de pure

¹ *Ibid.*, p. 853.

² *Ibid.*, p. 855.

irruption¹ ». La marginalité de cette voix, qui demeure « à la limite externe du récit² », peine à s'inscrire dans la continuité de la narration. Elle révèle l'hétérogénéité du roman vernien malgré le lissage opéré par le projet éditorial.

Ces passages se distinguent particulièrement par l'abondance des listes. Celles-ci sont à mettre en lien avec l'ambition pédagogique du *Magasin*, dans la mesure où la liste, littéraire ou non, entretient « des liens privilégiés avec certaines activités d'autorité, ou testimoniales, quasi juridiques, de référence au réel³ ». Or, un certain nombre de ces listes, note Simone Vierne, sont « fort longues » et « sans aucune vergogne », ce qui conduit nombre de lecteurs et lectrices à les sauter⁴. Dans certains cas, les listes verniennes sont même arides, pratiquement illisibles, comme la longue liste alphabétique des explorateurs de l'Afrique au début de *Cinq semaines en ballon*, qui est « presque entièrement inexploitable sur un plan pédagogique, alors même qu'elle est fondée sur un principe didactique⁵ ». De même que la « voix blanche » du discours savant analysée par Foucault, ce genre de liste opacifie le texte plutôt que de le clarifier, au point qu'il serait tentant de les considérer comme un moyen désinvolte de se débarrasser de la contrainte didactique imposée par l'éditeur⁶. La « voix blanche » et la liste seraient alors la manifestation d'« une sorte d'intimation hypocrite à la connaissance », la « brimade d'un auteur brimé⁷ ». C'est pourquoi l'ambition pédagogique des romans verniens trouve rapidement ses limites. En outre, si Hetzel insiste dans les préfaces et les avant-propos sur la vocation didactique des ouvrages du *Magasin d'éducation et de récréation*, celle-ci est, à bien des égards, un prétexte pour déployer des aventures romanesques. En effet, les romans de Jules Verne n'ont pas d'index, aucune systémativité dans l'approche des notions abordées et, en somme, très peu de points communs avec les

¹ Michel FOUCAULT, « L'arrière-fable », *L'Arc*, vol. 29, 1966, p. 509.

² *Ibid.* Foucault rattache cette marginalité du discours savant au personnage du savant, toujours en marge de l'aventure.

³ Philippe HAMON, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 22, cité par Gaspard TURIN, *Entre hybris et mélancolie*, *op. cit.*, p. 86.

⁴ Simone VIERNE, *Jules Verne et le roman initiatique*, Thèse de doctorat, Université Stendhal, Grenoble, 1972, p. 574-575, citée par Gaspard TURIN, *Entre hybris et mélancolie*, *op. cit.*, p. 88.

⁵ Gaspard TURIN, *Entre hybris et mélancolie*, *op. cit.*, p. 92.

⁶ Jacques NOIRAY, « L'inscription de la science dans le texte littéraire : l'exemple de *Vingt mille lieues sous les mers* », dans Christophe REFFAIT et Alain SCHAFFNER (éds.), *Jules Verne ou les inventions romanesques*, Amiens, Encrages Universités, 2007 p. 48-49, cité par Gaspard TURIN, *Entre hybris et mélancolie*, *op. cit.*, p. 98.

⁷ Gaspard TURIN, *Entre hybris et mélancolie*, *op. cit.*, p. 98.

manuels et encyclopédies de l'époque¹. En revanche, Hetzel demande fréquemment à Verne de raccourcir des passages jugés ennuyeux ou trop techniques. Ainsi, dans *Un capitaine de quinze ans*, l'éditeur déplore la trop longue description du navire et des manœuvres nécessaires au voyage, en affirmant que celles-ci n'intéresseront pas le public². Au contraire, il lui suggère d'ajouter des détails rocambolesques et des personnages distrayants. Par exemple, il propose à Verne que les personnages de *Vingt mille lieues sous les mers*

sauve[nt] des petits Chinois ravis par des pirates chinois. Ils ne sont pas dangereux – ils sont drôles, on les fait rapatrier par le canot, ils n'y ont vu que du feu. Nemo ne peut pas s'en inquiéter. On pourrait en garder un à bord. Personne ne le comprend, il ne comprend personne, il égayerait le *Nautilus*³.

Ainsi, si Verne et Hetzel, ainsi que de nombreux critiques qui leur sont contemporains insistent sur l'aspect didactique des *Voyages extraordinaires*, l'éditeur semble bien donner la priorité au plaisir lié à la narration, au détriment des connaissances que celle-ci est supposée apporter au jeune lectorat⁴.

1.2.3. Être écrivain

Par ailleurs, la tension entre le projet éditorial et le désir d'autonomie de Jules Verne est au cœur du malentendu à l'œuvre entre l'auteur et son éditeur. En effet, parmi les développements qu'Hetzel juge fréquemment inutiles et ennuyeux, on trouve les passages descriptifs des romans de Jules Verne. Or, c'est justement la description, « comprise comme morceau choisi de beau style⁵ », qui permet à l'auteur de fonder des ambitions littéraires. Comme bon nombre de ses contemporains, Verne associe le roman de mœurs au travail de la forme et le roman d'aventures à une simple transmission narrative, et considère que le

¹ Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN, « Leurres et malheurs de la description chez Jules Verne ou l'impossible légitimation des *Voyages extraordinaires* », dans Alice DE GEORGES-MÉTRAL (éd.), *Poétiques du descriptif dans le roman français du XIX siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 199.

² Olivier DUMAS, Piero GONDOLO DELLA RIVA, Volker DEHS (éds.), *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, vol. II, Genève, Slatkine, 2001, p. 224.

³ Olivier DUMAS, *et al.*, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, vol. I, *op. cit.*, p. 102.

⁴ Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN, « Leurres et malheurs de la description chez Jules Verne », *op. cit.*, p. 199.

⁵ *Ibid.*, p. 197.

premier est supérieur au second¹. Conscient du manque de considération de son œuvre en regard de celle des écrivains consacrés de son temps, Verne tente une légitimation de la description en la plaçant au cœur du projet informatif du *Magasin d'éducation et de récréation*, par exemple dans *Michel Strogoff* à travers les personnages des reporters d'investigation, qui justifient la description « au nom de l'information et de la nécessité de couvrir les événements² ». Dans le même temps, il refuse de s'identifier aux auteurs de roman-feuilleton, qui jouent pour lui le rôle de contre-modèle, et auxquels il oppose sa pratique de la description, ce qu'analyse Marie-Françoise Melmoux-Montaubin : « La parenté évidente du roman vernien avec [...] ce qu'on n'appelle pas encore la "littérature populaire" [...] est ainsi déniée au nom de la supériorité que la description conférerait au texte³ ». En 1864, au tout début de sa carrière de romancier, Verne accepte d'apporter des corrections à son roman *Les Aventures du capitaine Hatteras*, et écrit à Hetzel :

D'ailleurs je vais vous dévoiler toute ma pensée, mon cher Hetzel ; je ne tiens pas énormément à être un arrangeur de faits ; par conséquent, je serai toujours prêt à modifier pour le bien général. Ce que je voudrais devenir avant tout, c'est un écrivain, louable ambition que vous approuverez pleinement. Vous me dites des choses bien aimables, et même bien flatteuses sur mon style qui s'améliore. Évidemment vous devez faire allusion aux passages descriptifs dans lesquels je me déploie de mon mieux⁴.

Dans cette lettre fréquemment commentée, Verne oppose l'art du romancier (« arrangeur de faits ») à celui de l'écrivain, dont le style se déploie dans les passages descriptifs. S'il est prêt à trouver un compromis « pour le bien général », dans un souci de cohérence de l'œuvre à naître, il affiche sa volonté de travailler la forme du texte selon des enjeux artistiques.

Cette question du style, centrale dans les débats sur la littérature dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, révèle l'aspiration de Jules Verne à un autre statut que celui d'auteur de romans populaires. Par exemple, *Vingt mille lieues* est semé de références littéraires qui indiquent les préférences de Verne et se distinguent des sources scientifiques supposément

¹ Masataka ISHIBASHI, *Description de la Terre comme projet éditorial*, *op. cit.*, p. 128.

² Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN, « Leurres et malheurs de la description chez Jules Verne », *op. cit.*, p. 205.

³ *Ibid.*, p. 206.

⁴ Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 25 avril 1864, dans Olivier DUMAS, *et al.*, *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, vol. I, *op. cit.*, p. 28.

au cœur du livre. Au début du roman, l'allusion à deux auteurs chéris de Jules Verne lui permet de placer son roman sous leur patronage : « Je suis bon nageur, sans prétendre égaler Byron et Edgar Poe, qui sont des maîtres¹ », affirme le narrateur. Dans la bibliothèque du capitaine Nemo, on trouve les ouvrages de Rabelais, que Verne cite fréquemment et qu'il a imités lors de la rencontre entre Nemo et ses trois prisonniers². Plus loin dans le récit, le narrateur Pierre Aronnax cite également Victor Hugo sans le nommer : le « plus illustre de nos poètes, l'auteur des *Travailleurs de la Mer*³ ». De plus, le narrateur de *Vingt Mille lieues* est enclin à la contemplation poétique. Au cours des conversations savantes sur les poissons, tandis que Ned Land apporte son savoir empirique, Conseil ses connaissances du classement naturaliste, il contemple la beauté des animaux entrevus :

Notre admiration se maintenait toujours au plus haut point. Nos interjections ne tarissaient pas. Ned nommait les poissons, Conseil les classait, moi, je m'extasiais devant la vivacité de leurs allures et la beauté de leurs formes⁴.

Il a été fréquemment relevé que dans *Vingt Mille lieues*, les descriptions sont particulièrement soignées. Comme l'observe le narrateur, la mer est un spectacle : « Elle changeait son décor et sa mise en scène pour le plaisir de nos yeux, et nous étions appelés [...] à contempler les œuvres du Créateur au milieu de l'élément liquide⁵ ». L'intensité de ces passages font observer que « chaque "visite" des fonds marins est un événement esthétique », davantage qu'« un moment où le lecteur peut finalement acquérir des connaissances⁶ ». Les listes, qui dans d'autres romans peuvent paraître arides, sont ici travaillées et témoignent de la verve poétique de l'auteur. Faussement pédagogiques, elles multiplient les noms de créatures marines, et étourdissent le lecteur de mots qu'il ne connaît pas. On y trouve un soin de la couleur (« le jaune, le bleu céleste, l'argent et l'or⁷ »), un travail sur les sons (« des hippocampes communs », « de délicieux vélifères⁸ »), le souci d'amener

¹ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 778.

² Comme Panurge lors de sa rencontre avec le héros dans le *Pantagruel* de Rabelais, Aronnax, Conseil et Ned Land répètent le récit de leur histoire dans quatre langues différentes.

³ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 1192.

⁴ *Ibid.*, p. 855.

⁵ *Ibid.*, p. 891.

⁶ Marianne CHOUTEAU, Michel FAUCHEUX, Céline NGUYEN, « L'institution imaginaire de la médiation. Dispositifs muséaux dans *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne », *Communication et langages*, n° 149, 2006, p. 10.

⁷ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 969.

⁸ *Ibid.*

des détails pittoresques (« des trygles, dont le foie est considéré comme du poison », « des soufflets, [...] qui tuent les insectes en les frappant d'une simple goutte d'eau¹ »). Dès lors, il ne s'agit plus de lister les objets de curiosité et de les classer, mais de se délecter d'un spectacle poétique. À cet égard, on observe que « Conseil, obsédé par sa manie du classement, apparaît caricatural² ». Cet usage de la langue, fantaisiste et créatif, contraste avec les passages à vocation pédagogique, mais contrevient également à la logique du roman d'aventures, dans la mesure où la description ménage, au sein d'un roman où finalement peu d'événements ont lieu, de longues pauses contemplatives. Il est ainsi possible de lire dans la liste vernienne « une échappatoire, une alternative au récit romanesque », davantage « qu'un appareil d'étayage de sa construction³ ».

Gaspard Turin observe que dans *Vingt Mille lieues sous les mers*, les listes prennent une place si essentielle « qu'elles se substituent à l'intrigue elle-même⁴ ». Non seulement elles réduisent la présence de l'aventure, réduite à très peu d'événements⁵, mais elles remettent également en cause la supériorité humaine sur la nature. En effet, les listes des espèces sous-marines de *Vingt mille lieues* contiennent à la fois les espèces rencontrées et, sur le mode de la prétérition, celles qui ne le seront pas. Le prétexte de la course du *Nautilus* suscite également un étourdissement, chacun des éléments décrits étant « remplacé par un autre avec un effet de vitesse qui empêche leur organisation⁶ » :

C'étaient [...] des trygles-hirondelles, nageant avec la rapidité de l'oiseau dont ils ont pris le nom, des holocentres-mérons, à tête rouge, dont la nageoire dorsale est garnie de filaments, des aloses agrémentées de taches noires, grises, brunes, bleues, jaunes, vertes, qui sont sensibles à la voix argentine des clochettes [...]. Et si je ne pus observer ni miralets, ni balistes, ni tétrodons, ni hippocampes, ni jouans, ni centrisques, ni blennies, ni surmulets, [...], il faut en accuser la vertigineuse vitesse qui emportait le *Nautilus* à travers ces eaux opulentes⁷.

¹ *Ibid.*

² Marianne CHOUTEAU, *et al.*, « L'institution imaginaire de la médiation », *op. cit.*, p. 12.

³ Gaspard TURIN, *Entre hybris et mélancolie*, *op. cit.*, p. 91.

⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁵ « Aucun épisode du roman, à partir de l'enfermement de ses héros dans le *Nautilus*, ne sert à son dénouement, jusqu'à l'avant-dernier chapitre où, face à la décision de Nemo de couler un navire avec tous ses occupants, Aronnax finit par en prendre une à son tour, celle de fuir. Trente-sept chapitres sur quarante-neuf sont réduits à des actions localisées, en spirale ou en boucle (la promenade qui part du *Nautilus* pour y revenir), et à des descriptions que la vitesse du sous-marin et la profusion de la vie marine ne peuvent rendre que selon un mode erratique. » (*Ibid.*, p. 106).

⁶ *Ibid.*, p. 102.

⁷ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 1043.

Dans cet extrait, la prétérition exprime de manière déceptive tout ce qu'on ne verra pas, et tout ce qu'on ne fera pas. En ce sens, elle dépasse l'intention didactique pour exprimer les potentialités infinies de la nature en des termes esthétiques. La liste vernienne déborde également des limites imposées par le cadre du musée et du diorama, représenté par le rectangle des fenêtres du *Nautilus*, pour suggérer la profusion et le désordre extérieurs¹. Elle peut donc s'interpréter comme la manifestation d'une dissidence : tout en permettant à son auteur d'affirmer qu'il honore scrupuleusement son contrat, la liste échappe à la fois à l'injonction didactique et à la linéarité de la narration d'aventures. À rebours de l'image d'écrivain positiviste encore trop souvent associé à Jules Verne, la liste révèle l'esthétique romantique du style vernien : l'individu n'est qu'un point, un détail incongru du tableau de la mer². Quant à la prétérition, elle exprime la mélancolie : regret des espèces qu'on n'a pas pu voir, regret de celles qu'on ne verra plus, visions éphémères englouties par la vitesse du *Nautilus*³.

Cependant, la description vernienne, en tant que projet littéraire de son auteur, se heurte à deux écueils qui remettent en question le geste créatif. D'une part, Verne s'inscrit dans une logique d'imitation, parfois même à la limite du plagiat, à partir des publications scientifiques qu'il lit. D'autre part, la présence des illustrations remet en cause l'idée d'une autonomie esthétique de la description vernienne et donc son statut littéraire. En effet, l'illustration, qui joue un rôle analogue à celui de la description, est justement ce qui, pour Verne, participe « largement de leur classification en littérature pour enfants [...] voire en paralittérature [...] »⁴. Par ailleurs, si certaines vignettes ont été dessinées en étroite collaboration avec Jules Verne, Hetzel utilise aussi régulièrement des images déjà existantes : puisque les romans sont écrits dans un but pédagogique, pourquoi ne pas emprunter à des

¹ Gaspard TURIN, *Entre hybris et mélancolie*, op. cit., p. 114.

² *Ibid.*, p. 117.

³ À ce sujet, voir Christian CHELEBOURG, *Jules Verne, la science et l'espace. Travail de la rêverie*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2005.

⁴ « Riche pourtant de ses images qui fondent aujourd'hui l'âge d'or de l'illustration, son œuvre a pu donner l'impression de s'adresser à un public populaire et mal alphabétisé, comme si la condition de l'image excluait qu'un public mieux éduqué puisse y trouver de l'intérêt. C'est dire à quel point cet environnement visuel modifie la réception de l'œuvre et oriente grandement sa destinée. » (Laurie VIALA, « Les *Voyages extraordinaires* : une invitation aux images ? », dans Jean-Pierre PICOT et Christian ROBIN (éds.), *Jules Verne, cent ans après*, Rennes, Terre de Brume, 2005, p. 110, cité par Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN, « Leurres et malheurs de la description chez Jules Verne », op. cit., p. 208.)

ouvrages de géographie les illustrations des pays que les personnages verniens traversent¹ ? Cet exemple révèle un paradoxe. En effet, si la description, censée être au cœur du projet littéraire vernien, peut être redoublée par une illustration qui la précède et qui provient possiblement d'un ouvrage non littéraire, comment définir la littérarité de l'œuvre ? À sa lettre de jeunesse, dans laquelle il affirmait vouloir devenir écrivain, Verne a ajouté : « je cherche à devenir un styliste, mais sérieux ; c'est l'idée de toute ma vie² ». Pourtant, la question du style de Jules Verne ne semble pas préoccuper son éditeur, soucieux avant tout du projet pédagogique et narratif des *Voyages extraordinaires*. De manière significative, Hetzel fait preuve de réticence envers le mot « description » dans les préfaces et les avant-propos des ouvrages de Verne, préférant mettre l'accent sur le contenu et non sur la forme³.

À ces trois tendances contradictoires – le récit d'aventures, le discours savant et les pauses littéraires – qui paraissent dues à la réticence de l'auteur vis-à-vis du projet éditorial, mais également aux contradictions liées à ce projet éditorial lui-même, il faut en ajouter une dernière, dans la mesure où Jules Verne, venu du monde du théâtre, reste un homme de théâtre. En tant que romancier, il ne modifie pas complètement ses pratiques d'écriture et « construit ses romans sur le mode de l'action “visible”, théâtralisée⁴ », en multipliant les effets de dramatisation ou les coups de théâtre. Or, ce goût pour l'écriture théâtrale contrevient au projet d'Hetzel éditeur, mais aussi à celui de Jules Verne écrivain. En effet, Hetzel et nombre de ses contemporains considèrent qu'en tant qu'art populaire, le théâtre n'est pas littéraire et peut même à certains égards apparaître vulgaire⁵. L'éditeur, qui entend s'adresser à des lecteurs cultivés, est très réticent vis-à-vis des procédés théâtraux verniens. Il n'apprécie pas davantage le projet de porter à la scène certains des romans de l'auteur, dont les adaptations rencontrent pourtant un succès incontestable. Il distingue d'ailleurs très clairement le public des romans du *Magasin* et celui des adaptations théâtrales⁶. À partir des années 1870, des productions monumentales voient le jour. En collaboration avec le

¹ Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN, « Leurres et malheurs de la description chez Jules Verne », *op. cit.*, p. 208.

² Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel du 25 avril 1864, in Olivier DUMAS et al. (éds.), *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, *op. cit.*, p. 28.

³ Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN, « Leurres et malheurs de la description chez Jules Verne », *op. cit.*, p. 199-200.

⁴ Sylvie ROQUES, *Jules Verne et l'invention d'un théâtre-monde*, *op. cit.*, p. 89.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 90.

dramaturge Adolphe d'Ennery, Verne exploite le potentiel visuel et spectaculaire de ses romans, ce qui se traduit notamment par l'utilisation de décors grandioses. L'adaptation théâtrale nécessite également de récrire les textes afin de répondre aux exigences scéniques : les intrigues sont modifiées et condensées, le système des personnages et l'espace-temps sont repensés¹. Dans ce contexte, les morceaux choisis de description, mais aussi les longs développements savants, sont coupés au profit de l'action, conformément au projet d'Ennery : « Mon théâtre, c'est un théâtre d'action ; j'écris comme on parle ; je ne suis pas un écrivain, mais un auteur dramatique² ». Ainsi, la structuration des pièces est conçue comme une série de tableaux à l'intensité mélodramatique, à la manière du roman-feuilleton³. Davantage que de simples adaptations de romans, Sylvie Roques voit dans le travail du duo Verne-Ennery la création d'un genre théâtral à part entière dont l'objectif, voisin de celui des *Voyages extraordinaires*, serait de représenter le monde sur scène⁴. Les adaptations du *Tour du monde en quatre-vingt jours* et de *Michel Strogoff*, tournées et reprises durant près de soixante ans, ont marqué toute une génération de spectateurs, dont les jeunes Simone de Beauvoir, Julien Green, Jean Cocteau, Marcel Proust ou Jean Tardieu⁵.

L'ampleur de la carrière théâtrale de Jules Verne reste méconnue. Elle est pourtant contemporaine de ses publications romanesques, ce qu'illustre un exemple comme celui de *Kéraban-le-Têtu* (1880), dont il conçoit le roman et le spectacle de façon simultanée afin que le succès de l'un rejaillisse sur l'autre⁶. Toutefois, la carrière de Verne au théâtre contribue à l'éloigner de son désir de « devenir écrivain », c'est-à-dire de faire reconnaître la littérarité de ses œuvres, ce que signale la remarque d'Ennery : « je ne suis pas un écrivain ». En effet, les succès de Verne en tant qu'auteur de pièces spectaculaires et populaires lui ont probablement fermé les portes de l'Académie française, à laquelle il a candidaté plusieurs fois⁷. Une interview de Jules Verne, menée en 1894 par Robert Sherard, s'ouvre sur cette phrase : « Le grand regret de ma vie est que je n'ai jamais compté dans la littérature

¹ *Ibid.*, p. 138.

² Propos d'Adolphe d'Ennery rapportés par Félix DUQUESNEL, *Souvenirs littéraires*, Paris, Plon, 1922, p. 231, cités par Sylvie ROQUES, *Jules Verne et l'invention d'un théâtre-monde*, *op. cit.*, p. 135.

³ Sylvie ROQUES, *Jules Verne et l'invention d'un théâtre-monde*, *op. cit.*, p. 152.

⁴ *Ibid.*, p. 179-220.

⁵ *Ibid.*, p. 265.

⁶ *Ibid.*, p. 321.

⁷ Masataka ISHIBASHI, *Description de la Terre comme projet éditorial*, *op. cit.*, p. 136.

française¹ ». L'œuvre de l'auteur français le plus traduit au monde, malgré les tentatives successives de réhabilitation, demeure ainsi en marge de la littérature – entendue, dans son sens traditionnel, comme une recherche de la forme pour elle-même. À cet égard, le jugement des auteurs reconnus de son temps est sans appel, ce que signale cette sentence d'Émile Zola :

Si les *Voyages extraordinaires* se vendent bien, les alphabets et les paroissiens se vendent bien aussi à des chiffres considérables... [Ils sont] sans aucune importance dans le mouvement littéraire contemporain².

L'impossible légitimation de Jules Verne semble être la conséquence de nombreux facteurs : un style didactique parfois marqué par la redondance ou l'hétérogénéité, le soupçon lié aux catégories de public à qui se destinent ses livres et son théâtre, l'absence de reconnaissance symbolique de la part des écrivains installés et tenants d'une littérature à vocation artistique. Il a ainsi fallu attendre les années 1970 pour que s'engage la réhabilitation littéraire de Jules Verne. Au mépris que lui témoignent les universitaires de la première moitié du XXe siècle succèdent des publications prestigieuses : analyses de Roland Barthes, Michel Butor ou Michel Foucault, colloque de Cerisy ; ainsi que des événements témoignant du regain d'intérêt pour son œuvre, comme la présence de *Voyage au centre de la terre* au programme de l'agrégation en 1978³. Plus récemment, on peut y associer l'initiative éditoriale à forte portée symbolique que constitue l'entrée de certains romans de Jules Verne dans la Bibliothèque de la Pléiade.

1.3. CONRAD, WELLS ET LES GENRES DU ROMANCE

À l'opposé de Jules Verne, à qui il est encore souvent comparé, H.-G. Wells offre l'exemple d'un écrivain estimé et influent, parfaitement inséré parmi les principaux auteurs

¹ Daniel COMPÈRE, Jean-Michel MARGOT (éds.), *Entretiens avec Jules Verne, 1873-1905*, Genève, Éditions Slatkine, 1998, p. 18.

² Émile ZOLA, « Jules Verne », in Marius TOPIN (dir.), *Romanciers contemporains*, Paris, Charpentier, 1881, cité par Arnaud SAINT-MARTIN, « Le roman scientifique : un genre paralittéraire » [en ligne], *op. cit.*, p. 77.

³ Arthur B. EVANS, « Jules Verne and the French Literary Canon », dans Edmund J. SMYTH (éd.), *Jules Verne: Narratives of Modernity*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, p. 28-32.

du champ littéraire, et qui pourtant refuse de s'adonner à la recherche stylistique de l'écriture artiste. Penseur politique, Wells considère que les écrivains doivent participer, à l'aide d'ouvrages didactiques, à l'élaboration du monde du futur et s'oppose en cela à la génération moderniste.

De son côté, Conrad apparaît comme un auteur *outsider*, entré tardivement dans le milieu littéraire victorien après une carrière maritime, dont le statut d'étranger le distingue des écrivains de son temps. S'il constitue une figure majeure du paysage littéraire britannique, son œuvre reste inclassable à bien des égards.

1.3.1. L'essor de l'*imperial romance* britannique

L'ère victorienne, qui correspond au règne de la reine Victoria (1837-1901), se caractérise par l'essor de genres romanesques très divers : romans historiques, romans d'analyse, romans gothiques, *detective fictions*, roman d'aventures... L'exemple de Walter Scott, dont le succès a encouragé l'augmentation massive des tirages, a fait percevoir l'écriture comme un moyen d'accéder facilement à la richesse et à la célébrité¹. De fait, un certain nombre d'auteurs de la première période victorienne assument pleinement leur rôle de producteurs de biens au sein d'un marché concurrentiel. Par exemple, dans son autobiographie, Anthony Trollope affirme que son cinquième roman, *Barchester Towers* (1857), est une étape cruciale dans son parcours de romancier car le manuscrit de ce livre lui a rapporté davantage d'argent que tous les précédents, et conclut par un tableau présentant ses revenus². Cette adaptation des auteurs aux lois du marché modèle la manière d'écrire les romans. Elle favorise notamment les effets de mode : les nouveaux éditeurs, qui se multiplient entre les années 1830 et 1850, se caractérisent par un sens aigu du commerce et encouragent les auteurs à s'adapter aux formes ou sujet en vogue³. À partir des années 1880, l'élargissement de l'enseignement primaire augmente le nombre de lecteurs de romans. Les

¹ Kelly J. MAYS, « The Publishing Word », dans Patrick BRANTLINGER et William B. THESING (éds.), *A Companion to the Victorian Novel*, Oxford, Blackwell, 2002, p. 13.

² *Ibid.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 13.

profils de ces lecteurs sont également plus diversifiés, et ne permettent plus de concevoir le public comme un ensemble homogène¹. La production de romans, ainsi que de récits parus dans les revues et les journaux, augmente de manière exponentielle. Le milieu littéraire, devenu féroce concurrentiel, se caractérise par l'usage de la publicité et met en scène l'image publique de ses auteurs. Il assiste également à la percée du métier d'agent littéraire, à l'instar de J. B. Pinker, agent – entre autres – de Joseph Conrad.

Toutefois, notamment à partir des années 1880, un certain nombre d'écrivains distinguent les deux aspects, lucratif et créatif, de leur métier². S'ils ne remettent pas en question la nécessité de plaire au public pour gagner leur vie, pour eux le succès financier ne détermine pas la qualité artistique d'une œuvre. De leur point de vue, le véritable artiste est détaché de toute préoccupation mercantile. Cette évolution s'accompagne d'un certain mépris du public de masse, et notamment du public féminin. Pour des auteurs comme Edmund Gosse, Thomas Hardy, George Meredith ou Robert Louis Stevenson, membres du *Rabelais Club*, le public idéal est masculin et partage des valeurs communes, notamment la célébration d'une camaraderie virile débarrassée du contenu moral des romans de la génération précédente, considéré comme des pudibonderies³. De fait, il est indéniable que le succès des autrices victorienne, y compris des figures majeures, est conditionnée par la perception genrée de leurs œuvres. Ainsi, les considérations morales qui parsèment les romans de George Eliot ont eu pour conséquence des accusations de pédanterie. Leah Price y voit l'évolution de la perception victorienne des femmes autrices et lectrices. En effet, traditionnellement, « les femmes lisent frivolement “pour l'histoire” et les hommes sérieusement “pour les idées”⁴ », mais la critique victorienne a graduellement inversé cette formule. À la fin du siècle, le roman d'analyse apparaît ainsi fréquemment lié aux autrices et au lectorat féminin, tandis qu'un nombre croissant d'auteurs masculins revendiquent leur volonté d'écrire des *romances*⁵.

¹ *Ibid.*, p. 22.

² Kelly J. MAYS, « The Publishing Word », *op. cit.*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 26.

⁴ Leah PRICE, « Genre et lectorat : le cas de George Eliot », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 22, n° 2, 2003, trad. de Valérie COSSY, p. 40.

⁵ *Ibid.*

Dans son essai « A Gossip on Romance », Stevenson distingue le roman analytique et le *romance* et exprime clairement sa préférence pour le second. Selon lui, un roman analytique comme *Clarissa* (1748) de Samuel Richardson présente certes beaucoup d'intérêt, mais face à *Robinson Crusoé* (1719) de Daniel Defoe ou *Le Comte de Monte-Cristo* (1846) d'Alexandre Dumas, le roman de Richardson « reste sur l'étagère¹ ». Pour Stevenson, le *romance* est au sommet de l'art de l'écrit car il entremêle l'action et la passion à la manière de l'épopée (« *epic* »), et sait aussi s'appropriier les procédés du récit réaliste². Surtout, la plus grande qualité du *romance* est de permettre une immersion fictionnelle totale : alors que le lecteur s'identifie peu au personnage du roman réaliste car il a peu de choses en commun avec lui, le *romance* donne l'illusion que l'on est à la place du héros, au point que l'on oublie même qu'on est en train de lire : « la fiction est à l'homme adulte ce que le jeu est à l'enfant³ ». Le discours que tient Stevenson est loin d'être isolé. À une époque où le marché du roman est dominé par des femmes, un certain nombre d'auteurs masculins réagissent en proposant des fictions où on ne rencontre pas de personnage féminin, pas d'histoire d'amour, pas d'analyse psychologique, mais uniquement de l'action. L'objectif de ces auteurs est d'associer le roman à un univers masculin dépolitisé et idéal⁴. De fait, par sa dimension anhistorique, le *romance* permet de véhiculer un certain nombre de valeurs communes conservatrices. Par exemple, parmi les auteurs de roman d'aventures de la fin de l'ère victorienne, peu sont aussi populaires qu'Henry Rider Haggard, auteur, entre autres, des *Mines du Roi Salomon* (*King Solomon's Mines*, 1886). Ce roman met en scène pour la première fois un héros récurrent de Haggard, Allan Quatermain, en mission auprès de chefs zoulous en Afrique du Sud. Ce personnage se présente dès les premières pages du livre comme la quintessence du gentleman britannique. Rider Haggard dédie le roman à son fils, avec l'espoir qu'il trouve dans le personnage d'Allan Quatermain un modèle inspirant, dans la mesure où ce personnage représente « ce que je considère [...] comme le rang le plus élevé que nous pouvons atteindre – le statut et la dignité de gentleman anglais⁵ ». Ainsi présenté,

¹ R. L. STEVENSON, « A Gossip on Romance », *Longman's Magazine*, vol. 1, n° 1, 1882, p. 74. Traduction personnelle.

² *Ibid.*, p. 75.

³ *Ibid.*, p. 77.

⁴ Phillip MALLETT, « Masculinity, Imperialism and the Novel », *op. cit.*, p. 151.

⁵ Henry RIDER HAGGARD, *King Solomon's Mines* [en ligne], London, Cassell and Company, 1907, URL : <https://www.gutenberg.org/files/2166/2166-h/2166-h.htm>, consulté le 12 juillet 2022. Traduction personnelle.

le personnage de roman apparaît comme le garant d'un ensemble de valeurs viriles et morales associées au caractère national¹.

À l'instar des *Mines du Roi Salomon*, la plupart des romans d'aventures de la fin du XIX^e siècle font partie intégrante de la propagande d'Empire, notamment à travers l'essor du genre de l'*imperial romance*. Le qualificatif d'*imperial romance* apparaît dans les études littéraires à partir des années 1980 pour désigner un sous-genre victorien et édouardien du roman d'aventures. Il est appelé « *romance* », dans la mesure où ces fictions contrastent avec les courants réaliste et naturaliste de la fin du XIX^e siècle ; et « *imperial* » car ces romans proposent une lecture messianique de la colonisation britannique, valorisent la classe dominante et sont structurés par une vision du monde raciste². Pour Patrick Brantlinger, le genre est reconnaissable et s'applique à des auteurs dont les fictions prennent place en mer ou dans les territoires colonisés, allant de Frederick Marryat à Joseph Conrad³. Brantlinger y associe également la catégorie de romans qu'il nomme l'*imperial gothic fiction*⁴, qui désigne les romans au croisement de la tradition gothique et des fictions influencées par les fantasmes évolutionnistes liés à la dégénérescence raciale, comme *L'Étrange cas du docteur Jekyll et de Mr Hyde* de R. L. Stevenson (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886), *Dracula* de Bram Stoker (1897) ou les romans d'anticipation d'H.-G. Wells, mais dont on peut également déceler l'influence dans des romans plus proches du genre réaliste, comme l'atteste le portrait de Bertha Mason dans *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë ou la malédiction indienne qui pèse sur les personnages de *La Pierre de Lune* (*The Moonstone*, 1868) de William Wilkie Collins. Toutefois, si la notion d'*imperial romance* est utile car elle nomme un corpus reconnaissable, l'usage de ce terme soulève un certain nombre de questions. D'une part, une telle lecture, qui restreint le genre, circonscrit la propagande impériale à un seul genre de romans et laisse penser que d'autres courants (réalisme, modernisme), parce qu'ils revendiquent leur fidélité au réel, sont exempts de biais

¹ Linda DRYDEN, *Joseph Conrad and the Imperial Romance*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2000, p. 22-23.

² Wendy KATZ, *Rider Haggard and the Fiction of Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 33, cité par Robert CASERIO, « Imperial romance », dans Clement HAWES et Robert L. CASERIO (éds.), *The Cambridge History of the English Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 517.

³ Patrick BRANTLINGER, *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914*, Reprint édition, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1990.

⁴ Patrick BRANTLINGER, *Victorian Literature and Postcolonial Studies*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, p. 50-54. Pour plus de développement à ce sujet, voir *infra* : 2.3.1, p. 146 et suiv. ; et 9.2.3, p. 505 et suiv.

idéologiques. D'autre part, elle pose la question des limites du genre lui-même, dans la mesure où celui-ci a été identifié rétrospectivement. Par exemple, Conrad détestait les romans d'Haggard et en dissociait ses propres livres : dès lors, comment affirmer que les romans de ces deux auteurs se rattachent au même genre¹ ?

La première de ces deux questions a été traitée par la critique à la suite du propos d'Edward Said dans *Culture et Impérialisme* (1993). Dans ce livre, Said s'attache à montrer que l'existence et la pensée de l'Empire britannique structurent la littérature dans son ensemble. Selon lui, le roman (*novel*) « a joué un rôle immense dans la constitution des attitudes, des références et des expériences impériales² ». Prenant acte de l'affirmation d'Homi Bhabha selon laquelle la nation est une narration³, il affirme que consciemment ou inconsciemment, les romans du XIX^e siècle ont véhiculé et consolidé les valeurs nationales, et donc la propagande impériale. En conséquence, s'il prend garde de préciser que les auteurs et autrices ne sont pas entièrement soumis aux déterminismes idéologiques et sociaux, il appelle à les concevoir comme des individus ancrés dans une société et un temps donnés et, à ce titre, modelés dans une certaine mesure par eux⁴. Said repère ainsi que l'Empire structure le roman britannique bien avant l'essor de *l'imperial romance*, et donne pour exemple la présence du domaine antillais dans *Mansfield Park* (1814) de Jane Austen, de l'épouse jamaïcaine de Rochester dans *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, ou du convict australien des *Grandes Espérances* (*Great Expectations*, 1861) de Charles Dickens. Dans le cas de l'œuvre de Conrad, qu'il a beaucoup étudiée, il affirme que l'auteur est à la fois impérialiste et anti-impérialiste : s'il dénonce les abus et l'inhumanité de l'entreprise coloniale, ses œuvres s'appuient sur le postulat que les civilisations non occidentales sont figées dans un temps anhistorique, n'ont pas de culture réelle et vivent dans un état de dégénérescence incurable⁵. Son analyse d'*Au Cœur des Ténèbres* (*Heart of Darkness*, 1898) montre que le propos impérialiste du roman n'est pas délivré comme le « message d'une

¹ C'est l'objet du livre de Linda DRYDEN, *Joseph Conrad and the Imperial Romance*, *op. cit.*

² Edward W. SAID, *Culture et impérialisme*, *op. cit.*, p. 11.

³ Homi K. BHABHA (éd.), *Nation and narration*, Abingdon, Routledge, 1990.

⁴ Edward W. SAID, *Culture et impérialisme*, *op. cit.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 21. Il convient également de préciser que Conrad critique la colonisation belge au Congo mais remet très peu en cause l'expansion coloniale britannique.

bouteille¹ ». Au contraire, il est « inscrit au cœur même de la forme narrative dont Conrad a hérité et qu'il a pratiquée² ». Cela amène Said à formuler la thèse majeure de son livre : selon lui, « les structures de l'autorité narrative constitutives du roman » sont corrélées à « la configuration idéologique complexe sous-jacente aux tendances à l'impérialisme³ », ce qui le conduit à cette conclusion : « pas d'Empire, pas de roman européen tel que nous le connaissons⁴ ». Said nomme ensuite trois traits récurrents de la littérature britannique qui illustrent son propos. Premièrement, les romans opèrent une distinction entre l'espace impérial et l'espace colonisé en montrant que l'ordre moral est du côté de la nation, y compris dans les romans où la présence de l'Empire est tenue comme dans *Mansfield Park*. Deuxièmement, le dénouement des récits confirme les hiérarchies familiales, sociales et nationales. Troisièmement, le héros incarne les valeurs nationales, tandis que la représentation des individus perçus comme inférieurs en raison de leur sexe, leur classe ou leur appartenance raciale, est faite pour qu'ils apparaissent comme des subordonnés⁵.

Les deux œuvres victoriennes que nous allons étudier en détail, *L'Île du docteur Moreau* (*The Island of Doctor Moreau*, 1896) d'H.-G. Wells et *Lord Jim* de Joseph Conrad (1900), proposent deux exemples de romans structurés par les lignes idéologiques de l'Empire. Les deux auteurs, amis durant la période d'écriture et de publication de ces romans, se sont mutuellement influencés. Ils présentent deux exemples différents de l'appropriation des stéréotypes littéraires de leur temps qui répond à leur conception personnelle de la littérature, mais s'inscrit également dans le contexte culturel et éditorial victorien.

¹ *Ibid.*, p. 122.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 134.

1.3.2. H.-G. Wells, pédagogue et prophète

En 1941, George Orwell écrit un essai intitulé « Wells, Hitler and the World State ». Il y mentionne l'obsession wellsienne pour la mise en place d'un État planétaire (« World State »), qui garantirait la paix mondiale sous l'égide des scientifiques, et y oppose la situation réelle, celle de la menace de l'invasion allemande qui pèse sur le Royaume-Uni¹. En 1941, Wells a soixante-quinze ans et il est internationalement connu. Aussi prolifique que dans sa jeunesse, il commente l'actualité dans des essais qu'Orwell juge complètement dépassés :

Mais, pour une personne de mon âge (trente-huit ans), n'est-ce pas accomplir une sorte de parricide que de trouver des défauts à H.-G. Wells ? Sachant que ceux qui sont nés au début de ce siècle sont en quelque sorte des créations de Wells. L'importance de l'influence que possède un écrivain, et surtout un écrivain « populaire » dont les mots font rapidement effet, est contestable, mais je ne crois pas que quelqu'un, écrivant des livres entre 1900 et 1920, en tout cas en anglais, a autant influencé la jeunesse. La pensée de chacun, et donc le monde tel qu'il est, serait sensiblement différente si Wells n'avait pas existé. Cependant, la singularité de son esprit, cette imagination partielle qui lui donnait l'air d'un prophète inspiré durant l'ère édouardienne, fait de lui un penseur creux et inadapté à notre époque².

Anticipant la fabrication de machines volantes quinze ans avant l'invention de l'avion, à une époque où « l'opinion généralement admise était que si Dieu avait voulu que nous volions, Il nous aurait donné des ailes³ », Wells a été pour le jeune Orwell un « vrai prophète⁴ ». Cependant, selon Orwell, Wells a appartenu à une génération trop pacifiste pour comprendre l'élan nationaliste et militariste qui anime le XX^e siècle, et ses écrits n'ont plus aucune pertinence à l'heure de l'avènement des guerres mondiales. Au-delà de la mention de l'État planétaire, à laquelle nous reviendrons, la lecture de l'essai d'Orwell soulève plusieurs questions : qu'est-ce qu'un écrivain « populaire » et à quoi mesure-t-on son influence ? Comment un écrivain devient-il « prophète » ? Quel lien entretiennent les écrits de Wells avec sa personne publique ? La question de la prophétie doit également être mise en lien avec

¹ George ORWELL, « Wells, Hitler and the World State » [en ligne], *Horizon*, *op. cit.* Traduction personnelle.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

le genre naissant de la science-fiction, auquel un roman comme *L'Île du docteur Moreau* a pu être rattaché.

La carrière d'H.-G. Wells en tant qu'auteur et penseur politique a été remarquablement longue (une cinquantaine d'années, depuis ses premiers succès dans les années 1890 à sa mort en 1946). Si on se souvient surtout de lui aujourd'hui comme de l'auteur de romans scientifiques de l'époque victorienne, il a surtout marqué son temps en tant qu'essayiste. Les romans scientifiques passés à la postérité ont tous été publiés avant l'année 1900. À partir de cette période, il revient à des romans plus traditionnels dans la veine réaliste et poursuit en parallèle ses travaux de journaliste. La première guerre mondiale marque un tournant dans sa carrière : cessant peu à peu d'écrire des romans, il se consacre dès lors à l'écriture d'ouvrages didactiques à vocation plus ou moins politique. Toutefois, malgré l'évolution de ses choix d'écriture, ses opinions et sa vision du monde ont assez peu varié, ce qui explique sans doute le décalage qu'exprime Orwell : homme de son temps en 1900, Wells lui apparaît dépassé en 1940.

La pensée politique de Wells, qui s'est toujours affirmé socialiste, est surtout marquée par un libéralisme derrière lequel on devine l'influence profonde du darwinisme social. Le socialisme que Wells décrit dans ses premiers essais consiste en une abolition des barrières de classes¹. Pour le reste, il affirme aspirer à une société méritocratique qui encouragerait une libre compétition entre les individus, quel que soit leur milieu social d'origine. En tant que darwinien acquis aux thèses de Malthus, il considère que cette compétition favorisera les plus aptes et éliminera naturellement les faibles². Il se dit également partisan de l'abolition de la propriété privée, hormis ce qui a été acquis par le travail, afin que cette élimination des faibles concerne aussi les riches oisifs³. Ce qui ressort surtout du projet politique de Wells, et que souligne Orwell dans son essai, c'est que les nations doivent mettre fin à leurs rivalités afin de créer un État planétaire dirigé par une élite scientifique capable de garantir la paix mondiale et d'éviter ainsi la destruction de l'espèce humaine par elle-

¹ John S. PARTINGTON, « H.-G. Wells: A Political Life », *Utopian Studies*, vol. 19, n° 3, 2008, p. 519.

² *Ibid.*, p. 521. Pour un plus ample développement des théories de Wells au tournant du XXe siècle, voir l'exemple des *Anticipations*, *infra* : 2.3.3.4, p. 172 et suiv.

³ *Ibid.*, p. 519.

même. Enfin, Wells formule très tôt l'idée que l'éducation doit relever d'une véritable politique d'État, dans la mesure où il s'agit pour l'individu du seul moyen efficace pour s'élever socialement, et plus globalement, pour l'espèce humaine, de sortir de ses travers et de connaître une évolution éthique¹.

La question de l'éducation a toujours été centrale dans l'œuvre wellsienne. Wells a été enseignant dans sa jeunesse. Son premier livre publié est un manuel scolaire (*Textbook of Biology*, 1893), dont le but était de répandre les théories darwiniennes à une époque où l'enseignement de la science était encore largement négligé dans les écoles britanniques. Sa conception de l'éducation en tant que levier d'une évolution éthique de l'espèce humaine est largement tributaire de la pensée de Thomas Huxley, dont Wells a été l'élève durant une année². L'obsession wellsienne pour l'éducation se manifeste surtout dans la période de l'entre-deux-guerres, à travers plusieurs romans (*Joan and Peter*, 1918 ; *The Undying fire*, 1919) et des manuels scolaires, notamment *The Outline of History* (1920), somme condensée de l'histoire de l'humanité, qui connut un succès retentissant et contribua fortement à répandre la pensée wellsienne au Royaume-Uni et aux États-Unis³. Les aspirations de Wells en matière d'éducation sont indissociables de son projet politique. Pour lui, il est urgent d'éduquer l'élite de l'État mondial, afin de lui permettre de diriger cet État avec discernement, d'éradiquer la pauvreté et surtout d'empêcher l'apocalypse imminente qui menace l'espèce humaine⁴, ce qu'illustre cette citation fréquemment mentionnée de *The Outline of History* : pour Wells, l'humanité est prise dans « une course entre l'éducation et la catastrophe⁵ ».

¹ Par exemple, Wells propose en 1924 un programme pour le *Labour Party*, qui comprend la prise en charge des enfants en bas-âge de la classe populaire, et l'éducation obligatoire jusqu'à l'âge de seize ans. Selon une perspective libérale, il insiste également sur la différenciation précoce des apprentissages, et l'individualisation des parcours d'études (*Ibid.*, p. 555.) La pensée individualiste de Wells et son insistance sur l'éducation font écho à son parcours personnel. Issu d'un milieu populaire, il a lutté pour pouvoir étudier (Simon J. JAMES, « A Prophet Looking Backwards: H.G. Wells's Curriculum for the Future », *English*, vol. 57, 2008, p. 110-111.)

² Pour un plus ample développement sur la pensée de Huxley, voir *infra* : 3.2.2.2, p. 212 et suiv.

³ Simon J. JAMES, « A Prophet Looking Backwards », *op. cit.*, p. 121. La renommée de Wells a été telle qu'il a rencontré ou influencé plusieurs chefs d'État. Il a rencontré Lénine en 1920, et a interviewé Staline en 1934. Son livre *The Rights of Man* (1940) a été lu par Churchill et Roosevelt, et a influencé le projet de la *Déclaration Universelle des droits de l'Homme* (Liam GEARON, « A Very Political Philosophy of Education: Science Fiction, Schooling and Social Engineering in the Life and Work of H.-G. Wells Literary Lives, Political Philosophies, Public Education », *Journal of Philosophy of Education*, vol. 52, n° 4, 2018, p. 763.)

⁴ Simon JAMES, « A Prophet Looking Backwards », *op. cit.*, p. 124.

⁵ Herbert-George WELLS, *The Outline of History: Being a Plain History of Life and Mankind* [en ligne], New York, Macmillan, 1920, URL : <https://www.gutenberg.org/files/45368/45368-h/45368-h.htm>, consulté le 8 janvier 2022.

Ce projet politique s'accompagne d'un goût pour l'anticipation du futur, que Wells met en scène en se donnant le qualificatif de « prophète ». Selon Patrick Parrinder, Wells a manifesté toute sa vie « la volonté d'apparaître comme le prophète d'un siècle où l'on pressentait que la science était capable [...] d'anticiper l'avenir¹ ». Il observe la récurrence dans l'œuvre wellsiennne de figures classiques comme le Sphinx, la Pythie, ou la Sibylle, ainsi que des romans fondés sur des songes de personnages². Si cette imagerie est essentiellement tirée de la littérature romantique et gothique, le souci de Wells tout au long de son œuvre n'est pas « de faire de l'art mais bien de transmettre un message³ ». Wells affiche ses ambitions prophétiques dans plusieurs essais, les premiers étant ceux des *Anticipations* (1901)⁴. Dans des essais postérieurs, comme « The Discovery of the Future » (1902), ou « The Prophetic Habit of Man » (1906), il explicite son projet. Loin d'une récupération du terme dans son sens religieux⁵, ce que Wells appelle « prophétiser » se rapproche de ce qu'on a appelé plus récemment la futurologie, c'est-à-dire la projection de l'état actuel des choses dans le futur, afin d'en prévoir l'évolution⁶. Si Wells revendique essentiellement cette qualité de prophète dans ses textes journalistiques, l'anticipation du futur et les spéculations scientifiques sont également présentes dans ses écrits romanesques.

Les romans de Wells des années 1890, c'est-à-dire ses plus grands succès de romancier (les plus célèbres étant, encore aujourd'hui, *La Machine à explorer le Temps*, *L'Île du docteur Moreau*, *L'Homme invisible* et *La Guerre des mondes*) appartiennent au genre des *scientific romances*, terme apparu dans les années 1850 qui désigne des récits mettant en scène des hypothèses scientifiques fantaisistes ou invraisemblables (les critiques étasuniens

¹ Patrick PARRINDER, *Shadows of Future: H. G. Wells, Science Fiction, and Prophecy*, Syracuse University Press, 1995, p. 59.

² *Ibid.*, p. 60.

³ *Ibid.*

⁴ À ce sujet, voir *infra* : 2.3.3.4, p. 172 et suiv.

⁵ Si Wells a un temps donné l'impression d'adhérer à une sorte de déisme dans les années 1910, il a explicitement renié ces croyances à la fin de sa vie. À ce sujet, voir Simon J. JAMES, « A Prophet Looking Backwards », *op. cit.*, p. 115.

⁶ Patrick PARRINDER, *Shadows of Future*, *op. cit.*, p. 62. Parrinder donne l'exemple de l'étalement urbain, dont Wells anticipe l'expansion. Constatant que les villes vont vraisemblablement devenir des mégapoles, Wells prédit une migration des populations vers les zones péri-urbaines, avec pour corollaire le développement d'un dense réseau de transports. Pour Parrinder, le dernier livre de Wells (*Mind at the End of its Tether*, 1945) exprime cependant des doutes sur la possibilité de prévoir encore l'avenir. Il est possible d'y voir un découragement lié à la Seconde guerre mondiale, ou (l'un n'exclut pas l'autre) un pessimisme lié à l'état mental d'un homme qui sent venir sa propre mort (*Ibid.*, p. 64.)

du XIX^e siècle y rangent par exemple les romans de Jules Verne)¹. On trouve également chez Wells les prolongements de deux traditions littéraires anciennes : celle du voyage imaginaire et celle de l'utopie, qui sont aux origines du genre de la science-fiction. Pour Brian Stableford, le principal écueil du « *scientific romance* » puis de la science-fiction vient de la difficulté d'articuler une intrigue narrative à des spéculations scientifiques, tout en faisant en sorte que les deux soient convaincantes – c'est notamment le souci de Jules Verne². Cependant, Wells a su s'affranchir de la question de la plausibilité scientifique (par exemple, il ne se soucie pas de donner une explication rationnelle au fonctionnement de la machine à explorer le temps), et a ainsi pu développer le potentiel narratif des récits de spéculation³. Quant au mot « science-fiction », s'il est forgé en 1929⁴, il semble bien désigner le genre auxquels appartiennent les romans de Wells. Les critères d'identification des récits de science-fiction sont source de nombreux désaccords entre les spécialistes, dans la mesure où il s'agit d'un genre hybride et prolifique⁵, mais on peut cependant retenir deux éléments de définition. Premièrement, la science-fiction s'oppose aux littératures du réel car ses intrigues reposent sur l'exploration de mondes imaginaires. Deuxièmement, elle diffère des genres relevant du merveilleux ou du fantastique, dans la mesure où les spéculations imaginaires de science-fiction reposent sur des explications rationnelles d'inspiration scientifique⁶. Par ailleurs, si la définition du genre s'est aujourd'hui élargie et complexifiée, elle est plus restreinte à ses débuts. Pour l'inventeur du terme « science-fiction », Hugo Gernsback, celle-ci désigne « une

¹ Jeff PRUCHER (éd.), *The Oxford Dictionary of Science Fiction* [en ligne], Oxford University Press, 2007, URL : <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195305678.001.0001/acref-9780195305678>, consulté le 21 avril 2021.

² Brian STABLEFORD, « Science Fiction before the genre » [en ligne], dans Edward JAMES et Farah MENDLESOHN (éds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, URL : <https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-companion-to-science-fiction/science-fiction-before-the-genre/6C616545DB0452A28686806850DCBDA9>, consulté le 3 mai 2021.

³ *Ibid.*

⁴ L'écrivain et éditeur luxembourgeois Hugo Gernsback publia des séries en feuilleton sous le terme de « *scientific fictions* » dans les années 1920, puis créa en 1924 un magazine appelé *Scientifiction*. La première occurrence connue du mot « science-fiction » apparaît en 1929 dans l'éditorial de l'un de ses magazines, *Science Wonder Stories* (Jacques BAUDOU, *La Science-fiction*, Paris, PUF, 2003, p. 3-4.).

⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁶ *Ibid.*, p. 6. Plus loin dans son livre, Jacques Baudou propose une liste des thèmes récurrents de la science-fiction, qu'à peu de chose près on trouve déjà tous chez Wells : le voyage dans l'espace, les civilisations extraterrestres, la vie dans le futur, l'exploration du temps, l'uchronie, la vie immortelle, la fin du monde, les sociétés post-cataclysmiques, les machines, les autres dimensions et mondes parallèles, les humains transformés ou « améliorés » (*Ibid.*, p. 65-117.)

captivante histoire romanesque entremêlée de faits scientifiques et de visions prophétiques¹ » :

Ces histoires stupéfiantes ne doivent pas être seulement des lectures passionnantes, elles doivent aussi être instructives. Ces nouvelles aventures décrites pour nous dans les scientifications d'aujourd'hui, il n'est pas du tout impossible qu'elles soient les réalisations de demain².

Cette conception de la science-fiction comme une « littérature didactique liée à la notion de progrès » et « offrant une extrapolation sur le futur à partir des connaissances scientifiques et techniques d'une époque³ » est aujourd'hui considérée comme trop étroite, mais convient parfaitement à la définition des romans d'anticipation de Wells, qu'on peut à juste titre considérer comme « le père de la science-fiction moderne⁴ ». L'apparition, dans l'extrait cité de Gernsback, du mot « prophétie », fait par ailleurs écho à la carrière de journaliste et d'essayiste de Wells. Il existe une remarquable cohérence entre ses essais et ses romans : selon Patrick Parrinder, la posture prophétique de Wells est si constante « qu'il est impossible de tracer une ligne de démarcation rigoureuse entre ses œuvres du début et ses œuvres didactiques⁵ ». À mesure que sa carrière avance, Wells se montre de plus en plus soucieux de son rôle public et politique en tant qu'écrivain. Ainsi, dans un discours au *Times Book Club* en 1914, Wells explique que l'éducation menant à l'ère nouvelle doit passer notamment par la puissance suggestive des romans⁶. Plus tard, en 1933, il devient président du PEN club, association internationale d'écrivains fondée par John Galsworthy, dont la chartre rejoint l'ambition de Wells de fonder une élite intellectuelle internationale et de mener un projet d'éducation global. En qualité de président du PEN, il déclare par exemple en 1934 que les écrivains doivent œuvrer pour l'harmonie entre les nations à travers la préservation d'un savoir commun⁷.

¹ Jacques BAUDOU, *La Science-fiction*, op. cit., p. 7-8.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ Patrick PARRINDER, *Shadows of Future*, op. cit., p. 59.

⁶ Simon J. JAMES, « A Prophet Looking Backwards: H.G. Wells's Curriculum for the Future », *English*, op. cit., p. 108.

⁷ Liam GEARON, « A Very Political Philosophy of Education: Science Fiction, Schooling and Social Engineering in the Life and Work of H.G. Wells Literary Lives, Political Philosophies, Public Education », *Journal of Philosophy of Education*, op. cit., p. 769-770.

La question de l'autonomie esthétique de l'écriture a été à l'origine de la querelle entre H.-G. Wells et Henry James dans les années 1910. James, qui affirme dans une célèbre lettre à Wells que l'art fait tout l'intérêt de la vie, refuse que la littérature soit considérée comme un moyen et non une fin en soi¹. Plus tard, Wells est pris à partie par Virginia Woolf dans son essai « Mr Bennett and Mrs Brown » (1924). Ce texte se conçoit comme une réponse à Arnold Bennett, qui déplore que les jeunes écrivains ne sachent plus créer de personnages. Woolf affirme que ce constat vient d'un malentendu entre les écrivains d'un temps qu'elle juge révolu, et les écrivains de sa génération :

Mais, pour apporter un éclaircissement avant de commencer, je suggère de ranger les Édouardiens et les Georgiens en deux camps : j'appellerai M. Wells, M. Bennett et M. Galsworthy les Édouardiens ; et j'appellerai M. Forster, M. Lawrence, M. Strachey, M. Joyce et M. Eliot les Georgiens².

Woolf observe un changement de paradigme autour de 1910, dont les « Édouardiens³ » n'ont pas tenu compte : le personnage de roman a changé, car la religion, la politique, les relations humaines ont-elles-mêmes changé. Pour s'adapter à cette évolution, l'écrivain doit cesser de « prêcher des doctrines, chanter des chansons, ou célébrer les victoires de l'Empire Britannique⁴ », et se confronter aux difficultés de cette époque nouvelle. Fervente défenseuse du travail du langage dans le roman, Woolf ironise avec férocité sur la portée politique des romans de Wells, Bennett et Galsworthy :

¹ Jonathan FREEDMAN, *The Cambridge Companion to Henry James*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 226. Dans son autobiographie (*Experiments in Autobiography*, 1934), Wells considère ses romans de jeunesse et se demande s'il a été ou non un romancier. À cette occasion, il revient sur la querelle qui l'a opposé à Henry James vingt ans auparavant : « De son point de vue, il n'y avait pas "des romans" mais Le Roman [...]. Il se le représentait comme une Forme Artistique, et voyait les romanciers comme des artistes d'une espèce très exaltée et très particulière. [...] On ne pouvait pas rester dix minutes dans la même pièce que lui sans réaliser l'importance qu'il attachait à la dignité de ce qu'il considérait comme son art. » (Herbert-George WELLS, *Experiment in Autobiography. Discoveries and Conclusions of a Very Ordinary Brain (since 1866)* [en ligne], Philadelphia and New York, J. B. Lippincott, 1967, URL : <https://gutenberg.ca/ebooks/wellshg-autobiography/wellshg-autobiography-oo-h-dir/wellshg-autobiography-oo-h.html>, consulté le 8 janvier 2022. Traduction personnelle.

² Virginia WOOLF, *Mr Bennett and Mrs Brown* [en ligne], London, Hogarth Press, 1924, URL : <https://www.gutenberg.org/files/63022/63022-h/63022-h.htm>, consulté le 22 avril 2021. Traduction personnelle.

³ L'époque édouardienne correspond au règne du roi Edouard VII (1901-1910), traditionnellement étendue aux premières années du règne de George V, soit jusqu'à la Première Guerre mondiale.

⁴ Virginia WOOLF, *Mr Bennett and Mrs Brown* [en ligne], *op. cit.* Traduction personnelle.

Que leurs livres sont bizarres ! Parfois, je me demande si nous avons vraiment raison de les qualifier de livres, car ils nous laissent un étrange sentiment d'incomplétude et d'insatisfaction. Afin de les compléter, il semble nécessaire de faire quelque chose – de rejoindre une société de bienfaisance, ou, dans un cas plus désespéré, de faire un chèque. Une fois cela fait, l'inquiétude retombe, le livre est terminé ; on peut le poser sur une étagère et ne plus jamais le relire¹.

Elle oppose à ces livres des romans qu'elle qualifie de « complets », *Tristram Shandy* ou *Orgueil et Préjugés*, qui ont été conçus comme des fins en soi, et qui ont cherché à peindre la nature humaine dans sa complexité. Woolf formule à l'évidence les problématiques liées à l'écriture moderniste. Les « Georgiens », parmi lesquels elle se range implicitement, sont selon elle désemparés par l'époque, et en quête de formes d'écriture renouvelées. La déconstruction de la langue chez James Joyce et T. S. Eliot ou la remise en cause des grandes figures historiques chez Lytton Strachey lui apparaissent comme les symptômes de ce passage à une nouvelle ère².

La querelle entre Wells et Henry James, dont les enjeux rejoignent ceux de l'essai de Woolf, et qui soulève plus largement la question du statut littéraire des textes, reformule l'opposition que Susan Suleiman remarque entre le roman à thèse et le roman moderniste qui se dessine au tournant du XX^e siècle. Suleiman donne du roman à thèse la définition suivante :

Je définis comme roman à thèse un roman « réaliste » (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse³.

Cette définition, restreinte à un corpus réaliste, ne convient pas aux romans de Wells des années 1890 comme *L'Île du docteur Moreau*. En effet, Suleiman prend soin d'en exclure les allégories et contes philosophiques, auquel ces romans se rattachent⁴. En revanche, les romans didactiques écrits dans la suite de la carrière de Wells – dont certains sont des récits réalistes n'appartenant pas au genre du « *scientific romance* » – correspondent assez bien à

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Susan Rubin SULEIMAN, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 18-19.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

cette définition. En effet, à mesure qu'il façonne son personnage de prophète venu annoncer l'alternative entre l'apocalypse et l'État mondial, Wells met sa fiction au service de ses convictions. On y retrouve le trait principal des romans à thèse observé par Suleiman : « les romans à thèse formulent eux-mêmes, d'une façon insistante, conséquente et inambiguë, la (ou les) thèse(s) qu'ils sont censés illustrer¹ », et l'interprétation est fortement guidée, faisant de ces récits des narrations autoritaires. Dans ses derniers livres, Wells se montre soucieux de l'image qu'il donne à travers ses écrits. Ses personnages pensent tous comme lui et assurent la propagation de ses idées, en les présentant comme évidentes. En parallèle, il tend de plus en plus à renier son statut de romancier, et présente le pessimisme des romans des années 1890 comme l'expression d'une erreur de jeunesse². Cet état de fait peut paraître étonnant à un lecteur ou une lectrice du XXI^e siècle, dans la mesure où ces romans – à bien des égards plus complexes et moins stéréotypés que les suivants – sont ceux qui ont fait passer Wells à la postérité et font de lui l'un des fondateurs de la science-fiction.

1.3.3. Le « réalisme romantique » de Joseph Conrad

Si Wells renie les romans hybrides de sa jeunesse et tend, à partir de 1900, vers la production de romans réalistes à portée didactique ou d'essais d'inspiration sociologique, Joseph Conrad s'apparente bien davantage aux écrivains de la génération moderniste, avec qui il partage notamment ses interrogations sur la langue et la complexité de ses structures narratives. Cependant, Joseph Conrad divise la critique depuis la publication de ses premiers ouvrages. Auteur de romans au genre inclassable, dans un anglais qui n'est pas tout à fait idiomatique, il a lui-même toujours refusé d'être rattaché à une école. Les quelques préfaces et essais dans lesquels il énonce sa conception de la littérature sont eux-mêmes atypiques. En effet, Conrad définit son écriture en termes à la fois éthiques et esthétiques.

¹ *Ibid.*, p. 21.

² Peter KEMP, *H.G. Wells and the Culminating Ape. Biological Imperatives and Imaginative obsessions*, London, Macmillan, 1996, p. 202.

Les divisions de la critique conradienne reflètent plusieurs tendances, elles-mêmes liées aux différentes inspirations de l'écrivain. La critique postcoloniale relie les ouvrages de Conrad au genre de l'*imperial romance*, dont ils partagent les thèmes et les motifs. Un autre pan de la critique aborde l'œuvre conradienne d'un point de vue dépolitisé en envisageant d'abord son travail sur le style : Conrad est considéré comme un écrivain « impressionniste », dans la mesure où il cherche à toucher son lectorat à travers les sens, et notamment la vue. Enfin, les critiques polonais, dans la lignée de Zdzisław Najder, ont mis en lumière le rôle essentiel de la culture polonaise dans l'œuvre conradienne, mais certains de leurs ouvrages se situent parfois à la limite de la surinterprétation, voire du contresens, et peuvent aller vers la récupération politique. Les tensions entre ces trois tendances sont encore aujourd'hui extrêmement vivaces.

1.3.3.1. Roman d'aventures impérialiste ou « impressionnisme » ?

La conception de l'univers comme un spectacle amoral, due à l'influence schopenhauerienne sur l'œuvre de Joseph Conrad, s'accorde avec une pratique picturale de l'écriture, ce qui a conduit tout un pan de la critique à parler de « l'impressionnisme » conradien¹. Selon Conrad lui-même, l'écrivain doit « témoigner véridiquement [...] du mystère immuable du spectacle sublime² » : « dans un univers conçu comme un pur spectacle, [...] les artistes de tout genre trouvent leur place naturelle ; et, parmi eux, le poète, comme voyant *par excellence^{3*} ». Ces propos des *Souvenirs personnels* rejoignent ceux de la Préface du *Nègre du « Narcisse »* (*The Nigger of the « Narcissus »*, 1897), considérée comme le manifeste littéraire de Conrad⁴, selon laquelle l'artiste reçoit une impression sensorielle et cherche à la représenter afin d'en recréer la vérité chez son lecteur :

¹ On peut citer notamment les ouvrages de Ian Watt et de John Peters. Ford Madox Ford est le premier à qualifier Conrad d'écrivain impressionniste, bientôt suivi par la critique universitaire dans les années 1930, notamment à travers l'influence de Joseph Warren Beach. À ce sujet, voir Eloise Knapp HAY, « Joseph Conrad and Impressionism », *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, vol. 34, n° 2, 1975.

² Joseph CONRAD, *Souvenirs personnels*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, trad. de G. JEAN-AUBRY, Roger HIBON, p. 941.

³ *Ibid.*, p. 942.

⁴ Pour un plus ample développement sur ce sujet, voir *infra* : 10.2, p. 546 et suiv.

La tâche que je m'efforce d'accomplir consiste, par le seul pouvoir des mots écrits, à vous faire entendre, à vous faire sentir, et avant tout à vous faire *voir*. Cela et rien d'autre, mais c'est immense¹ !

L'impressionnisme littéraire est, comme l'écrit Bernard Vouilloux, « un mythe fécond² » qui connaît un certain succès dans les années 1870-1880. L'essai « L'Impressionnisme dans le roman » (1879) de Ferdinand Brunetière, premier auteur à faire ce rapprochement entre la littérature de son temps et les procédés impressionnistes, est bientôt suivi par d'autres et rejoint le propos d'Edmond de Goncourt sur l'écriture artiste. L'analogie entre le peintre et l'écrivain repose sur un mythe commun : l'un comme l'autre posséderait une puissance de vision particulière, qu'il se chargerait ensuite de retranscrire selon un langage artistique³.

Les questionnements sur l'impressionnisme littéraire prolongent ceux du réalisme, qui tend à présenter les écrivains comme des artisans au service d'une œuvre. Par exemple, un certain nombre de critiques britanniques du début du XX^e siècle rejette la figure du narrateur intrusif et bavard du XVIII^e siècle, pour lui préférer une écriture centrée sur le style, qui montre au lieu de commenter⁴. Dans *The English Novel* (1930), Ford Madox Ford associe ainsi James, Conrad et Flaubert, et les oppose à Fielding, Thackeray ou Meredith⁵. Pour Lech Harris, les procédés qu'utilisent James et Conrad sont pourtant proches de ceux des auteurs du XVIII^e siècle. En effet, les deux écrivains s'attachent à reproduire les marques du langage oral : digressions, corrections, marques de spontanéité, commentaires, adresses, imitation de conversation. Toutefois, tandis que dans l'œuvre des auteurs du XVIII^e siècle, ces procédés sont perçus comme les effets d'une spontanéité désordonnée, ils sont considérés comme l'expression d'un travail de la forme chez James et Conrad : dans leurs romans, « tout

¹ Joseph CONRAD, « Préface du Nègre du "Narcisse" », dans *Le Nègre du « Narcisse »*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, trad. de Robert D'HUMIÈRES, Maurice-Paul GAUTIER, p. 495.

² Bernard VOULLOUX, « L'impressionnisme littéraire, un mythe fécond » [en ligne], dans Gérard GENGEMBRE, Florence NAUGRETTE et Yvan LECLERC (éds.), *Impressionnisme et littérature*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018, URL : <http://books.openedition.org/purh/868>, consulté le 4 août 2021.

³ *Ibid.*

⁴ Lech HARRIS, « Elliptical Orality: Rhetoric as Style in Conrad », *Victorian Studies*, vol. 61, n° 2, Indiana University Press, 2019, p. 240.

⁵ Ford MADOX FORD, *The English Novel, From the Earliest Days to the Death of Joseph Conrad* [en ligne], 1930, URL : <https://gutenberg.net.au/ebooks12/1203251h.html>, consulté le 17 septembre 2022.

se passe comme si l'oralité de la narration – auparavant si peu intéressante et si banale – était devenue un stratagème conscient et artificiel : en bref, était devenue du style¹ ». En ce sens, les préoccupations de Conrad rejoignent celles des écrivains modernistes, pour qui la question du langage prime sur celle de l'histoire racontée. Il a été souvent relevé que le récit oral de Marlow dans *Lord Jim* n'est pas vraisemblable : trop écrit et trop long pour un conte, il témoigne d'un état antérieur du texte, qui devait initialement être une nouvelle associée à *Jeunesse* et *Au Cœur des ténèbres*. Conserver un tel dispositif narratif dans un roman revient dès lors à exhiber l'artificialité du récit. De son côté, Fredric Jameson observe dans *Lord Jim* la tension entre une instance narrative « autonome », qui serait la trace d'un réalisme ancien, et la multiplicité des narrateurs et des temporalités, qui acte l'émergence du modernisme². Selon lui, l'originalité de Conrad vient du fait que l'écrivain montre, à travers des procédés de déstructuration modernes, une nostalgie de l'ancienne autorité de l'auteur, matérialisée par le système du conteur entouré de ses auditeurs³. Quoiqu'il en soit, il est certain que l'originalité conradienne, notamment dans son traitement de la temporalité et le brouillage narratif, a suscité l'admiration de la génération moderniste au Royaume-Uni.

Toutefois, si la Préface du *Nègre du « Narcisse »* présente des points communs indéniables avec l'essai de Brunetière sur l'impressionnisme littéraire, Conrad ne s'est jamais considéré comme un impressionniste. Bien qu'il trouve un intérêt dans l'œuvre des écrivains qu'il juge impressionnistes, comme Stephen Crane ou Maupassant, il déplore la superficialité et l'absence d'analyse qu'induit une telle écriture⁴. En effet, l'impressionnisme s'accorde mal avec les préoccupations éthiques de l'auteur, car « “impressionnisme” est un terme neutre sur le plan moral⁵ » : pour Jacques Berthoud, cette spécificité conradienne est précisément ce qui le distingue des écrivains jugés impressionnistes. De manière générale, comme il l'écrit dans la Préface du *Nègre du « Narcisse »*, Conrad refuse d'être rattaché à une école littéraire, position qu'il conserve durant toute sa carrière d'écrivain :

¹ Lech HARRIS, « Elliptical Orality: Rhetoric as Style in Conrad », *Victorian Studies*, *op. cit.*, p. 241. Traduction personnelle.

² Fredric JAMESON, *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*, London New York, N.Y., Routledge Classics, coll. « Routledge classics », 2002, p. 195.

³ *Ibid.*, p. 210.

⁴ Eloise Knapp HAY, « Joseph Conrad and Impressionism », *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, *op. cit.*

⁵ Jacques BERTHOUD, *Joseph Conrad : Au cœur de l'œuvre*, Paris, Criterion, 1992, trad. de Michel DESFORGES, p. 17.

Il est évident que celui qui, à tort ou à raison adhère aux convictions que l'on vient d'exprimer ne peut être fidèle à aucune des formules temporaires de son art. La part durable qu'elles comportent – cette vérité que chacune d'elles dissimule imparfaitement – doit demeurer en lui comme la plus précieuse des possessions, mais réalisme, romantisme, naturalisme – et même ce sentimentalisme officieux, qui, comme les pauvres, est si malaisé à éliminer –, tous ces dieux, après qu'il aura quelque temps vécu dans leur compagnie, doivent l'abandonner, fût-ce sur le seuil même du temple, aux bégaiements de sa conscience et au sentiment déclaré des difficultés de sa tâche¹.

Le travail solitaire de l'écrivain décrit dans la préface du *Nègre du « Narcisse »* suppose une abnégation, voire un sacrifice pratiquement d'ordre religieux. Pour Jacques Berthoud, la modernité de Conrad vient de sa réflexion sur l'individu : loin de l'exaltation du sujet idéaliste et romantique, il analyse l'être humain en fonction des structures extérieures qui le façonnent : « La preuve de ce qu'est réellement un homme ne peut venir de ce qu'il pense être, mais de ce qu'il fait – non pas de sa conscience individuelle, mais de son rôle public². » Toutefois, les personnages conradiens ne peuvent se départir d'un certain idéalisme, ce qui génère illusions et déceptions. C'est pour expliquer ce paradoxe que Conrad se qualifie ironiquement de « réaliste romantique³ » : son scepticisme et sa sensibilité moderne se heurtent à sa foi inébranlable dans des valeurs morales qu'il juge en perdition. C'est de ce hiatus – reformulé à travers une intrigue fictionnelle dans *Lord Jim*⁴ – que provient la tonalité tragique de la majorité des romans conradiens, dans lesquelles le personnage « ne semble capable de découvrir la réalité de ses propres valeurs qu'à travers leur défaite ou leur contradiction⁵ ».

De manière plus générale, le terme d'impressionnisme divise la critique conradienne. Il est notamment fortement contesté par les études postcoloniales de l'œuvre de Conrad. En effet, les tenants de l'impressionnisme conradien ont le plus souvent évacué les questions politiques liées au genre de *l'imperial romance* au motif que l'art transcende les préjugés⁶.

¹ Joseph CONRAD, « Préface du Nègre du « Narcisse » », dans *Le Nègre du « Narcisse »*, *op. cit.*, p. 496.

² Jacques BERTHOUD, *Joseph Conrad : Au cœur de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 272.

³ Richard AMBROSINI, *Conrad's Fiction as Critical Discourse*, *op. cit.*, p. 42.

⁴ Ce point est développé plus loin : voir *infra* : 5.2.1, p. 279 et suiv.

⁵ Jacques BERTHOUD, *Joseph Conrad : Au cœur de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 273.

⁶ Kaisa KAAKINEN, *Comparative Literature and the Historical Imaginary: Reading Conrad, Weiss, Sebald*, Palgrave Macmillan, coll. « Palgrave Studies in Modern European Literature », 2017, p. 121-122. Par exemple, de nombreux critiques britanniques réagissent avec indignation à la publication de l'article de Chinua Achebe, cité

L'un des arguments les plus fréquents est d'affirmer que, puisque Conrad critique l'idéologie impérialiste et se montre sceptique envers la mise en place de la colonisation, il ne peut faire preuve de racisme ou véhiculer lui-même des idées favorables à la colonisation¹. Qualifier Conrad d'auteur impressionniste revient donc à poser la question du genre de ses œuvres de fiction. Conrad est-il l'auteur de fictions appartenant au genre de l'*imperial romance* ? Ses romans et récits, et notamment les « romans malais », reprennent des poncifs du genre². Pourtant, certains lecteurs sont déçus par l'atmosphère de ces récits qui ne dépeignent pas la Malaisie exotique à laquelle ils s'attendent et dont les personnages sont complexes. Quant aux valeurs positives véhiculées habituellement par l'*imperial romance*, elles sont mises en doute³. De fait, le scepticisme conradien remet en cause le statut de littérature d'évasion du roman d'aventures. Dans la seconde partie de *Lord Jim*, Marlow semble ainsi conscient des caractéristiques fictionnelles des habitants de Patusan. Ceux-ci, prisonniers d'une temporalité de conte ou de tableau, contrastent avec la personne vivante de Jim :

Ils existent comme figés par la baguette magique d'un enchanteur. Mais le personnage autour duquel sont groupés tous ces autres – celui-là vit, et je n'ai aucune certitude quant à lui. Aucune baguette magique ne peut l'immobiliser sous mes yeux⁴.

En réalité, la question de savoir si Conrad est un écrivain impressionniste ou impérialiste rejoint celle de la hiérarchie des genres. L'œuvre de Conrad est jugée inclassable car elle traverse deux domaines en apparence irréconciliables : un travail artistique de l'écriture qui révèle une parenté avec les écrivains réalistes ou modernistes ; et des intrigues inspirées de la littérature de divertissement (roman d'aventure, roman gothique, roman policier). Cette fracture est visible notamment entre les deux parties de *Lord Jim*, dont la plupart des critiques jugent que la première partie est supérieure à la seconde. Pourtant, la

plus haut, qui accuse Conrad d'avoir fait preuve de racisme dans *Au Cœur des ténèbres*. Cedric Watts défend Conrad en affirmant que les remarques racistes ou antisémites de Conrad reflètent la pensée d'un homme de son temps et ne peuvent être prises en compte dans l'analyse de l'œuvre. Pour davantage de développement à ce sujet, voir Patrick BRANTLINGER, « "Heart of Darkness": Anti-Imperialism, Racism, or Impressionism? », *Criticism*, vol. 27, n° 4, 1985.

¹ Patrick BRANTLINGER, « « Heart of Darkness »: Anti-Imperialism, Racism, or Impressionism? », *Criticism*, *op. cit.*, p. 365.

² Voir *infra* : 2.2.2.2 p. 141 et suiv. ; 2.3.2 p. 150 et suiv. ; 2.3.3.3 p. 168 et suiv. ; 3.2 p. 198 et suiv.

³ Linda DRYDEN, *Joseph Conrad and the Imperial Romance*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2000, p. 8.

⁴ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, trad. de Henriette BORDENAVE, p. 1125. « They exist as if under an enchanter's wand. But the figure round which all these are grouped—that one lives, and I am not certain of him. No magician's wand can immobilise him under my eyes. »

différence entre ces deux parties est invisible d'un point de vue stylistique. Comme l'observe Fredric Jameson, la fracture entre la littérature artistique et la littérature de masse à l'œuvre dans le roman conradien n'est pas une différence entre deux types de narration : elle est la conséquence de la mise en relation de deux espaces culturels incompatibles¹. Cette mise en relation se traduit par deux tendances contradictoires qui traversent toute l'œuvre de Conrad : tandis que le roman colonial diffuse les idées propres à la propagande impérialiste, les procédés modernistes les déconstruisent et les interrogent. Ces deux tendances sont présentes dans de nombreux récits conradiens, et se trouvent particulièrement mises en évidence dans *Lord Jim*.

L'indécision générique attachée aux romans de l'auteur est présente dès ses premières publications. Le talent de prosateur de Conrad est rapidement reconnu par bon nombre d'écrivains importants des années 1890, ce qui lui permet d'être admis dans le cercle des principaux auteurs de son temps. En effet, auteur *outsider* entré en littérature à l'âge de trente-huit ans après une carrière maritime, écrivant dans une langue apprise à l'âge adulte, Conrad a bénéficié d'une conjoncture exceptionnelle qui a grandement contribué à son succès. L'influence d'Edward Garnett, lecteur pour la maison d'édition T. Fisher Unwin, a permis la publication du premier roman de Conrad, *La Folie-Almayer*. H.-G. Wells, jeune auteur à succès et surtout critique littéraire pour plusieurs revues importantes, se montre favorable aux deux premiers romans de Conrad, ce qui initie entre les deux hommes une amitié qui durera une dizaine d'années. À partir de l'automne 1898, Wells et Conrad fréquentent l'un et l'autre le même groupe d'écrivains, qui possèdent tous des propriétés dans le Kent ou le Sussex, dont Ford Madox Ford, Stephen Crane, Henry James et William Henry Hudson. Ils lisent et commentent mutuellement leurs livres, et exercent les uns sur les autres une influence considérable. Conrad peut enfin compter sur le soutien d'écrivains reconnus comme John Galsworthy et Robert B. Cunningham Graham, qui lui apportent la reconnaissance symbolique que nécessite un auteur débutant².

¹ Fredric JAMESON, *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*, op. cit., p. 195.

² Owen KNOWLES, « Conrad's Life » [en ligne], dans J. H. STAPE (éd.), *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Companions to Literature », 2004, URL : <https://www-proquest-com.ezproxy.univ-paris3.fr/docview/2137993282/A279B12D37CA4A30PQ/4?accountid=13089>, consulté le 7 août 2021. Voir aussi Linda DRYDEN, *Joseph Conrad and H.G. Wells. The Fin-de-Siècle Literary Scene*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015.

Le style conradien est fréquemment comparé à celui d'auteurs français comme Hugo, Loti ou Zola. Parallèlement, de nombreux critiques le rangent d'emblée parmi les auteurs de romans exotiques aux côtés de Stevenson et Kipling¹. Stevenson, dont la mort est récente au début de la carrière de Conrad, a profondément marqué le public. *L'Île au trésor*, notamment, est considéré comme le canon du roman d'aventures. Or, la fréquente comparaison entre les récits polynésiens de Stevenson et ses « roman malais » irrite profondément Conrad, qui considère que ses propres œuvres sont artistiquement supérieures à celles de son prédécesseur. Dans une lettre à son agent littéraire, il accuse même Stevenson d'avoir prostitué son art, se présentant par contraste comme un auteur soucieux de la composition de ses récits². Pourtant, Conrad se montre capable de jouer de ce rapprochement, notamment lors de sa tentative d'écrire, avec Ford Madox Ford, un roman d'aventures utilisant les codes canoniques, dont l'objectif est clairement de remporter un succès commercial. *L'Aventure* (*Romance*, 1904), le roman écrit par Conrad et Ford, s'inspire des canons du roman d'aventures de manière assumée, tout en affichant l'ambition d'éviter les formules éprouvées des romanciers de l'Empire comme Haggard, Henty ou Ballantyne, dont ils méprisent le jingoïsme et les intrigues stéréotypées. Cependant, leur volonté de renouveler les codes du genre entre en contradiction avec le désir de capitaliser sur le succès de l'*imperial romance* et d'en retirer des bénéfices commerciaux. De fait, les critiques de *L'Aventure* sont mitigées. Certaines rejoignent l'avis de H.-G. Wells, en considérant que Conrad y a gâché son talent. Selon Linda Dryden, le roman parvient à s'aliéner à la fois le public du roman d'aventures en s'écartant du modèle de Stevenson, et les cercles littéraires dont Wells est un représentant éminent³.

Les difficultés financières sont un souci constant pour Conrad, et pourraient expliquer en partie l'infléchissement progressif de sa carrière littéraire vers la production de romans de divertissement⁴. Rappelons à cet égard que l'œuvre de Conrad est très inégale.

¹ Owen KNOWLES, « Conrad's Life » [en ligne], dans J. H. STAPE (éd.), *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, *op. cit.*

² Linda DRYDEN, *Joseph Conrad and H.G. Wells. The Fin-de-Siècle Literary Scene*, *op. cit.*, p. 45.

³ *Ibid.*, p. 53-60.

⁴ Cette évolution est également visible quand on s'intéresse aux éditeurs successifs des romans de Conrad, publiés dans des revues ou des maisons aux lignes très diverses, de la prestigieuse maison Blackwood à l'éditeur de romans populaires Methuen.

Plusieurs romans remarquables – notamment *Lord Jim* (1901), *Nostromo* (1904), *L'Agent Secret* (*The Secret Agent*, 1907), *Sous les yeux de l'Occident* (*Under Western Eyes*, 1911) et *La Ligne d'Ombre* (*The Shadow-Line*, 1917) – ainsi que la novella *Au Cœur des ténèbres* (*Heart of Darkness*, 1898) se caractérisent par leur richesse et leur complexité. En revanche, de nombreux récits conradiens reposent sur des intrigues et des personnages fortement stéréotypés issus de l'univers du roman d'aventures, du mélodrame ou du roman policier. Cette tendance, présente dès les premiers recueils de nouvelles de Conrad, est visible dans la majorité des écrits fictionnels de la fin de sa carrière littéraire, qui est généralement divisée par la critique en trois périodes : une courte période caractérisée par les « romans malais » (1891-1896), la décennie de ses meilleurs romans (1897-1911), la production de fictions diverses allant vers un déclin (1911-1924)¹. Faut-il voir dans cet infléchissement de l'œuvre les effets de la pression du public sur l'auteur² ? La carrière de Conrad connaît en tout cas un tournant à partir de la parution du roman *Fortune* (*Chance*, 1913), premier grand succès commercial de son auteur. *Fortune* est centré sur le personnage de Flora de Barral, fille déclassée d'un financier condamné à la prison pour escroquerie. Au bord du suicide, la jeune femme rencontre le capitaine Anthony, le séduit et l'épouse, sans qu'on sache réellement si elle en est amoureuse ou si elle le manipule. *Fortune* voit également le retour d'un Marlow vieilli en tant que narrateur principal de l'histoire. Souvent très loin de la finesse qu'il déploie dans *Lord Jim* et *Au Cœur des ténèbres*, Marlow énonce de nombreuses platitudes et multiplie les remarques misogynes. Le personnage de Flora de Barral, lui-même relativement stéréotypé, joue le rôle de tentatrice envers le capitaine, représentant de la droiture morale maritime conradienne. *Fortune* est le premier succès commercial réel de Conrad, qui passe d'un lectorat réduit au grand public, ce qui est sans doute en partie dû au fait que le récit est centré sur un personnage féminin et tire vers le roman sentimental. L'auteur a également pris soin de simplifier le récit, et de clarifier le déroulement de l'histoire en donnant des titres aux chapitres³. Il précise aussi à son éditeur qu'il n'hésitera pas à utiliser tout son savoir-

¹ Owen KNOWLES, « Conrad's Life » [en ligne], dans J. H. STAPE (éd.), *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, *op. cit.*

² C'est l'hypothèse d'Amar ACHERAÏOU, *Joseph Conrad and the Reader: questioning modern theories of narrative and readership*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, p. 52.

³ John ATTRIDGE, « "The Yellow-Dog Thing": Joseph Conrad, Verisimilitude, and Professionalism », *ELH*, vol. 77, 2010, p. 269.

faire pour rendre l'intrigue plus compréhensible que dans ses autres romans, même si cela implique d'utiliser des ressorts les plus faciles dont dispose le romancier (« *the lower side of craftsmanship*¹ »). Bien que Conrad semble avoir regretté d'avoir gagné l'estime du public avec un roman qu'il ne considérait pas comme son meilleur², les livres qu'il publie à la fin de sa carrière littéraire n'ont plus rien à voir avec les récits complexes des années 1900. Des romans comme *La Flèche d'Or* (*The Arrow of Gold*, 1919) ou *Le Frère-de-la-Côte* (*The Rover*, 1923), reposent sur des ressorts qui tiennent essentiellement du mélodrame (contrebandiers, pirates, jeunes filles, prince déguisé, duel). Ainsi, trancher définitivement en faveur d'un Conrad moderniste et désintéressé, soucieux d'abord du travail formel de ses textes, serait avoir une vision partielle de son œuvre. Cela ferait également oublier la pression financière constante qui s'exerce sur l'écrivain. Par exemple, à l'époque de la publication de *Fortune*, si Conrad appelle de ses vœux un grand succès commercial et se dit prêt à utiliser des ressorts faciles, c'est aussi parce qu'il est fortement endetté auprès de son agent J. B. Pinker. Ainsi, bien qu'il affecte dans sa correspondance un mépris du public proche de celui d'un Flaubert, il ne peut se permettre de perdre la majeure partie de son lectorat.

Malgré cet infléchissement de la carrière littéraire de Conrad, le soupçon qui interdit à Jules Verne de prétendre au statut d'« écrivain » n'a jamais pesé sur lui. Homme cultivé d'ascendance aristocratique, lui-même fils de poète, Conrad renvoie et entretient l'image d'un auteur artisan désintéressé des considérations matérielles. Par exemple, sa réticence envers la publicité promouvant ses romans apparaît comme le signe d'une vocation artistique. John Attridge cite ainsi le cas d'un critique contemporain de Wells et Conrad, qui affirme, selon ce critère, la supériorité de Conrad sur Wells³. D'autre part, Conrad se sert de sa carrière maritime pour constituer une figure d'auteur bénéficiant des qualités qu'il attribue aux marins de ses romans. Dans ses *Souvenirs personnels* en particulier, Conrad

¹ Frederick R. KARL et Laurence DAVIES (dir.), *The Collected Letters of Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, n° 5, p. 44-45, cité par John ATTRIDGE, « "The Yellow-Dog Thing": Joseph Conrad, Verisimilitude, and Professionalism », *ELH*, *op. cit.*, p. 270.

² Amar ACHERAÏOU, *Joseph Conrad and the Reader: questioning modern theories of narrative and readership*, *op. cit.*, p. 52.

³ John ATTRIDGE, « "The Yellow-Dog Thing": Joseph Conrad, Verisimilitude, and Professionalism », *ELH*, *op. cit.*, p. 276.

développe une analogie entre le métier de marin et le métier d'écrivain. Il y présente son désir de devenir marin comme une attraction irrésistible et mystérieuse :

Je crois vraiment avoir été le seul garçon de ma nationalité, qui, possédant mes antécédents, se soit arraché comme par un saut à pieds joints au milieu et aux traditions de sa race¹.

Selon lui, c'est un mouvement du même ordre qui l'a poussé vers l'écriture : « une nécessité cachée, obscure, un phénomène entièrement masqué et inexplicable² ». La marine à voiles, associée au professionnalisme et au dévouement, rejoint l'image d'une littérature considérée comme un artisanat³. L'auteur-Conrad bénéficie des qualités positives du capitaine de navire à qui on associe l'incorruptibilité, et la netteté du langage de mer⁴. Tout cela contribue à forger l'image d'un écrivain artiste, préoccupé par le travail de son style et imperméable aux injonctions du marché du livre.

1.3.3.2. L'œuvre conradienne à l'épreuve de la critique polonaise

Cette comparaison entre la carrière maritime et la carrière littéraire de Conrad ne permet pas seulement à l'écrivain d'élaborer une figure d'auteur artisan et garant de valeurs morales anciennes et respectables. Comme le montre la lecture des *Souvenirs personnels*, elle est également un moyen pour cet écrivain exilé de donner de son parcours une image cohérente, et d'entériner son appartenance à son pays d'adoption. En effet, la mise en avant de sa carrière maritime permet à ce petit homme au fort accent⁵, qui écrit dans une langue apprise à l'âge adulte, de valoriser son anglicité. Le gentleman anglais, et particulièrement l'officier de marine, est une figure centrale du roman d'aventures et représente la quintessence de l'identité britannique. Conrad cultive cette image : par exemple, les journaux qui le célèbrent lors de sa visite aux États-Unis en 1923 associent sa carrière maritime et les

¹ Joseph CONRAD, *Souvenirs personnels*, *op. cit.*, p. 965.

² *Ibid.*, p. 922.

³ Ce point est développé plus loin : voir *infra* : 10.2.1, p. 546 et suiv.

⁴ John ATTRIDGE, « “The Yellow-Dog Thing” : Joseph Conrad, Verisimilitude, and Professionalism », *ELH*, *op. cit.*, p. 278.

⁵ H.G. Wells note par exemple que Conrad s'obstinait à prononcer les *-e* finaux de « *these* » et « *those* », ou qu'il multipliait les emplois de « *shall* » ou « *will* » (Linda DRYDEN, *Joseph Conrad and H.G. Wells*, *op. cit.*, p. 83.) De son côté, Ford Madox Ford relève que Conrad parlait parfaitement anglais, mais l'accentuait d'une manière si étrange qu'il était parfois incompréhensible (Owen KNOWLES, « Conrad's Life » [en ligne], *op. cit.*)

personnages de ses romans. L'image publique qu'ils forgent de lui est la figure déjà anachronique du capitaine au long cours, représentant exemplaire de l'Empire britannique¹.

Joseph Conrad, de son nom complet Józef Teodor Konrad Korzeniowski, est né en 1857 dans une famille polonaise de la petite aristocratie² dont la plupart des membres œuvrent en faveur de l'indépendance de la Pologne, à l'époque partagée entre la Russie, la Prusse et l'Autriche-Hongrie³. Son père, le poète Apollo Korzeniowski, est une figure politique importante du mouvement indépendantiste. Arrêté en 1861 par les services russes, il est condamné à partir en exil avec son épouse et son fils. Les parents du jeune Józef décèdent quelques années plus tard, atteints tous deux par la tuberculose, et le garçon est confié à son oncle maternel. Jeune homme, il se rend en France, dont il parle couramment la langue, puis au Royaume-Uni, avec le désir de devenir marin⁴. Officiellement citoyen russe, parlant à peine l'anglais, il est surnommé « *Polish Joe* » par les autres membres d'équipage⁵. Des années plus tard, en 1886, le capitaine Korzeniowski est naturalisé britannique, l'année où il obtient le brevet de capitaine au long cours.

Le rapport de Conrad à son pays natal est complexe et très certainement douloureux. Il n'a jamais écrit de roman sur la Pologne, ni même, à l'exception de ceux de deux courtes nouvelles, créé de personnage polonais⁶. Quand il aborde la question polonaise, c'est souvent sur un ton défensif. Sa correspondance et ses essais abondent en justifications, qui visent à éclaircir son statut et sa situation que ses concitoyens britanniques connaissent mal. En effet,

¹ Peter L. MALLIOS, « Undiscovering the Country : Conrad, Fitzgerald, and Meta-National Form », *Modern Fiction Studies*, vol. 47, n° 2, 2001, p. 357.

² Les parents de Joseph Conrad appartiennent à la *szlachta*, catégorie sociale qui désigne à la fois l'aristocratie et la haute bourgeoisie. C'est un groupe nombreux, sans commune mesure avec la noblesse française : à la fin du XVIIIe siècle, la *szlachta* représente environ 9% de la population totale (Zdzisław NAJDER, *Conrad in Perspective. Essays on Art and Fidelity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 19.).

³ Le royaume ancien de Pologne-Lituanie (République des Deux-Nations) perd son indépendance à la fin du XVIIIe siècle. Ses territoires sont progressivement annexés par la Prusse, l'Autriche-Hongrie, et la Russie où se trouve la majorité de la population polonaise. Joseph Conrad naît en 1857 à Berdytchiv (Ukraine actuelle), soit sur le territoire de l'Empire russe. En revanche, Cracovie, où il a vécu avec son père, fait partie de l'Empire austro-hongrois.

⁴ Élevé selon les traditions de l'aristocratie polonaise, Conrad parlait et écrivait couramment le français, tandis qu'il n'apprit l'anglais qu'à l'âge de vingt ans.

⁵ Owen KNOWLES, « Conrad's Life » [en ligne], dans J. H. STAPE (éd.), *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, *op. cit.*

⁶ Les deux nouvelles en question sont « Amy Foster » (1901) dont le personnage principal est un émigrant naufragé possiblement polonais ; et « Prince Roman » (1910), qui s'inspire de la vie du Prince Roman Sanguszko (1800-1881), aristocrate indépendantiste qui a notamment participé à l'insurrection polonaise de 1830.

personne, pas même ses proches, n'oublie son statut d'étranger « toujours présent, comme une blessure ou une source potentielle de ridicule¹ ». Conrad écrit à une époque qui connaît le paroxysme du jingoïsme de l'Empire britannique. S'il appartient à une classe sociale supérieure, ce qui lui a permis d'être bien inséré socialement, d'épouser une Anglaise et d'être naturalisé, Conrad subit au quotidien les conséquences de la xénophobie ambiante, par exemple envers les immigrants juifs de l'Est, à qui il est parfois associé². Nombre de ses amis, jusqu'à son épouse Jessie Conrad, le qualifient d'« Oriental³ ». Les écrivains de son temps relèvent quant à eux la singularité de son écriture, qu'ils attribuent à son statut d'étranger : Wells mentionne son « incurable étrangeté [*« ineradicable foreignness »*] », Kipling dit de ses livres qu'ils ressemblent à d'excellentes traductions d'un auteur étranger⁴. Quant à Virginia Woolf, elle écrit de lui dans l'essai « Mr Bennett and Mrs Brown », que nous avons cité précédemment :

Il est certain que les hommes et les femmes qui ont commencé à écrire des romans autour de 1910 ont dû faire face à cette immense difficulté : il n'existait aucun romancier anglais vivant de qui ils auraient pu apprendre leur art. M. Conrad est un Polonais, ce qui le classe à part et, tout admirable qu'il soit, ne le rend pas particulièrement utile⁵.

Il est indéniable que la singularité de l'anglais de Conrad déroute les lecteurs anglophones : phrases surchargées et parfois ampoulées, manquements à l'usage idiomatique, structures de phrases inspirées du polonais ou du français rendues absurdes à l'oreille d'un Anglais... Nulle surprise donc si, dans ses *Souvenirs*, Conrad insiste sur son lien profond avec son pays d'adoption. Dans la *Note de l'auteur*, il insiste sur son rapport intime à la langue anglaise :

Tout ce que je puis demander, après tant d'années passées à utiliser cette langue avec amour et, au cœur, l'angoisse accumulée par les doutes, les imperfections et les hésitations, c'est le droit d'être cru quand je dis que, si je n'avais pas écrit en anglais, je n'aurais pas écrit du tout⁶.

Plus loin, il ajoute :

¹ Frederick R. KARL, *Joseph Conrad. Trois vies*, Fayard / Mazarine, 1987, trad. de Philippe MIKKIAMMOS, p. 417.

² Amar ACHERAÏOU, *Joseph Conrad and the Reader*, *op. cit.*, p. 60.

³ *Ibid.* Traduction personnelle.

⁴ *Ibid.*

⁵ Virginia WOOLF, *Mr Bennett and Mrs Brown* [en ligne], *op. cit.* Traduction personnelle.

⁶ Joseph CONRAD, « Note de l'auteur », dans *Souvenirs personnels*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, trad. de G. JEAN-AUBRY, Roger HIBON, p. 854.

La vérité est que la faculté d'écrire en anglais m'est aussi naturelle que toute autre aptitude que j'eusse pu posséder de naissance. J'ai le sentiment étrange et irrésistible qu'elle a toujours fait partie intégrante de moi-même. [...] Il y eut adoption ; mais c'est moi qui fus adopté par le génie de la langue, qui [...] s'empara de moi si complètement que ses idiotismes mêmes [...] agirent directement sur mon caractère et façonnèrent ma nature encore malléable¹.

Dans un court essai autobiographique, « Retour en Pologne » (« *Poland Revisited* », 1914), il affirme que l'Angleterre lui est chère « non comme héritage, mais comme acquisition : comme conquête² ». Il présente sa carrière maritime comme une expérience à valeur initiatique, qui lui a non seulement permis d'acquérir les qualités qui font les bons marins, mais également de se rendre digne de son pays d'adoption. Il peut ainsi déclarer au capitaine du navire qui l'emmène en Amérique en 1923 : « Je suis plus britannique que vous. Vous n'êtes britannique que parce que vous ne pouviez pas l'empêcher³. » De même, dans « Retour en Pologne », le regard qu'il porte sur ses fils n'est pas dénué d'ambiguïté : pour eux, l'Angleterre est un héritage, « les formes et l'esprit de la terre qu'ils [ont] sous les yeux [sont] leur patrimoine, non leur conquête⁴ ».

Cependant, malgré sa volonté d'apparaître, aux yeux de ses lecteurs britanniques, le plus anglais possible, Conrad ne perd pas ses liens avec son pays d'origine. Il affirme par exemple dans une lettre qui a été massivement commentée :

Sur mer comme sur terre, mon point de vue est anglais ; mais on ne doit pas en conclure que je suis devenu un Anglais. Ce n'est pas le cas. Dans mon cas, l'expression « *homo duplex* » a plus d'un sens. Vous me comprenez⁵.

Durant la décennie de 1910, les romans de Conrad commencent à être traduits en Pologne. Lui-même écrit davantage au sujet de son pays d'origine, et accorde des interviews aux journalistes polonais. En 1914, il confie ainsi à Marian Dabrowski :

¹ Joseph CONRAD, *Souvenirs personnels*, op. cit., p. 853.

² Joseph CONRAD, *Retour en Pologne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, trad. de Silvère MONOD, p. 1191.

³ David BONE, *Landfall at Sunset: The Life of a Contented Sailor*, London, Duckworth, 1955, p. 160, cité par Allan H. SIMMONS, « "One of us": Conrad and English Politics and Culture », *Yearbook of Conrad's Studies (Poland)*, vol. 1, 2005, p. 50.

⁴ Joseph CONRAD, *Retour en Pologne*, op. cit., p. 1191.

⁵ Lettre à Kazimierz Waliszewski du 5 décembre 1903, reproduite dans Zdzisław NAJDER, *Conrad Under Familiar Eyes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 237. Traduction personnelle.

Les critiques anglais – puisqu'en fait je suis un écrivain anglais – notent toujours en parlant de moi qu'il y a en moi quelque chose qu'ils ne peuvent comprendre, définir ou exprimer. Vous seul pouvez saisir cet élément indéfinissable ; vous seul pouvez comprendre l'incompréhensible. C'est le *polskość*, ce *polskość* que j'ai fait passer de Mickiewicz et Slowacki à mon œuvre. [...] Savez-vous pourquoi Slowacki ? *Il est l'âme de toute la Pologne, lui*. [...] Je ne suis ni un grand homme, ni un prophète. Mais votre feu immortel brûle aussi en moi. Feu maigre et insignifiant, plus du type de la *lueur*, mais il est là et persiste. Lorsque je songe à l'actuelle situation politique, c'est *affreux* ! Je ne peux pas penser trop souvent à la Pologne, car c'est amer, douloureux, mauvais. J'en mourrais ! [...] Mais, malgré tout, face à la menace de l'extermination, nous resterons en vie¹.

Dans ses essais, Conrad traduit le mot *polskość*, dont l'équivalent français serait le mot « polonité », par le terme de « polonisme [*« polonism »*] ». Ce mot désigne l'esprit national polonais, qui persiste malgré l'occupation du pays, et qui s'exprime notamment par le biais de l'art et de la littérature.

La critique polonaise a mis en évidence la parenté entre les récits conradiens et les canons de la littérature romantique polonaise. L'un des thèmes fréquents de cette littérature est la mise en scène d'un personnage déchiré entre deux loyautés, et obligé de faire un choix qui fera nécessairement de lui un traître : « Les thèmes du devoir non accompli, de la trahison, et par-dessus tout de la désertion, étaient très répandus dans la littérature polonaise depuis le début du XIX^e siècle, c'est-à-dire depuis que la Pologne avait perdu son indépendance », écrit Zdzisław Najder. « Ainsi, ce qui semble être au premier abord une obsession conradienne particulière » est en réalité « un stéréotype littéraire fondé sur l'histoire nationale² ». L'un des exemples les plus célèbres de cette littérature est le récit en vers *Konrad Wallenrod* (1828) d'Adam Mickiewicz, qui s'inscrit dans la vogue des épopées nationales de l'époque romantique, et s'inspire de l'œuvre de Lord Byron. Le texte se situe au début du XV^e siècle, lors de la guerre qui oppose l'Union de Pologne-Lituanie à l'ordre Teutonique. Il raconte l'histoire de Konrad, un guerrier lituanien devenu Grand-maître des chevaliers teutoniques, qui venge son pays d'origine en emmenant délibérément ses soldats à la défaite. *Konrad Wallenrod*, dont l'action se déroule au Moyen Âge, est une référence

¹ Entretien avec Marian Dabrowski, cité par Frederick R. KARL, *Joseph Conrad. Trois vies*, op. cit., p. 486. Les astérisques indiquent l'usage du français.

² Zdzisław NAJDER, *Conrad in Perspective. Essays on Art and Fidelity*, op. cit., p. 13. Traduction personnelle.

explicite à la situation contemporaine de la Pologne : cette épopée romantique joue, comme celles qui s'écrivent à la même époque dans le reste de l'Europe, le rôle de manifeste nationaliste. Cependant, l'absence d'État polonais et la violence de la répression politique rendent la question de la langue et de la littérature nationale particulièrement brûlante : la polonité apparaît comme un mythe collectif, inséparable de la littérature et de l'art. La noblesse polonaise, à laquelle appartient la famille de Conrad, considère qu'elle est dépositaire de cet héritage culturel. Par exemple, à la naissance du jeune Józef, son père Apollo Korzeniowski écrit un poème pour lui confier sa « Mère » la « Pologne », et l'encourage à continuer la lutte en faveur de l'indépendance¹. Pour toute une génération de poètes, comme Korzeniowski ou Mickiewicz, la littérature est un moyen de prouver que l'esprit de la nation polonaise est vivant, bien que la terre polonaise soit occupée : « quand la Pologne perdit son indépendance », écrit Czesław Miłosz, « le concept de “polonité” prit peu à peu les dimensions d'une identité éthérée, qui exigeait loyauté, même si elle existait sans l'incarnation d'un État² ». Joseph Conrad prolonge ces considérations dans plusieurs de ses essais. Il écrit par exemple en 1916 : « la Pologne existe en tant qu'entité spirituelle aujourd'hui, plus sûrement encore qu'elle a pu exister dans le passé³ ». De même, le choix de son troisième prénom comme nom de plume interroge les lecteurs. En effet, sous l'influence de l'œuvre de Mickiewicz, le nom de Konrad évoque pour des lecteurs polonais la résistance nationale à l'occupation étrangère, et l'incarnation de valeurs chevaleresques⁴.

La réception de l'œuvre de Conrad en Pologne est ambivalente, dans la mesure où les lecteurs attendent de lui une adhésion totale au mythe national. Amar Acheraiou observe d'ailleurs que pour la majorité de la critique polonaise, qu'elle encense Conrad ou qu'elle l'accuse de trahison, le critère est le même : on juge son œuvre à l'aune du patriotisme⁵. Les premiers critiques polonais de ses romans l'accusent d'avoir déserté son pays d'origine et

¹ *Ibid.*, p. 14.

² Czesław MIŁOSZ, *Histoire de la littérature polonaise*, Paris, Fayard, 1986, trad. de André KOZIMOR, p. 277.

³ Joseph CONRAD, « A Note on the Polish Problem », dans *Notes on Life and Letters*, New York, Doubleday, Page & Company, 1921, p. 135. Traduction personnelle.

⁴ « En le baptisant « Konrad », il était évident qu'on voulait faire de lui un héros romantique, un sauveur chevaleresque qui devait, selon la tradition, délivrer son peuple de l'esclavage. Comme Samson, il devait sauver son peuple même au prix de sa propre mort ; Polonais parmi les Russes, il était un peu comme un sémite parmi les philistins. » (Frederick R. KARL, *Joseph Conrad. Trois vies, op. cit.*, p. 26.)

⁵ Amar ACHERAÏOÛ, *Joseph Conrad and the Reader: questioning modern theories of narrative and readership, op. cit.*, p. 38.

abandonné la cause nationale en choisissant de vivre en terre étrangère et d'écrire dans une autre langue que la sienne¹. Par exemple, l'écrivaine Eliza Orzeszkowa, qui appartient à la même noblesse nationaliste que Conrad, a subi la répression du pouvoir russe : son mari a été déporté, ses biens confisqués. Pour elle, écrire ou parler en langue polonaise, pratique illégale, est un acte de résistance. À ses yeux, Conrad est un traître, car il n'a pas mis son talent au service de la collectivité, comme l'a fait par exemple Mickiewicz². De son côté, Conrad affirme fréquemment sa volonté de ne pas mélanger l'art de l'écrivain et l'idéologie. Aux critiques polonais qui lui reprochent de ne pas avoir créé de récits ou de personnages polonais, il répond qu'il écrit de la fiction, non des livres d'histoire³. Cette allusion à l'histoire évoque le contenu thématique des œuvres nationalistes, mais également leur style. En effet, le messianisme politique polonais accompagne une génération d'écrivains plus ancienne que celle de Conrad, à laquelle appartiennent Mickiewicz, Orzeszkowa, mais aussi son propre père, Apollo Korzeniowski. Écrire pour la cause polonaise suppose donc également d'imiter des modèles poétiques anciens⁴.

Toutefois, à partir des années 1900, une nouvelle génération de critiques, dont la traductrice de Conrad en polonais, affirme que l'auteur n'a pas trahi son pays mais qu'il en a au contraire respecté l'esprit en insufflant dans son œuvre une sensibilité polonaise⁵. L'écrivain Wiktor Gomulicki, contemporain de Conrad, lit dans *Lord Jim* un récit autobiographique : le jeune homme fuyant un navire voué à sombrer, rongé de remords, qui trouve la prospérité et l'amour sur une terre étrangère, lui apparaît comme une métaphore de la situation de Conrad en exil⁶. De même, l'un des premiers critiques conradiens polonais, Gustav Morf, relit toute l'œuvre de l'auteur selon un prisme autobiographique et nationaliste. Par exemple, dans *Lord Jim*, le nom du *Patna* ferait allusion à la Pologne, le lieutenant français

¹ Le philosophe Wincenty Lutosławski, partisan du messianisme polonais, écrit ainsi dans un article intitulé « L'Émigration des talents » (1899) : « Nous ne devons pas envier aux Anglais un écrivain de second ordre qui, quoi qu'il arrive, n'aurait pas enrichi notre littérature, puisqu'il a lui-même admis que l'appât du gain était à l'origine de son activité créative. Nous sommes assez riches pour donner de nombreux écrivains à toutes les nations de la terre, et garder pour nous les meilleurs, qui exprimeront leur âme en langue polonaise. » (Gustav MORF, *The Polish Heritage of Joseph Conrad*, New York, Haskell House, 1965, p. 94. Traduction personnelle.)

² Amar ACHERAÏOU, *Joseph Conrad and the Reader*, op. cit., p. 28-29.

³ *Ibid.*, p. 31.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶ Kaisa KAAKINEN, *Comparative Literature and the Historical Imaginary*, op. cit., p. 148.

à Napoléon, etc.¹ À sa suite, de nombreux lecteurs polonais considèrent *Lord Jim* comme un aveu et une tentative de réhabilitation, de la part d'un auteur désireux de renouer avec son pays d'origine². *Lord Jim* devient même au cours du XX^e siècle un ouvrage emblématique de la cause polonaise, au point que des exemplaires du roman sont distribués aux soldats polonais durant la seconde guerre mondiale. Dans les années 1970, l'écrivain et éditeur Wit Tarnawski, spécialiste de l'œuvre de Conrad, affirme de même que les lecteurs polonais comprennent mieux la psychologie de Jim que les lecteurs britanniques³. Encore aujourd'hui, une grande partie de la critique polonaise inscrit *Lord Jim* dans la tradition du messianisme romantique polonais⁴, et considère « Joseph Conrad-Korzeniowski » comme « un auteur anglais à l'âme polonaise⁵ ». Certaines interprétations du roman, et notamment celle qui questionne le cadre impérialiste et raciste du roman, point de vue qui a été soutenu par les censeurs staliniens, sont évacuées par ces critiques⁶. La virulence de certains d'entre eux, qui considèrent qu'ils ont pour mission de réhabiliter Conrad face à des accusations injustifiées, montre que le débat est loin d'être apaisé⁷.

Il apparaît problématique de réduire l'œuvre à une interprétation unique, sachant que Conrad lui-même refusait d'être rattaché à une école particulière. Toutefois, il est certain que l'apport de la critique polonaise a permis de décentrer les études conradiennes en rappelant l'importance de la langue et de la culture d'origine de l'auteur et en refusant de ne le juger qu'à l'aune de la littérature d'Europe de l'Ouest. On ne saura pas pourquoi Conrad a refusé de mettre en fiction des récits ou des personnages polonais. Est-ce parce que le sujet

¹ Gustav MORF, *The Polish Heritage of Joseph Conrad*, op. cit. Le livre a été publié initialement en 1930.

² Amar ACHERAÏOU, *Joseph Conrad and the Reader*, op. cit., p. 34.

³ Kaisa KAAKINEN, *Comparative Literature and the Historical Imaginary*, op. cit., p. 149. On peut notamment penser à l'ouvrage de Tarnawski : *Conrad: The Man, the Writer, the Pole* (1974).

⁴ Pour un critique comme Wiesław Krajka, Conrad est un représentant majeur de l'anticommunisme, aux côtés de figures comme Jean-Paul II.

⁵ Cette expression constitue le titre d'un article de 2018 : Joanna SKOLIK, « Joseph Conrad-Korzeniowski, an English Writer with a Polish Soul: Joseph Conrad's Polish Heritage » [en ligne], *Yearbook of Conrad Studies (Poland)*, vol. 13, 2018, URL : <http://www.polishheritage.co.uk>, consulté le 23 octobre 2019. Traduction personnelle.

⁶ Kaisa KAAKINEN, *Comparative Literature and the Historical Imaginary*, op. cit., p. 151. Une critique polonaise, Joanna Młynarczyk affirme par exemple que loin de donner une vision raciste des peuples colonisés, Conrad dépeint à travers eux les Polonais, eux-mêmes colonisés à l'intérieur de l'Europe et préservant des valeurs morales oubliées des Européens de l'Ouest. Les romans de Conrad auraient donc comme propos la dénonciation de la colonisation de la Pologne (Joanna Młynarczyk, *One of Us or One of Them. Joseph Conrad's European Experience*, 2006), *Ibid.*, p. 157.

⁷ Par exemple, G. W. Stephen Brodsky considère qu'il faut « décoloniser Conrad ». Pour plus de développement à ce sujet, voir Amar ACHERAÏOU, *Joseph Conrad and the Reader*, op. cit., p. 46.

était trop douloureux ? Ou bien, pensait-il que cela n'intéresserait pas le public britannique ? Quoi qu'il en soit, le cas de Joseph Conrad, à la frontière de tant de domaines (littérature consacrée et littérature de masse, réalisme et romantisme, conservatisme et modernisme, transnationalité, plurilinguisme) interroge de multiples manières l'art d'écrire les romans au tournant du XX^e siècle. Il permet en particulier de saisir les intrications et les tensions entre ce qui est considéré ou non comme littéraire. En effet, son cas enterre définitivement la figure du génie solitaire et créateur de l'ère romantique, et démythifie celle de l'auteur artisan et styliste. Bien qu'il s'en défende, Conrad est conscient des stratégies qu'il convient d'employer pour vivre de sa plume. Soucieux de son image, au point de romancer sciemment ses textes autobiographiques, il élabore une figure d'auteur conforme à celle de la littérature consacrée tout en utilisant, quand il le juge nécessaire, des procédés narratifs empruntés à la littérature de masse. Les tensions qui persistent entre les différentes écoles de critiques conradiens, quant à elles, mettent en valeur l'impossible neutralité de l'analyse littéraire, *a fortiori* quand il s'agit d'un auteur considéré comme classique.

*

À l'instar de Conrad, les auteurs étudiés évoluent dans un contexte déterminé par les hiérarchies complexes du champ littéraire. Inspirées de genre populaires tous apparentés au *romance* (récit de voyage, *imperial romance*, *imperial gothic fiction*, roman d'aventures, roman maritime, robinsonnade), leurs œuvres ne peuvent cependant être circonscrites à une définition unique de ces genres. Cette incertitude est causée par de nombreux facteurs : endettement de l'auteur soumis à son public, ambition de l'auteur à contre-courant de la ligne éditoriale, hésitation esthétique due à une rédaction trop hâtive du livre. Par ailleurs, ces livres sont écrits par des auteurs qui présentent une certaine singularité esthétique : Wells initie un nouveau genre, tandis que Melville, Verne et Conrad revendiquent tous,

chacun à leur manière, leur volonté de se distinguer des romans d'aventures stéréotypés de leur temps. Or, comme l'observe Tzvetan Todorov, l'œuvre singulière entre en dialogue avec le genre : « tout grand livre établit l'existence de deux genres, la réalité de deux normes : celle du genre qu'il transgresse [...] ; et celle du genre qu'il crée¹ », à la différence du chef-d'œuvre de la littérature de masse, qui « est précisément le livre qui s'inscrit le mieux dans son genre² ». C'est pourquoi, après ce rapide tableau du contexte historique et éditorial des romans étudiés, nous allons nous intéresser à cette superposition de deux normes : à quel point les récits sont-ils influencés par les stéréotypes des genres auxquels ils se rattachent ? Comment s'en écartent-ils ou les renouvellent-ils ?

L'usage des clichés s'observe à tous les niveaux, de la description des personnages au dessin des intrigues. Cependant, nous avons choisi un biais particulier qui est l'observation de la manière dont ces romans traitent le motif insulaire, à travers l'étude de deux espaces clos entourés par l'océan : l'île et le navire. Ce choix s'inscrit dans la lignée de ce qu'affirme Edward Said dans *Culture et impérialisme*, qui montre que le roman occidental se fonde sur une lecture impérialiste du monde. D'une part, comme l'observe Matthieu Letourneux, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, « l'ensemble du monde est lié, comme acteur ou comme objet, aux enjeux coloniaux, et ne peut donc se penser en-dehors de cette réalité³ ». Or, la dichotomie entre l'île et l'océan offre un contraste entre un espace intérieur préservé et un extérieur chaotique et cannibale. À grande échelle, elle rejoue les fantasmes de l'imaginaire colonial, selon lesquels le barrage de la civilisation s'oppose à la terreur de l'invasion et de la dégénérescence. D'autre part, comme l'affirme Said, la structure même des romans est déterminée par les enjeux impérialistes. Nous verrons ainsi dans la troisième partie comment l'imaginaire insulaire, qui établit une hiérarchie entre le centre et la marge, conditionne également les structures narratives.

¹ Tzvetan TODOROV, *Poétique de la prose, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1978, p. 10.

² *Ibid.*

³ Matthieu LETOURNEUX, *Le roman d'aventures 1870-1930*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2010, p. 96.

CHAPITRE II

FORTUNE DE LA MÉTAPHORE INSULAIRE : ÉCARTS ET CLICHÉS

Outre leur inscription dans un contexte économique et éditorial particulier, les œuvres étudiées sont également traversées par les grandes lignes idéologiques de leur temps. En particulier, deux influences philosophiques majeures, la pensée schopenhauerienne et le darwinisme, permettent de comprendre la fortune du motif insulaire dans ces romans et les mécanismes idéologiques que ce motif implique. L'angoisse suscitée par ces théories philosophiques se traduit dans les romans par une peinture redoutable de l'océan, image d'un chaos primitif hostile à la vie humaine, dont les qualificatifs rejoignent les clichés évolutionnistes sur les peuples colonisés. Face à ce monde extérieur malveillant, l'espace de l'île ou du navire apparaît comme l'équivalent d'un univers mental dont les frontières sont fragiles et menacées. Le motif récurrent du cannibale – que son état soit dû à la nécessité ou

à la sauvagerie – agite le spectre d’une menace d’engloutissement par une altérité violente et antagoniste.

2.1 INTRIGUES DARWINIENNES

Loin d’être uniformément enthousiastes face aux avancées techniques et à l’expansion économique de leurs pays, les Occidentaux du XIX^e siècle font preuve d’un pessimisme qui provient de plusieurs théories philosophiques aboutissant dans leur grande majorité à montrer que l’être humain est irrationnel, incapable de se contrôler, et ne peut rien connaître de sa propre nature. Plusieurs influences philosophiques, issues pour l’essentiel des auteurs allemands de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, se répandent grâce aux traductions et trouvent un écho chez les écrivains de l’époque. Les romanciers, qui empruntent aux philosophes, ne les ont pas nécessairement lus. Il s’agit moins pour eux de reproduire fidèlement des systèmes de pensée que de s’inspirer de certaines idées abondamment citées et devenues des lieux communs¹. Par exemple, la vulgarisation des idées de Kant aboutit au scepticisme : on retient de son œuvre que la vérité est relative, et qu’il n’y a pas de connaissance possible des choses en soi ; la science et la métaphysique apparaissent donc comme les illusions d’une pensée naïve². Cette inquiétude s’accompagne d’un subjectivisme : l’être humain ne connaît que ses propres représentations, et sa conscience « se heurt[e] sans répit à sa propre image³ ». L’un des philosophes les plus influents dans la seconde moitié du XIX^e siècle est Schopenhauer, dont le pessimisme se reconnaît dans l’œuvre de très nombreux écrivains occidentaux. Ceux-ci n’ont pas toujours lu Schopenhauer : ils ne connaissent souvent de lui qu’« une caricature⁴ » de sa pensée, mais celle-ci « a peut-être marqué les esprits plus profondément que ne l’aurait fait cette pensée elle-même⁵ ». Pour Schopenhauer, le monde est tout entier mû par la Volonté. Cette force

¹ Sandrine SCHIANO-BENNIS, *La Renaissance de l’idéalisme à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 186.

² *Ibid.*, p. 61.

³ *Ibid.*, p. 67.

⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁵ *Ibid.*

aveugle à l'origine de toute chose traverse la nature entière, et ses manifestations – animaux, plantes, êtres humains – ont des apparences multiples, et trompeuses. Dans ce contexte, l'être humain pense avoir un contrôle sur ses actes et ses pensées, mais son apparente liberté est une illusion. Ce qu'il fait est en réalité uniquement orienté en fonction de la survie de l'espèce, donc de ses besoins corporels : comme l'animal, ses préoccupations premières sont se nourrir et se reproduire.

Cet arrière-plan philosophique conditionne la manière dont est perçu l'être humain. L'étude du premier chapitre d'*Un Crime étrange (A Study in Scarlet, 1887)*, premier roman de la série des *Sherlock Holmes* d'Arthur Conan Doyle, révèle que Holmes analyse la structure mentale en illustrant la conception victorienne de la psychologie¹. En effet, Holmes compare le cerveau humain à un grenier vide qu'il faut meubler. L'être humain a une tendance naturelle au désordre car il est traversé par des pulsions irrationnelles, mais comme son grenier mental n'est pas extensible, il ne faut y loger que des choses utiles et non y entasser une somme de connaissances enchevêtrées et mal rangées. La psychologie est donc vue comme un dispositif physiologique que la volonté humaine peut contrôler, comme elle doit par extension contrôler les émotions et le comportement du corps. Dans le contexte victorien, l'éducation – et particulièrement celle des enfants – est donc fondamentale, afin d'enseigner la tempérance et l'auto-discipline². De même, comme le montre Michel Foucault, les aliénistes du XIX^e siècle font subir à leurs patients des traitements moraux, visant à réformer leur comportement³. Cette conception de la psychologie aboutit à l'idée que l'individu est dissocié entre une nature rationnelle et disciplinée et une nature irrationnelle, instinctive et immorale. Dans les années 1830, deux maladies mentales nouvellement diagnostiquées illustrent ce point de vue : la monomanie, et la folie morale (« *moral insanity* »). La monomanie, théorisée par le Français Etienne Esquirol, est une séparation des facultés mentales (émotion, raison, volonté) qui cause une idée fixe. Le monomane est parfaitement sain dans tous les domaines sauf un, et peut donc très bien dissimuler sa folie. C'est le cas du capitaine Achab dans *Moby-Dick* d'Herman Melville, qui connaît une

¹Athena VRETTOS, « Victorian Psychology », dans Patrick BRANTLINGER et William B. THESING (éds.), *A Companion to the Victorian Novel*, Oxford, Blackwell, 2002, p. 67.

² *Ibid.*, p. 73.

³ *Ibid.*, p. 75.

dissociation de son âme et de sa volonté. La « *moral insanity* », définie par le médecin James Cowles Pritchard, se manifeste par un désordre mental et affectif qui n'atteint pas les facultés intellectuelles¹. Ces deux diagnostics entretiennent l'idée que le moi peut être fragmenté et que même des individus rationnels peuvent avoir une part irrationnelle.

À cet arrière-plan philosophique pessimiste s'ajoute la multiplicité des théories évolutionnistes dont l'influence se fait de plus en plus sentir à mesure que le XIX^e siècle progresse. En 1809, le naturaliste Jean-Baptiste de Lamarck publie la *Philosophie zoologique*, qui popularise la théorie du transformisme, c'est-à-dire l'idée que les espèces dérivent les unes des autres à travers des variations transmises de génération en génération selon une perspective téléologique. On attribue ordinairement à Darwin cette idée finaliste, mais celle-ci est erronée. Selon Darwin, il n'y a pas de direction à la transformation des espèces. En effet, il conçoit les variations héréditaires selon un schéma arborescent qui n'a rien à voir avec le dessin linéaire de l'« évolution » qu'on lui attribuera malgré lui. C'est pourtant le terme « darwinisme » qui vient à désigner, au cours du XIX^e siècle, l'idée puissante que les individus et la société sont tout entiers soumis à des lois biologiques régies par un principe d'évolution. Ce « darwinisme » ou cet « évolutionnisme » a révolutionné les mentalités occidentales, et, comme l'a montré Gillian Beer dans son ouvrage *Darwin's Plots*, a eu une influence profonde sur la manière de raconter les histoires et d'écrire les romans².

Les livres de Darwin sont publiés durant une période d'engouement pour les théories évolutionnistes : Charles Lyell ou Robert Chambers publient, avant lui, des ouvrages proposant des théories de l'évolution. « Le débat qui oppose l'immuabilité à la transformation des espèces a été soulevé tout au long du XVIII^e siècle », note Gillian Beer, « et faisait partie d'un débat bien plus ancien sur l'immuabilité et la transformation de la matière, qui remontait à Lucrèce³ ». L'ouvrage majeur de Darwin, *L'Origine des espèces par le moyen de la sélection naturelle* (*On the Origin of Species by Means of Natural Selection*, 1859) connaît un tel succès qu'il est épuisé le jour même de sa parution. Dans ce livre, le naturaliste expose deux thèses principales. Premièrement, les caractéristiques des espèces se

¹ *Ibid.*, p. 76.

² Gillian BEER, *Darwin's Plots*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

³ *Ibid.*, p. 11. Traduction personnelle.

transmettent de génération en génération, ce que l'on peut observer quand les êtres humains pratiquent la culture des plantes et l'élevage au moyen d'une sélection des éléments qu'ils jugent les plus performants. Deuxièmement, il existe une « sélection naturelle » au sein des espèces elles-mêmes, permettant de transmettre aux générations suivantes les caractères les plus forts et d'assurer ainsi la pérennité de l'espèce. La spécificité de Darwin est qu'il s'efforce de montrer qu'il n'y a pas de plan préalable agençant le réel, comme l'affirme la théologie. Si la sélection naturelle et la transmission héréditaire des variations ont façonné le monde tel qu'il est, le futur est imprévisible car il repose sur une infinité de possibilités. Au sein de la nature, l'être humain est donc une possibilité comme les autres et ne tient aucune place spéciale. La pensée de Darwin implique donc que les êtres humains ne sont pas au centre de la nature et qu'en outre ils ne peuvent la connaître tout entière. Contrairement à nombre de théoriciens de l'évolution, Darwin montre donc que la nature peut se passer de l'être humain. En revanche, Gillian Beer rappelle que chez Lamarck, il existe une intention dans le réel : une espèce qui a « bien » agi évolue, une autre qui a « mal » agi régresse, selon des critères rationnels. Elle observe donc que « d'une manière étonnante et révélatrice, la théorie de l'évolution de Lamarck est *toujours* la plus populaire¹ ». En effet, ce sont les théories évolutionnistes qui apportent un sens au réel qui auront, par la suite, le plus de succès.

Le terme d'« évolution », aujourd'hui étroitement associé à Darwin, est en réalité peu employé au début du XIX^e siècle. Gillian Beer note que le mot « évolution » désigne au XVIII^e siècle les phases de développement d'un individu de l'œuf à la maturité (ontogenèse) ; tandis qu'au XIX^e siècle la définition du mot s'étend à l'espèce (phylogenèse). Cette confusion, qui a fait la fortune du mot, « est un exemple frappant de la polyvalence des concepts évolutionnistes² ». En effet, ceux-ci permettent de « proposer un système total permettant de comprendre l'organisation du monde naturel [...] sans avoir recours à la divinité³ ». *L'Origine des espèces* suscite un débat d'une ampleur exceptionnelle. Parmi les admirateurs du livre, de nombreux scientifiques et théoriciens de l'hyper-libéralisme s'en emparent, considérant que la lutte pour l'existence doit également s'appliquer aux sociétés humaines.

¹ *Ibid.*, p. 20.

² *Ibid.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 20.

Malgré les tentatives de correction de Darwin¹, c'est ce « darwinisme social » qui se répand majoritairement dans l'opinion et transforme durablement les mentalités occidentales. L'un des auteurs évolutionnistes les plus influents est le sociologue Herbert Spencer. Dans ses *Premiers principes* (1862), publiés trois ans après *L'Origine des espèces*, il affirme que la « loi d'évolution » est un principe universel définissant la marche de tous les phénomènes, organiques et inorganiques, et applicable à tous les domaines du savoir². C'est à Spencer que l'on doit l'expression « survivance du plus apte » (« *survival of the fittest* »), qu'il trouve plus adaptée à sa théorie que la « sélection naturelle » décrite par Darwin³. Selon lui, la société fonctionne comme un organisme où tous les individus sont mis en concurrence. L'égoïsme est supérieur à l'altruisme car il est biologique. Le seul altruisme qui ne soit pas de la faiblesse est un altruisme rationnel qui consiste à prendre soin de ses descendants. Pour les moins adaptés à la société, ils doivent être éliminés sans égards. C'est également Spencer qui popularise le mot d'« évolution », très peu employé par Darwin et ses prédécesseurs⁴.

S'intéressant plus spécifiquement à l'influence de l'évolutionnisme sur l'écriture romanesque, Gillian Beer note que les interprétations diverses des ouvrages de Darwin sont favorisées par l'absence d'un vocabulaire scientifique spécifique. Les livres scientifiques du XIX^e siècle ont un style littéraire, qui emprunte souvent aux écrivains et qui peuvent être lus comme des narrations⁵. De même, les théories évolutionnistes sont des narrations et en tant que telles, elles ont profondément influencé l'écriture des romans du XIX^e siècle. Selon Sandrine Schiano-Bennis, la conjugaison du pessimisme philosophique et l'influence du darwinisme conduisent l'esthétique « fin-de-siècle » à évoluer selon deux tendances : le choix de décrire l'abjection et la laideur humaine à travers l'écriture réaliste, ou celui de se

¹ En 1871, Darwin publie *La Filiation de l'Homme et la sélection liée au sexe*, un ouvrage présenté comme une extension de la théorie de la sélection naturelle à l'être humain, et de ce fait très attendu. *L'Origine des espèces* a eu un tel retentissement que la parution de *La Filiation* est indissociable d'enjeux politiques et philosophiques, dans une société en pleine expansion coloniale et qui connaît des restructurations sociales très importantes. La thèse de Darwin est cependant opposée à celle des tenants du darwinisme social. En effet, Darwin explique dans *La Filiation* que la rationalité progressive de l'espèce humaine a favorisé l'apparition d'instincts sociaux, ayant pour conséquence un souci de préservation des faibles. Ainsi, selon Darwin, la sélection naturelle finit par aboutir à son contraire, un comportement éthique anti-sélectif. Cette note résume le propos de Patrick TORT, *Darwin et le darwinisme*, Paris, PUF, 2005, p. 51-56.

² *Ibid.*, p. 69.

³ Patrick TORT, *Spencer et l'évolutionnisme philosophique*, Paris, PUF, 1996, p. 31-32.

⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁵ Gillian BEER, *Darwin's Plots*, *op. cit.*, p. 4.

réfugier dans un solipsisme intellectuel accompagnant une forme de renaissance de l'idéalisme qui se réalise à travers le symbolisme ou le goût de l'occulte¹. Nous ajoutons à ces deux alternatives les genres populaires du *romance* du XIX^e siècle (roman d'aventures, *imperial gothic fiction*, *imperial romance*), qui sont eux aussi traversés par le thème du double et de la dissociation. En effet, ces genres sont à la fois idéalistes et pessimistes. D'une part, ils expriment l'aspiration à une identité intacte, qui passe par une idéalisation de la masculinité et du caractère national, et par l'exaltation du surhomme de roman populaire, directement hérité de la tradition romantique. D'autre part, ils manifestent une terreur de l'aliénation, représentée dans la fiction par les personnages féminins, les colonisés, le peuple, et qui peut à tout moment gagner le héros, l'entraînant dans une régression irréversible.

Dans les romans étudiés, l'image de l'individu menacé par des forces naturelles qui le dépassent se reformule à travers la métaphore de l'île entourée de l'océan. Ainsi, selon le néologisme d'Ismaël, les matelots de *Moby-Dick* sont des *Isolés* [« *Isolatoos* »], dont chacun vit « à l'écart des autres, sur son continent à lui [« *on a separate continent of his own* »]² ». Si Melville, qui écrit *Moby-Dick* avant la publication de *L'Origine des espèces*, ne peut être influencé par le darwinisme, il est en revanche profondément marqué par la pensée de Schopenhauer³. Dans cette citation, le néologisme « *Isolatoos* » entérine l'idée schopenhauerienne selon laquelle chaque être humain élabore sa propre représentation d'un monde dont il se conçoit comme le centre, bien qu'il soit perdu dans l'immensité des phénomènes et mû par une Volonté extérieure qui le dépasse. Cette perception que l'individu a de lui-même rejoint aisément la définition de l'île, dont un exemple pourrait être celle de François Moureau :

¹ Sandrine SCHIANO-BENNIS, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 446. Dans le même mouvement, ce que Sandrine Schiano-Bennis appelle « la renaissance de l'idéalisme » se manifeste à travers une forme de panthéisme : si le réel entier est organisé par une force unique, le moi égotiste peut en s'élargissant en prendre la mesure. Ce courant se développe à la suite d'Hartmann, qui développe dans les années 1860 la théorie d'un inconscient universel unique. Nous en trouvons l'héritage chez Melville, influencé notamment par la philosophie émersonienne.

² Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 145 : « They were nearly all Islanders in the *Pequod*, *Isolatoos* too, I call such, not acknowledging the common continent of men, but each *Isolato* living on a separate continent of his own. » Philippe Jaworski choisit de traduire *Isolatoos* par *Isolés* en référence aux *Travailleurs de la mer* de Victor Hugo, qui écrit que la langue marine appelle « isolés » des écueils que personne ne visite jamais (*Ibid.*, note 2, chapitre 27).

³ À ce sujet, voir par exemple R. K. GUPTA, « *Moby-Dick* and Schopenhauer », *International Fiction Review*, vol. 31, n° 1-2, 2004.

L'île est une terre qui, précisément, n'a d'intérêt que par ses limites : l'île est d'abord conscience de l'île. C'est un lieu qui échappe à l'élément aquatique, une singularité menacée. [...] Elle représente la terre inachevée, un fragment d'univers qui ne tire son sens que de la mer qui l'entourne¹.

Selon cette définition, l'océan conditionne l'existence de l'île, qui se constitue précisément en tant que singularité parce qu'elle est menacée d'engloutissement. À l'échelle des romans et, plus globalement, dans l'imaginaire du roman d'aventures, le motif de l'île permet de figurer un individu cerné par des forces hostiles qui le dépassent et le traversent. Dès lors, le personnage représente lui-même une « singularité menacée² », que cette menace provienne de l'extérieur, à travers un combat perdu d'avance contre les forces hostiles de la nature (chapitre II), ou de l'intérieur, dans la mesure où le contact avec ces forces hostiles peut entraîner un glissement du héros vers la sauvagerie, ayant pour corollaire la perte de son identité (chapitre III).

2.2 « LA TERRE INACHEVÉE » : NAVIRES, ÎLES ET OCÉAN DANS LES ROMANS DU CORPUS

2.2.1. Un monde hostile

2.2.1.1. L'océan d'Herman Melville et Jules Verne : l'image d'un chaos primitif

La Renaissance et l'âge classique n'apprécient pas les abords de l'océan. Impossible à civiliser et à rendre habitable, l'océan constitue, selon Alain Corbin, « la relique de cette substance primordiale indifférenciée qui avait besoin, pour devenir nature créée, de se voir imposer une forme » et « symbolise le désordre antérieur à la civilisation³ ». Citant des ouvrages du XVI^e et du XVII^e siècle, il note qu'il était fréquent de considérer que l'océan était

¹ François MOUREAU, « Préface », dans François MOUREAU (éd.), *L'Île, territoire mythique*, Paris, Aux amateurs de livres, 1989, p. 7.

² *Ibid.*

³ Alain CORBIN, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage*, Paris, Aubier, coll. « Champs Flammarion », 1988, p. 12.

un vestige des eaux du Déluge, rappelant ses péchés à l'humanité¹. Si le XVIII^e siècle commence à apprécier la beauté de la mer, les théories de la terre du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle continuent à donner une vision terrifiante de l'océan, qui perdure jusqu'à Michelet ou Jules Verne : l'océan est d'une violence imprévisible, il trahit les convulsions de la nature, il abrite des animaux monstrueux. Ainsi, dans *Vingt mille lieues sous les mers*, le narrateur se plaît à décrire les dangers que courent les navigateurs. Il évoque par exemple « les terribles tempêtes de la mer Rouge² » et qualifie la Méditerranée « de champ des catastrophes³ ». Dans l'océan Atlantique, il voit les vagues déchaînées par la violence d'un ouragan. De même, dans *Moby-Dick*, la description de la tempête en mer évoque diverses images qui toutes se réfèrent à une réalité terrifiante : attaque de fauves, bataille au corps-à-corps, incendie :

Le vent fraîchit encore, devint hurlement [« *howl* »] ; les vagues entrechoquaient leurs boucliers ; la bourrasque rugissait [« *roared* »], crépitait autour de nous comme le feu blanc qui zigzague dans la Prairie, nous léchant de ses flammes fourchues sans nous consumer – immortels dans la gueule béante de la mort [« *these jaws of death* »] ⁴ !.

Dans cet extrait, la description de la mer à l'aide de la métaphore animale se fait à travers la mention des cris : celui du loup (« *howl* »), ou du lion (« *roar* »), animaux associés à la dévoration, ce que rappelle plus loin la mention des mâchoires (« *jaws* »). Plus loin dans le roman, la mer est comparée à un animal carnivore qui « dévore navires et équipages », une « tigresse sauvage » « d'une cruauté démoniaque⁵ ». Les motifs du feu et de la foudre, ainsi que ceux des mâchoires et des fauves, sont récurrents dans le roman. Intrinsèquement liés, ils constituent un réseau de sens très riche, associé à la force aveugle qui se dissimule sous l'apparence des choses. Comme la Volonté schopenhauerienne, la mer chez Melville est incontrôlable : « nulle miséricorde, nulle force ne la commande, sinon les siennes propres⁶ », écrit Ismaël.

¹ *Ibid.*, p. 13-14.

² Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 1009.

³ *Ibid.*, p. 1049.

⁴ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 309. « The wind increased to a howl; the waves dashed their bucklers together; the whole squall roared, forked, and crackled around us like a white fire upon the prairie, in which, unconsumed, we were burning; immortal in these jaws of death! »

⁵ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 309.

⁶ *Ibid.* « [...] the live sea swallows up ships and crews. [...] Like a savage tigress that tossing in the jungle overlays her own cubs, so the sea dashes even the mightiest whales against the rocks, and leaves them there side by side

D'autre part, la mer, que les Anciens associent aux eaux du Déluge, est perçue comme un espace archaïque qui abrite des créatures monstrueuses et informes : pour les personnages melvilliens et verniens, voyager sous l'eau signifie donc voyager dans le passé. En effet, bien que l'exactitude du récit biblique du Déluge soit mise en cause dès le XVII^e siècle, les historiens de la terre attribuent pendant longtemps à la mer un rôle considérable dans le façonnage du globe. Par exemple, au début du XIX^e siècle, à la suite d'Abraham Gottlob Werner, les savants neptuniens considèrent que la mer est à l'origine de tous les caractères physiologiques de la croûte terrestre¹. Arpenter les rivages permet de trouver des fossiles qui prouvent que la mer abrite les espèces animales les plus anciennes. Dans *Moby-Dick* comme dans le roman de Verne, les personnages considèrent que l'océan est à l'origine du monde. « En vérité, sots mortels que vous êtes ! », raille Ismaël, « le déluge de Noé n'a pas encore retiré ses eaux, qui couvrent toujours deux tiers de notre belle planète² ». Dans *Vingt mille lieues sous les mers*, le narrateur naturaliste Pierre Aronnax affirme que l'océan a précédé les terres. Quant au capitaine Nemo, il a même découvert au fond de ce très ancien océan les vestiges d'une très ancienne cité. Ces ruines, qualifiées de « dolmens des temps anté-historiques³ », « mille fois séculaires⁴ », sont celles de l'Atlantide engloutie. Cette découverte fabuleuse, qui revivifie une légende que certains historiens contemporains de Verne prennent très au sérieux⁵, contribue à faire du voyage sous les mers un voyage dans le temps. Au sein de la description, les ruines de l'Atlantide donnent au lecteur une représentation concrète de cette ancienneté des fonds sous-marins.

De même, dans les deux romans, les personnages ont l'occasion d'observer des créatures qu'ils considèrent comme extrêmement anciennes. Ainsi, au chapitre 104 de *Moby-Dick*, Ismaël déclare son intention d'« exalter » la baleine « d'un point de vue archéologique,

with the split wrecks of ships. No mercy, no power but its own controls it. Panting and snorting like a mad battle steed that has lost its rider, the masterless ocean overruns the globe. »

¹ Alain CORBIN, *Le Territoire du vide*, *op. cit.*, p. 115-140. Alain Corbin note que plusieurs théories de l'histoire de la terre sont en concurrence à la fin du XVIII^e s. et au début du XIX^e s. sans que l'une d'entre elles domine véritablement.

² Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 310. « Yea, foolish mortals, Noah's flood is not yet subsided; two thirds of the fair world it yet covers. »

³ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 1073.

⁴ *Ibid.*, p. 1076.

⁵ René TREUIL, *Le Mythe de l'Atlantide*, Paris, CNRS Editions, Biblis inédit, 2012, p. 24.

fossilifère et antédiluvien¹ ». Affirmant que cet animal du fond des mers est une créature très ancienne, il est « saisi d'effroi à l'idée de ce monde antémosaïque sans origine – le monde des indicibles épouvantes de la baleine », monde « qui fut avant le temps » et « perdurera nécessairement après la fin des générations des hommes² ». Dans ce chapitre, l'abîme de la mer et l'abîme du temps se fondent en une même sensation de régression à l'infini. Le narrateur de Jules Verne rencontre également des créatures archaïques, contemporaines des ruines atlantes qu'il a sous les yeux. Affirmant que les créatures anciennes sont nécessairement plus grandes que les animaux qui lui sont contemporains, le professeur Aronnax émet l'hypothèse que les profondeurs de l'océan recèlent peut-être « des mollusques d'une incomparable taille, des crustacés effrayants à contempler, tels que seraient des homards de cent mètres ou des crabes pesant deux cents tonnes³ ! » La rencontre avec ces monstres lui donne d'ailleurs raison⁴. Mais l'exemple le plus frappant est sans doute, dans les deux romans, celui du poulpe géant. Le *Nautilus* le croise au large des Antilles, le *Pequod* dans les parages de l'île de Java. Conseil et Ismaël lui donnent l'antique nom de Kraken, ce qui inscrit l'animal dans une lignée ancienne et légendaire. Aronnax le présente comme une aberration de la nature, « monstre horrible, digne de figurer dans les légendes tératologiques⁵ ». En effet, les pieds de la créature sont implantés sur sa tête, ce qui vaut « à ces animaux le nom de céphalopodes », sa langue est armée « de plusieurs rangées de dents aiguës », sa bouche est un bec « fait comme le bec d'un perroquet⁶ ». La substance dont est constituée le corps de l'animal est molle et visqueuse : « le poulpe n'est qu'un mollusque, et ce nom même indique le peu de consistance de ses chairs⁷ », explique Aronnax à Ned Land ; et sa couleur est « inconstante, changeant avec une extrême rapidité⁸ ». La description nous présente donc un animal constitué d'éléments hétérogènes et

¹ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 497. « Having already described him in most of his present habitatory and anatomical peculiarities, it now remains to magnify him in an archaeological, fossiliferous, and antediluvian point of view. »

² *Ibid.*, p. 500. « I am horror-struck at this antemosaic, unsourced existence of the unspeakable terrors of the whale, which, having been before all time, must needs exist after all humane ages are over. »

³ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 742.

⁴ *Ibid.*, p. 1072.

⁵ *Ibid.*, p. 1185-1187.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 757.

⁸ *Ibid.*, p. 1187.

indéfinissables, une « fantaisie de la nature¹ », comme si la matière primitive s'était assemblée pour former cette créature inachevée avant de se perfectionner à travers des êtres plus rationnels². Non content d'offrir aux passagers du *Nautilus* un spectacle horrible, les poulpes s'attaquent au navire et aux hommes. Lors de la bataille qui s'engage contre eux, les tentacules coupés sont décrits comme des « tronçons de serpents qui tressaut[ent] », et il semble au narrateur qu'ils repoussent « comme les têtes de l'hydre³ ». De même, dans *Moby-Dick*, le poulpe semble incomplet et informe :

Une gigantesque masse pulpeuse de plusieurs furlongs⁴ d'envergure, d'une éblouissante blancheur crémeuse, flottait à la surface de l'eau ; de longs bras rayonnaient innombrablement de son centre, s'enroulant et se tordant comme un nid d'anacondas, prêts, eût-on dit, à saisir aveuglément tout ce qui aurait le malheur de passer à leur portée. On ne lui voyait ni le contour ni les traits d'un visage, rien qui put suggérer la sensation ou l'instinct ; la chose vivante qui ondulait ainsi sur les flots était informe, comme née du hasard, hors de toute loi naturelle [« *an unearthly, formless, chance-like apparition of life* »]⁵.

L'animal, qui semble ne pas appartenir à ce monde, ce que révèle le sens littéral de l'adjectif « *unearthly* », est comme chez Verne associé au serpent. À travers la description du poulpe, les deux romans opèrent ainsi une synthèse entre les théories scientifiques récentes (la mer contient les formes de vie les plus primitives) et les croyances des temps anciens (l'océan est le vestige du Déluge et rappelle donc la Chute) : contemporain du péché originel, ce que signale sa forme serpentine, le calmar géant a une nature démoniaque.

Ce caractère diabolique des habitants des mers fait partie des traits récurrents de leurs descriptions. De même que l'océan, comme l'enfer, est un abîme où l'être humain peut être englouti à tout jamais, les animaux marins, devenus créatures infernales, sont

¹ *Ibid.*

² Odile Gannier consacre un article à la description du poulpe chez Jules Michelet Jules Verne et Victor Hugo : ODILE GANNIER, « Du poulpe à la pieuvre. Art comparé de la description chez Michelet (*La Mer*), Jules Verne (*Vingt mille lieues sous les mers*) et Victor Hugo (*Les Travailleurs de la mer*) », dans Alice DE GEORGES-MÉTRAL (éd.), *Poétiques du descriptif dans le roman français du XIX siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

³ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 1192.

⁴ Un furlong équivaut à environ 200m.

⁵ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 312. « [...] we now gazed at the most wondrous phenomenon which the secret seas have hitherto revealed to mankind. A vast pulpy mass, furlongs in length and breadth, of a glancing cream-color, lay floating on the water, innumerable long arms radiating from its centre, and curling and twisting like a nest of anacondas, as if blindly to clutch at any hapless object within reach. No perceptible face or front did it have; no conceivable token of either sensation or instinct; but undulated there on the billows, an unearthly, formless, chance-like apparition of life. »

fréquemment associés à la terreur de la dévoration. En effet, écrit Alain Corbin, l'océan « est un monde damné dans l'obscurité duquel s'entre-dévorent les créatures maudites » ; « ce monde cruel de l'absorption en chaîne, de l'avalement emboîté figure le domaine de Satan et des puissances infernales¹ ». Dans *Moby-Dick*, la mer est fréquemment décrite à l'aide de deux néologismes, « *sharkish* » et « *sharked* » (« requine », ou « requineuse »). Le requin est un animal que l'on rencontre fréquemment dans le roman et cette omniprésence contribue à faire de l'océan melvillien un lieu terrifiant d'une férocité aveugle. L'appétit des requins est si insatiable qu'ils sont capables de se dévorer eux-mêmes :

Non seulement ils happaient violemment les viscères dénudés de leurs congénères, mais encore, ployés comme des arcs souples, ils mordaient dans leurs propres entrailles, qui semblaient n'être englouties et réenglouties par une seule et même bouche que pour se vider à l'autre extrémité par la blessure béante².

Cette vision d'horreur fait écrire au narrateur : « Songez [...] au cannibalisme généralisé de la mer, dont tous les hôtes s'entre-dévorent, poursuivant une guerre sans fin depuis le commencement des temps³ ». Cette phrase fait écho à Schopenhauer, pour qui les créatures soumises à la Volonté universelle se livrent une guerre à mort, prises dans un cercle sans fin d'engendrement et de dévoration. Dans *Vingt mille lieues*, les animaux carnassiers sont également très présents, et à la fois haïs par le capitaine Nemo et redoutés par Pierre Aronnax. Comme dans le roman de Melville, le narrateur insiste particulièrement sur la présence terrifiante des requins. Dans le Pacifique, « d'énormes squales », « l'œil en feu⁴ », s'attaquent aux cadavres des noyés ; dans le golfe du Bengale, des « monstres » à la gueule « pavée de dents disposées comme une mosaïque » se précipitent « contre la vitre du salon avec une violence peu rassurante⁵ ». En règle générale, le narrateur trahit sa terreur d'être dévoré à travers la description récurrente des terrifiantes mâchoires des requins. Comme

¹ Alain CORBIN, *Le Territoire du vide*, *op. cit.*, p. 17.

² Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 336. « But in the foamy confusion of their mixed and struggling hosts, the marksmen could not always hit their mark; and this brought about new revelations of the incredible ferocity of the foe. They viciously snapped, not only at each other's disembowelments, but like flexible bows, bent round, and bit their own; till those entrails seemed swallowed over and over again by the same mouth, to be oppositely voided by the gaping wound. »

³ *Ibid.*, p. 310. « Consider, once more, the universal cannibalism of the sea; all whose creatures prey upon each other, carrying on eternal war since the world began. »

⁴ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 893.

⁵ *Ibid.*, p. 972.

Ismaël, il constate la voracité de ces animaux : voyant un requin mort, ses congénères se « [jettent] sur le cadavre et s'en [disputent] les lambeaux¹ ». D'autres animaux se caractérisent par leur férocité : les chiens de mer, les dauphins, « chassant en meute comme les loups dans les campagnes² » dont font partie les inquiétants épaulards. Mais le capitaine Nemo abhorre surtout les cachalots qui, comme les requins, ne « sont que bouche et dents ».

Le narrateur commente :

Bouche et dents ! On ne pouvait mieux peindre le cachalot macrocéphale, dont la taille dépasse quelque fois vingt-cinq mètres. La tête énorme de ce cétacé occupe environ le tiers de son corps. [...] il est muni de vingt-cinq grosses dents, hautes de vingt centimètres, cylindriques et coniques à leur sommet, et qui pèsent deux livres chacune³.

Ces fauves de l'océan sont d'ailleurs considérés comme une espèce nuisible, que, selon le capitaine Nemo, « on a le droit d'exterminer⁴ ». Comme les jaguars que les robinsons de *L'Île mystérieuse* (1875) désirent éliminer de leurs terres, ou les tigres que les chasseurs de *La Maison à vapeur* (1880) cherchent à abattre en grand nombre, les cachalots sont mis à mort par l'éperon du *Nautilus*. En règle générale, les chasseurs verniens classent les espèces selon leur degré d'utilité, et les prédateurs n'en ont pas à leurs yeux. Dès lors, leur mise à mort apparaît dans les romans comme un acte de civilisation, dans la mesure où la sauvagerie ultime est associée à la dévoration.

Enfin, si le motif des mâchoires et des dents est omniprésent dans le roman de Melville, la thématique de l'engloutissement se lit aussi dans les descriptions de l'océan, globalement associé à un néant qui engloutit l'identité de celui qui y navigue. En effet, se trouver à la pomme du mât pour contempler l'infini des eaux est une perspective séduisante pour le narrateur melvillien, car c'est une situation propice à la rêverie. Cependant, celui qui s'y abandonne a tôt fait de se laisser piéger par la contemplation des vagues. Philippe Jaworski note que, dans *Moby-Dick*, la mer est souvent désignée par des termes comportant le suffixe *-less*⁵, qui signale le manque. On relève ainsi « *the wide and endless waters* », « *the lashed sea's landlessness* », « *shoreless, indefinite as God* », « *the bottomless deeps* », « *the*

¹ *Ibid.*, p. 1000.

² *Ibid.*, p. 1116.

³ *Ibid.*, p. 1114.

⁴ *Ibid.*

⁵ Philippe JAWORSKI, *Melville : Le Désert et l'Empire*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1986, p. 225-234.

broad boundless ocean ». Sans fin, sans terre, sans havre, sans fond, sans limites, l'océan est donc le lieu de l'engloutissement et on ne peut le contempler impunément. Au sommet du mât, le jeune homme rêveur se laisse gagner par cette vacance, ce manque qui est la caractéristique de l'océan :

[...] ce jeune écervelé [« *this absent-minded youth* »] sombre dans le vide d'une rêverie sans conscience [« *listlessness of vacant, unconscious reverie* »] ; il perd peu à peu le sentiment de son identité [« *at last he loses his identity* »] ; l'océan mystérieux à ses pieds est devenu pour lui l'image visible de l'âme bleue, profonde, insondable [« *that deep, blue, bottomless soul* »] qui infuse la nature et le monde humain¹.

Le vocabulaire employé dans cet extrait insiste sur le thème de l'absence et du vide : accaparé tout entier par l'océan, le rêveur, comme Narcisse, croit voir sa propre image dans les reflets de l'eau, son esprit devient vide comme elle et il est absorbé par le néant. Il est possible de lire dans ce passage un pastiche de la pensée d'Emerson, pour qui la nature est une entité divine que prolonge l'âme de chaque individu. Mais contrairement au contemplateur émersonien, dans *Moby-Dick*, le jeune homme fasciné ne connaît pas de fusion bienheureuse avec les éléments. Au contraire, il risque de tomber à la mer, donc de subir un engloutissement comparable à celui du marin qui termine sa course dans les mâchoires des requins. La noyade n'est pas une mort comme les autres : un corps noyé dans la mer, comme un corps dévoré, est introuvable. Dans l'église de New Bedford, Ismaël contemple les tablettes de marbre où sont gravées les inscriptions en hommage aux marins disparus en mer. « Quel désespoir », pense-t-il, « quels abîmes mortels [« *bitter blanks* »] » révèlent « ces lignes » qui « semblent ronger toute foi et refuser la résurrection aux êtres morts sans sépulture, disparus on ne sait où² ». Un sort presque aussi cruel est réservé au jeune Pip, qui, effrayé par le cachalot pris en chasse, saute d'une baleinière. Celle-ci, amarrée au cachalot, se trouve entraînée loin de lui à une très grande vitesse, et le jeune garçon se retrouve seul au milieu de l'océan : « En trois minutes, un mille d'océan sans rivage

¹ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 186. « [...] lulled into such an opium-like listlessness of vacant, unconscious reverie is this absent-minded youth by the blending cadence of waves with thoughts, that at last he loses his identity; takes the mystic ocean at his feet for the visible image of that deep, blue, bottomless soul, pervading mankind and nature [...]. »

² *Ibid.*, p. 57. « What bitter blanks in those black-bordered marbles which cover no ashes! What despair in those immovable inscriptions! What deadly voids and unbidden infidelities in the lines that seem to gnaw upon all Faith, and refuse resurrections to the beings who have placelessly perished without a grave. »

[« *shoreless ocean* »] avait éloigné Stubb de Pip ». Dans l'eau, la « solitude est atroce, insupportable ». En effet, au milieu de cette « si cruelle immensité [« *such a heartless immensity* »] », Pip subit « l'intense repliement de l'être sur lui-même » et perd la raison. Le narrateur conclut : « la mer, en ricanant, avait épargné son corps fini, mais noyé l'infini de son âme¹ ». Celui qui tombe ou saute à la mer ne résiste pas à la confrontation avec l'infini : la mer dissout les fragiles limites de l'individu, qu'il soit rêveur méditatif ou naufragé perdu. Ici encore, on peut relever la parenté du roman de Melville avec la pensée schopenhauerienne. De fait, Schopenhauer emploie à plusieurs reprises une métaphore maritime pour désigner la situation de l'individu soumis à la Volonté universelle : la vie est « une mer pleine d'écueils et de gouffres » à travers laquelle l'être humain navigue, tout en sachant « qu'il a le cap sur le lieu de sa perte, sur la mort² », assimilée à un naufrage. Plus loin, il compare l'individuation – qui pour lui est une illusion – à la situation d'un canot en pleine mer³. Dans *Moby-Dick* et *Vingt mille lieues sous les mers*, qui concordent sur ce point avec d'autres romans de leur temps, l'océan est donc une entité féroce et irrationnelle et ressemble à l'abîme de l'enfer. Sans le secours du navire, celui qui s'y plonge risque une mort apparentée à une dévoration, ce qui révèle la fragilité des limites de l'individu.

2.2.1.2. Un univers malveillant

La description de la violence de l'océan permet de développer dans *Moby-Dick* un thème cher à Melville : celui de la malveillance du monde, dissimulée derrière l'apparente beauté des choses. Le narrateur invite ainsi plusieurs fois ses lecteurs à observer « la subtilité de la mer » : « voyez comment ses créatures les plus redoutables glissent sous l'eau, presque

¹ *Ibid.*, p. 455-456. « In three minutes, a whole mile of shoreless ocean was between Pip and Stubb. [...] Now, in calm weather, to swim in the open ocean is as easy to the practised swimmer as to ride in a spring-carriage ashore. But the awful lonesomeness is intolerable. The intense concentration of self in the middle of such a heartless immensity, my God! who can tell it? [...] By the merest chance the ship itself at last rescued him; but from that hour the little negro went about the deck an idiot; such, at least, they said he was. »

² Arthur SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1912, trad. d'Auguste BURDEAU, p. 327.

³ « Ainsi, sur la mer courroucée, lorsque, écumeuse et hurlante, elle élève et engloutit des montagnes d'eau, le marin, sur son banc, se fie à son faible canot ; de même, au-milieu d'un océan de douleurs, s'assied paisible l'homme encore à l'état d'individu ; il s'abandonne et se fie au principe d'individuation, c'est-à-dire à l'aspect que les choses prennent pour les yeux de l'individu, l'aspect du phénomène. » (*Ibid.*, p. 369.)

invisibles, traîtreusement cachées sous les plus jolis tons d'azur¹ », affirme-t-il au chapitre 58. Après sa première chasse, où il manque de mourir noyé et passe la nuit dans un canot en pleine mer, Ismaël conclut que l'univers est une « farce universelle » dont l'être humain « ne saisit qu'imparfaitement le ressort comique, et dont il soupçonne fort qu'elle se déroule à ses propres dépens² ». Cette impression d'être le jouet de puissances maléfiques est renforcée par le fait que les cachalots que les marins prennent en chasse sont, d'après le narrateur, des animaux d'une grande perversité. Moby Dick, le plus intelligent d'entre eux, est « un cachalot d'une malignité peu commune³ », qui a causé tant de désastres donnés comme des exemples « de férocité, de ruse et de malice extrêmes⁴ » qu'il en est devenu légendaire. Pour les marins, le cachalot blanc est investi « d'un pouvoir de terreur inouï, étranger au monde des choses visibles⁵ », il est immortel et possède un don d'ubiquité. C'est pourquoi le capitaine Achab, qui a perdu sa jambe en tentant de capturer l'animal, voit en lui la manifestation de forces maléfiques : « le mal sous toutes ses formes, pour cet insensé, s'incarnait de manière visible en Moby Dick et pouvait donc être concrètement attaqué⁶ ». De même, Moby Dick est pour Ismaël source d'une épouvante terrible : sa couleur blanche révèle en effet la puissance de mort à l'œuvre derrière les apparences. Dans le célèbre chapitre 42, il analyse le paradoxe suivant : la blancheur est « le symbole le plus richement évocateur des choses spirituelles, le voile même du Dieu chrétien, mais aussi cet agent particulier qui augmente la terreur dans les pires objets de terreur que connaisse le genre humain⁷ ». L'ambivalence de cette couleur, à la fois divine et épouvantable, est montrée à travers une liste d'exemples constituant la plus longue phrase du roman, et qui s'achève en concluant que « quelque chose est dissimulé au

¹ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 310. « Consider the subtleness of the sea; how its most dreaded creatures glide under water, unapparent for the most part, and treacherously hidden beneath the loveliest tints of azure. »

² *Ibid.*, p. 258. « There are certain queer times and occasions in this strange mixed affair we call life when a man takes this whole universe for a vast practical joke, though the wit thereof he but dimly discerns, and more than suspects that the joke is at nobody's expense but his own. »

³ *Ibid.*, p. 205 : « a Sperm Whale of uncommon magnitude and malignity ».

⁴ *Ibid.*, p. 206 : « the Sperm Whale fishery had been marked by various and not unfrequent instances of great ferocity, cunning, and malice in the monster attacked ».

⁵ *Ibid.*, p. 207. « No wonder, then, that ever gathering volume from the mere transit over the widest watery spaces, the outblown rumors of the White Whale did in the end incorporate with themselves all manner of morbid hints, and half-formed foetal suggestions of supernatural agencies, which eventually invested Moby Dick with new terrors unborrowed from anything that visibly appears. »

⁶ *Ibid.*, p. 212 : « all evil, to crazy Ahab, were visibly personified, and made practically assailable in Moby Dick ».

⁷ *Ibid.*, p. 224. « [...] it is at once the most meaning symbol of spiritual things, nay, the very veil of the Christian's Deity; and yet should be as it is, the intensifying agent in things the most appalling to mankind. »

plus secret de l'idée de cette couleur, quelque chose d'insaisissable qui suscite dans l'âme une épouvante plus grande que le rouge du sang¹ ». En effet, ce qu'Ismaël décèle dans la blancheur du cachalot, c'est « la connaissance instinctive du démonisme de l'univers² », qui lui fait affirmer que « bien que, dans un grand nombre de ses aspects, le monde visible semble avoir été créé dans l'amour, les sphères invisibles, elles, l'ont été dans l'épouvante³ ».

À la fin du chapitre, il conclut :

Serait-ce que, par son caractère indéfini [« *its indefiniteness* »], elle [la blancheur] nous fait pressentir la cruauté des vides immenses de l'univers [« *heartless voids and immensities of the universe* »], et que nous recevons ainsi l'idée de l'anéantissement [« *the thought of annihilation* »] comme un coup de poignard traîtreusement donné, lorsque nous contemplons les blanches profondeurs de la voie lactée ? Ou bien que la blancheur étant, dans son essence, moins une couleur que l'absence visible de couleur [« *the visible absence of colour* »], et en même temps le mélange de toutes – serait-ce pour ces raisons qu'un paysage sous la neige nous offre à perte de vue l'image d'un monde effacé, muet, et pourtant si riche de sens – un monde athée, dépourvu de couleur et composé de toutes, qui nous fait reculer d'effroi [« *there is such a dumb blankness, full of meaning, in a wide landscape of snows—a colorless, all-color of atheism from which we shrink* »]⁴ ?

Ainsi, si la blancheur peut signaler la présence divine, elle est également signe de son absence. Le fait qu'elle recèle en elle toutes les couleurs, mais qu'elle soit en même temps « *colourless* » relève du même paradoxe. À la fin de l'extrait, le blanc devient « *blank* », un néant à la fois « *dumb* » et « *full of meaning* », c'est-à-dire dont le sens est illisible. Les oppositions et oxymores relevés dans ce passage dessinent donc un univers d'origine divine (mélange de toutes les couleurs, riche de sens) mais inaccessible à l'être humain, pour qui le monde blanc s'offre comme une surface vide et inconnaissable, tandis que les autres couleurs ne sont « que des subtiles tromperies, n'étant pas vraiment inhérentes à la substance des

¹ *Ibid.*, p. 217. « [...] there yet lurks an elusive something in the innermost idea of this hue, which strikes more of panic to the soul than that redness which affrights in blood. »

² *Ibid.*, p. 223. « No; but here thou beholdest even in a dumb brute, the instinct of the knowledge of the demonism in the world. »

³ *Ibid.*, p. 224. « Though in many of its aspects this visible world seems formed in love, the invisible spheres were formed in fright. »

⁴ *Ibid.* « Is it that by its indefiniteness it shadows forth the heartless voids and immensities of the universe, and thus stabs us from behind with the thought of annihilation, when beholding the white depths of the milky way? Or is it, that as in essence whiteness is not so much a color as the visible absence of color; and at the same time the concrete of all colors; is it for these reasons that there is such a dumb blankness, full of meaning, in a wide landscape of snows—a colorless, all-color of atheism from which we shrink? »

choses mais seulement posées à leur surface¹ ». C'est pourquoi Ismaël explique qu'il a fait sienne la quête du capitaine Achab. Le cachalot reflète pour eux – du moins dans la première partie du roman – l'incarnation d'une divinité terrifiante, mais aussi opaque et incompréhensible.

Chez Joseph Conrad, on trouve assez peu de références à la divinité, mais l'influence d'une pensée d'inspiration schopenhauerienne semble encore plus marquée que dans le roman de Melville, dans la mesure où les êtres humains semblent victimes de forces violentes et aveugles qu'ils ne maîtrisent pas :

Il y a bien des nuances dans le danger des aventures et des tempêtes, et c'est seulement de temps à autre qu'apparaît sur la face des faits une sinistre violence d'intention – ce quelque chose d'indéfinissable qui impose à l'esprit et au cœur d'un homme la conviction que ces accidents en chaîne où ces éléments en furie l'agressent avec une malfaisance délibérée, avec une force sans contrôle, avec une cruauté sans frein [« *with a purpose of malice, with a strenght without control, with an unbridled cruelty* »] [...]².

Dans cet extrait, l'hypothèse de l'existence d'une intentionnalité dans le réel ne peut être certaine, mais elle apparaît comme une « conviction ». Si le récit ne résout jamais la question de savoir si les personnages sont soumis au hasard ou à un déterminisme implacable³, les descriptions présentes dans le roman entretiennent l'image d'une nature malveillante. Par exemple, les tableaux de la vie en mer associent fréquemment la mer et le ciel, dont les assauts conjugués semblent s'acharner sur les matelots. Au chapitre 1, Jim assiste à une tempête dans la rade de Liverpool. On relève dans les deux paragraphes finaux ces deux formules : « *the tumult and the menace of wind and sea* » (« le tumulte et la menace du vent et des flots⁴ »), et « *the spurious menace of wind and seas* » (« la fallacieuse menace

¹ *Ibid.* « all these are but subtle deceits, not actually inherent in substances, but only laid on from without »

² Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 836. « There are many shades in the danger of adventures and gales, and it is only now and then that there appears on the face of facts a sinister violence of intention—that indefinable something which forces it upon the mind and the heart of a man, that this complication of accidents or these elemental furies are coming at him with a purpose of malice, with a strength beyond control, with an unbridled cruelty. »

³ « [...] ce genre d'accident était assez rare pour paraître arrangé à dessein par une providence malveillante, ce qui [...] semblait une diablerie parfaitement inepte » (*Ibid.*, p. 970) : « But there—in those seas—the incident was rare enough to resemble a special arrangement of a malevolent providence, which [...] appeared an utterly aimless piece of devilry. »

⁴ *Ibid.*, p. 836.

du vent et des flots¹ »). La description tout entière mêle ces deux éléments, air et eau, liés dans leur assaut contre le port. Le vent, associé à la pluie, semble confondre mer et ciel : « La pluie tombait obliquement en un rideau serré », écrit le narrateur, « et de temps à autre Jim avait la vision fugitive et menaçante du flot tumultueux de la marée [...]. L'air était saturé de poussière d'eau² ». Dans *Lord Jim*, la nature est splendide et indifférente. La description du temps calme de l'océan Indien, plus encore que la tempête, révèle sa puissance et son uniformité. Avant l'accident du *Patna* qui causera la désertion de Jim, le lecteur suit la progression du navire vers l'Ouest sous un soleil imperturbable. Le ciel brûlant se reflète dans les eaux calmes de la mer qui semblent lui renvoyer sa lumière et sa chaleur avec la même intensité. Dans ces pages, les expressions associant mer et ciel se multiplient : « *the circular stillness of water and sky* » (« l'immobilité absolue du cercle d'eau et du ciel³ »), « *the great calm of the waters under the inaccessible serenity of the sky* » (« le grand calme des eaux sous l'incomparable sérénité du ciel⁴ »), « *this high peace of sea and sky* » (« cette grande paix de la mer et du ciel⁵ »). Le soleil déverse le « feu concentré de ses rayons » sur « la grande fournaise de l'océan », si bien que le navire semble évoluer dans une réalité uniforme, ardente et aveuglante : « le navire, solitaire sous son plumet de fumée, poursuivait immuablement sa route [...] dans une lumineuse immensité⁶ ». La mer et le ciel se confondent au point que le sillage du navire sur l'eau paraît l'exact reflet de la traînée de vapeur qui s'échappe de ses cheminées :

¹ *Ibid.*, p. 837.

² *Ibid.*, p. 834-835. « The rain slanted in sheets [...], and between whiles Jim had threatening glimpses of the tumbling tide [...]. The air was full of flying water. [...] It seemed to him he was whirled around. »

³ *Ibid.*, p. 844.

⁴ *Ibid.*, p. 845.

⁵ *Ibid.*, p. 846.

⁶ *Ibid.*, p. 843. « Every morning the sun [...] emerged with a silent burst of light exactly at the same distance astern of the ship, caught up with her at noon, pouring the concentrated fire of his rays on the pious purposes of the men, glided past on his descent, and sank mysteriously into the sea evening after evening, preserving the same distance ahead of her advancing bows. [...] a faint hum, a low murmur of sad voices, alone revealed the presence of a crowd of people upon the great blaze of the ocean. [...] the ship, lonely under a wisp of smoke, held on her steadfast way black and smouldering in a luminous immensity [...]. »

[...] sous la sinistre splendeur de ce ciel [« *sinister splendour of that sky* »], la mer, bleue et insondable, restait immobile [« *still* »], sans un frisson, sans une ondulation, sans une ride [« *without a stir, without a ripple, without a wrinkle* »] – visqueuse, stagnante, morte. Avec un léger chuintement, le *Patna* glissait sur cette plaine lisse et lumineuse, déroulant dans le ruban noir de sa fumée, laissant derrière lui sur l'eau le ruban blanc de l'écume qui tout de suite s'effaçait, comme le fantôme d'un sillage tracé sur une mer sans vie [« *lifeless* »] par le fantôme d'un vapeur¹.

Outre la multiplication des privatifs indiquant, comme chez Melville, la parenté de l'océan avec le néant, on relève dans cet extrait l'oxymore « *sinister splendour* », qui révèle que la beauté du réel dissimule une puissance destructrice. Dans ces deux exemples, celui de la tempête et celui du calme, la nature est donc réduite à une association de deux éléments : air et eau, feu et eau. Dans les deux cas, le narrateur donne un aperçu de la « la force aveugle de la nature² » (« *unreasonable forces* ») : les éléments fonctionnent ensemble pour former une seule entité hostile. Perdu au milieu de ce décor immense et grandiose, l'individu apparaît comme un point minuscule sur un tableau d'une taille démesurée. Là, il n'a accès qu'à la surface de ce qui l'entoure : surface miroitante de la mer, étendue diaphane et muette du ciel, lisière impénétrable de la forêt, voile opaque de la nuit. Tout se concentre dans une seule manifestation élémentaire : la tempête se résume au vent et à l'eau s'abattant sur un navire, le grand jour au feu brûlant et aveuglant de la lumière, le nuage qui précède l'orage à une seule immensité noire et étouffante. Ces descriptions semblent liées à la « mélancolie post-schopenhauerienne » relevée par Sandrine Schiano-Bennis, qui déplore « le lien perdu entre l'homme et l'univers³ ». Il n'y a pas d'harmonie entre les êtres humains et la nature : comme l'écrit Taine en 1864, les habitants du XIX^e siècle se sentent « débordés de tous côtés, par l'infinité du temps et de l'espace », « jetés dans ce monstrueux univers comme un coquillage au bord d'une grève⁴ ». Assez logiquement, l'espace insulaire – île ou navire –

¹ *Ibid.*, p. 842. « [...] under the sinister splendour of that sky the sea, blue and profound, remained still, without a stir, without a ripple, without a wrinkle—viscous, stagnant, dead. The *Patna*, with a slight hiss, passed over that plain, luminous and smooth, unrolled a black ribbon of smoke across the sky, left behind her on the water a white ribbon of foam that vanished at once, like the phantom of a track drawn upon a lifeless sea by the phantom of a steamer. »

² *Ibid.*, p. 907.

³ Sandrine SCHIANO-BENNIS, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*, op. cit., p. 63.

⁴ Hippolyte TAINE, « Stuart Mill », in *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, p. 423, cité par Sandrine SCHIANO-BENNIS, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*, op. cit., p. 63.

apparaît comme un lieu salvateur, qui protège les êtres humains des forces destructrices de la nature.

2.2.2. Aspects du motif insulaire

2.2.2.1. L'île : un univers mental

Dans son ouvrage *Les Métamorphoses du cercle*, Georges Poulet évoque une définition de Dieu qui a joué un rôle important durant de nombreux siècles : « Dieu est une sphère dont le centre est partout, la circonférence nulle part¹ ». Selon cette définition, la totalité de Dieu se trouve dans l'unité de la sphère. Cette définition répond également à une « figuration de cet autre attribut divin, l'éternité² », qui, selon Boèce, « est une possession simultanée et parfaite d'une existence sans terme³ ». L'éternité est donc l'équivalent temporel de la sphère : ensemble, elles forment un univers clos et parfait. Or, sur la carte, le tracé de l'île rappelle la perfection du cercle. Le lien entre l'île et l'espace paradisiaque est ancien. Sur la mappemonde de la cathédrale d'Hereford (CA 1300), qui est l'un des chefs-d'œuvre de la cartographie médiévale, le Paradis terrestre est une île ronde. L'auteur nomme son travail une « histoire », c'est-à-dire que les dessins représentent les événements – épisodes bibliques, mythologiques ou historiques – dans les lieux où ils se sont déroulés. Au sommet de la carte, au-dessus de l'île du Paradis, « est placé l'avènement final du Christ, point culminant d'une histoire spatialisée⁴ ». Sur la mappemonde médiévale, l'île du Paradis est représentée à la fois car elle a une réalité géographique (elle existe quelque part sur la terre), mais aussi en tant que point de départ du temps, « la distance géographique symbolisant l'infini temporel qui sépare l'humanité du Paradis perdu⁵ ». Ainsi, si le tracé de l'île du Paradis symbolise un isolement géographique, elle est également signe d'un isolement temporel.

¹ « C'est dans un manuscrit pseudo-hermétique du douzième siècle, *Le livre des vingt-quatre philosophes*, que cette phrase apparaît pour la première fois. » (Georges POULET, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961., p. IV.)

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Alessandro SCAFI, « L'île du Paradis dans la cartographie médiévale », *Chemins d'étoiles*, n° 12, *Transboréal*, 2004, p. 151.

⁵ *Ibid.*, p. 152.

Dans *Moby-Dick*, le narrateur oppose la cruauté de l'océan à « notre douce terre, si verte et docile » : « ne voyez-vous pas là une singulière analogie avec quelque chose qui est en vous ? », demande-t-il. En effet, comme l'océan terrible entoure la terre, « il se trouve dans l'âme humaine une île de paix et de joie, une Tahiti ceinturée de toutes les horreurs d'un monde à demi connu¹ ». Philippe Jaworski note que cette île semble abriter « ce que Nietzsche appelle, dans le [...] *Gai Savoir*, “mon moi plus heureux, mon second moi éternisé²” ». Ce « moi » ressemble à ce fragment d'âme de la mystique rhénane semblable à un « château fort », cette « puissance qui n'est touchée ni par le temps, ni par la chair, qui émane de l'esprit [...] et est absolument spirituelle³ ». Selon le narrateur melvillien, le « moi » secret de chacun serait donc comme une île, un lieu clos et éternel. Plus globalement dans le roman, la couleur verte de la terre herbeuse est très souvent associée au cœur humain et au foyer (« *hearthstone* »)⁴, et s'oppose au chaos de l'océan. Melville rejoint, avec la mention de l'île de Tahiti, les représentations traditionnelles de l'île du Paradis.

Toutefois, Melville a abordé dans ses romans précédents l'ambiguïté constitutive de l'île polynésienne : les Marquises dans *Typee*, Tahiti dans *Omoo*. Dans *Typee* en particulier, la société prétendument idyllique des Taïpis, qui rappelle les tableaux polynésiens rapportés par des explorateurs comme Bougainville⁵, dissimule la terreur constante du cannibalisme. Évoquées dans *Moby-Dick* à travers la mention de l'île natale de Queequeg, qui « ne figure sur aucune carte⁶ », les îles mal connues du Pacifique fonctionnent comme les « îles du dehors » médiévales⁷, à la fois promesses de richesses et lieux menaçants peuplés de créatures anthropophages. Au début de *Moby-Dick*, l'île apparaît ainsi comme le point de départ d'une aventure à la fois excitante et dangereuse. De fait, lorsque Herman Melville s'est engagé comme matelot baleinier, il a choisi de le faire depuis le port de New Bedford – c'est-

¹ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 310-311. « For as this appalling ocean surrounds the verdant land, so in the soul of man there lies one insular Tahiti, full of peace and joy, but encompassed by all the horrors of the half known life. »

² Philippe JAWORSKI, « The whiteness of the whale, silence du chant », *Revue française d'Études américaines*, n° 50, 1991, p. 368.

³ ECKHART, *Traité et sermons*, Paris, GF Flammarion, 1995, trad. de Alain DE LIBERA, p. 233.

⁴ Natalia WRIGHT, *Melville's use of the Bible*, New York, Octagon Books, 1974, p. 34.

⁵ Pour une analyse de la représentation de Tahiti par Bougainville, voir par exemple Éric FOUGÈRE, *Escales en littérature insulaire, îles et balises*, *op. cit.*, p. 71-82.

⁶ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 77. « Queequeg was a native of Rokovoko, an island far away to the West and South. It is not down in any map; true places never are. »

⁷ Danielle LECOQ, « Îles du dedans, îles du dehors », *op. cit.* Voir aussi *supra* : Introduction p. 16-17.

à-dire sur le continent ; cependant, son héros Ismaël refuse de s'y arrêter et poursuit sa route afin de s'embarquer sur l'île de Nantucket, qu'il considère comme le « port le plus riche de possibilités pour un marin baleinier à l'esprit aventureux¹ ». Nantucket lui apparaît comme la promesse d'une vie plus trépidante, mais également plus authentique, que celle du continent. Le départ depuis une île signale l'entrée dans l'aventure : Ismaël choisit de s'embarquer aux confins des terres, là où le continent s'émiette dans la mer. Le choix du navire baleinier, dont les matelots jouèrent un rôle important dans l'exploration occidentale du globe, est également motivé par la promesse d'une aventure qui rompt avec le continent :

Les navires marchands ne sont que des ponts prolongés, les bâtiments de guerre de simple forteresses flottantes ; même les pirates et les corsaires, bien qu'ils battent les mers comme des voleurs de grand chemin parcourent les routes, ne font que piller d'autres vaisseaux, fragments de terre comme eux, sans chercher à tirer leur subsistance du gouffre amer. Seul le Nantuckais réside et demeure sur les eaux ; lui seul, pour parler comme la Bible, *descend sur la mer dans des navires* et la laboure en tous sens comme sa plantation particulière².

De manière générale dans les romans d'aventures du XIX^e siècle, l'espace insulaire, auquel est fréquemment associée la découverte d'un trésor, est une promesse de richesses innombrables, mais il constitue aussi un lieu de dangers voire de cruelle déception³. Les descriptions des paysages illustrent cette réversibilité de l'espace insulaire. Ainsi, à l'image de l'île du *Cratère* (*The Crater*, 1847) de James Fenimore Cooper ou de l'île Lincoln de *L'Île mystérieuse* (1875) de Jules Verne, les îles de roman d'aventures, souvent dominées par un volcan, prennent la forme d'un cône. L'origine volcanique de ce monde en miniature reflète à elle seule toute l'ambivalence de l'espace insulaire romanesque : la puissance du volcan, qui a donné vie à l'île, peut aussi la reprendre. On trouve cette particularité dans *L'Île du docteur Moreau*, où l'île est décrite comme un « piton volcanique et désert⁴ », et dont

¹ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 79 : « Nantucket, as being the most promising port for an adventurous whaleman to embark from ».

² *Ibid.*, p. 86. « Merchant ships are but extension bridges; armed ones but floating forts; even pirates and privateers, though following the sea as highwaymen the road, they but plunder other ships, other fragments of the land like themselves, without seeking to draw their living from the bottomless deep itself. The Nantucketer, he alone resides and riots on the sea; he alone, in Bible language, goes down to it in ships; to and fro ploughing it as his own special plantation. »

³ Dans les romans d'aventures comme ceux de Stevenson, et, plus tard chez des auteurs du XX^e siècle comme Pierre Mac Orlan ou Hergé, l'île au trésor devient un espace décevant, ce qui signale l'épuisement progressif du motif. À ce sujet, voir la thèse de Pierre DEYTS, *Le Trésor dans l'île, thème de fiction narrative*, Université Bordeaux III, Thèse de doctorat, 2001.

⁴ Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, Henry D. DAVRAY (trad.), Paris, Omnibus, 2007, p. 567 : « a small

l'instabilité paraît être la principale caractéristique. En effet, l'activité volcanique inverse les propriétés des éléments : par exemple, croyant trouver de l'eau fraîche, le narrateur Edward Prendick met les pieds dans un ruisseau pour les retirer presque aussitôt – il s'agit en réalité d'une source d'eau bouillante, sur laquelle flotte une « mince écume sulfureuse¹ ». Le territoire lui-même se caractérise par l'inégalité de son relief : on note la récurrence des termes « *slope* » (« pente », ou « montée ») et « *gap* » (« trou », « creux ») lorsqu'il est question du cheminement des personnages à travers l'île. Par ailleurs, on retrouve dans le roman de Wells, ainsi que dans celui de Conrad, un paradoxe lié à la réversibilité de l'espace insulaire : l'île est à la fois un huis-clos et un espace extérieur, ce qui permet aux récits de travailler à la fois le thème de l'enfermement et celui du danger que représente l'ouverture au monde sauvage. Par exemple, dans *Lord Jim*, dont la seconde partie se déroule dans un comptoir reculé de l'île de Bornéo, la vallée de Patusan est entourée de trois cercles concentriques. La côte est entourée d'un « chapelet d'îles, aux formes noires et croulantes » qui « ressemblent aux ruines d'un mur battu en brèche par la mer² », l'espace est « limité [« *circumscribed* »] par de hautes montagnes infranchissables³ », et entouré de « hautes murailles de végétation », entre lesquelles l'air semble « s'être figé sous la voûte des grands arbres⁴ ». La description de Patusan ravive ainsi l'aspect carcéral de l'île, déjà présent dans des œuvres fictionnelles aussi anciennes que *L'Odyssée*, mais qui renvoie également à des pratiques européennes plus récentes consistant à reléguer les bagnards sur des navires ou des îles éloignées de la métropole. À plusieurs reprises, le narrateur conradien insiste sur l'isolement de Jim, seul Blanc parmi les habitants de Patusan, et compare sa situation à celle d'« un captif⁵ ». Ce genre de considérations rappelle la précarité de la situation de Jim, qui

volcanic islet and uninhabited ».

¹ *Ibid.*, p. 615 : « a thin sulphurous scum ».

² Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 1045. « In the offing a chain of islands, dark, crumbling shapes, stand out in the everlasting sunlit haze like the remnants of a wall breached by the sea. »

³ *Ibid.*, p. 1032 : « circumscribed by lofty impassable mountains ».

⁴ *Ibid.*, p. 1125. « The empty reaches sparkled under the high sun; between the high walls of vegetation the heat drowsed upon the water, and the boat, impelled vigorously, cut her way through the air that seemed to have settled dense and warm under the shelter of lofty trees. »

⁵ *Ibid.*, p. 1050. « He had to give in to my arguments, because all his conquests, the trust, the fame, the friendships, the love—all these things that made him master had made him a captive, too. »

Plus loin, on trouve aussi : « En fait Jim, le chef, était captif dans tous les sens du mot. Le sol du pays, les gens, l'amitié, l'amour, étaient les gardiens jaloux de son être physique » (*Ibid.*, p. 1063) : « In fact, Jim the leader was a captive in every sense. The land, the people, the friendship, the love, were like the jealous guardians of his body. »

bien qu'il bénéficie d'un statut prestigieux, se trouve constamment en danger. On apprend ainsi au chapitre 36 qu'il a fait construire une forteresse armée de canons pour protéger « son » peuple des exactions des dirigeants locaux ; mais ironiquement ce lieu devient, à la fin du roman, le seul où il se trouve encore en sécurité.

On observe dans le roman de Wells la même organisation de l'espace selon des cercles concentriques, qui rappelle en l'inversant la logique de l'île au trésor¹. L'île du docteur Moreau est d'abord perçue comme un espace hostile : les descriptions mentionnent fréquemment la présence d'une dense végétation. Au chapitre 5, le narrateur traverse des « broussailles » et continue sa route « sous un épais et obscur taillis ». Un petit ruisseau est dissimulé par la « dense végétation de ses rives² », et le ciel est caché par « un enchevêtrement d'arbres et de lianes³ ». L'île est donc un lieu peu praticable, voire, à certains endroits, impossible à traverser. Au chapitre 16, les personnages, qui courent à travers la jungle à la poursuite de l'une des créatures de Moreau, traversent la végétation avec beaucoup de difficulté :

La chasse [...] s'enfonça dans un épais fourré qui retarda grandement nos mouvements [...] – les ramilles nous fouettaient le visage, des lianes nous attrapaient sous le menton et s'emmêlaient dans nos chevilles, des plantes épineuses enfonçaient leurs piquants dans nos vêtements et dans nos chairs en les déchirant⁴.

Dans cet extrait, la nature semble animée d'une volonté hostile aux personnages : les plantes qui les entourent les retiennent et les blessent, se faisant ainsi complices du fauve qu'ils poursuivent. Loin d'être le lieu clos qui protège les êtres humains de la dévoration de l'océan cannibale, l'île est ici perméable à la sauvagerie et les menace du même danger d'engloutissement. En effet, si l'île paradisiaque doit son caractère protecteur à la solidité de ses contours, bien définis par l'eau qui la cerne, l'île infernale opère un brouillage de ces

¹ Voir *infra* : 6.1.1.1, p. 310 et suiv.

² Herbert-George WELLS, *L'île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 593. « I [...] passed on through the shadow of a thick cluster of straight-stemmed trees beyond [the house], and so presently found myself some way on the other side of the ridge, and descending towards a streamlet that ran through a narrow valley. »

³ *Ibid.*, p. 594. « I saw through a bluish haze a tangle of trees and creepers, and above these again the luminous blue of the sky. »

⁴ *Ibid.*, p. 640. « The chase lay through the brake for perhaps a quarter of a mile, and then plunged into a dense thicket, which retarded our movements exceedingly, though we went through it in a crowd together,—fronds flicking into our faces, ropy creepers catching us under the chin or gripping our ankles, thorny plants hooking into and tearing cloth and flesh together »

mêmes contours, ce qui la rend perméable aux terreurs du monde extérieur. Dans le roman de Wells, c'est ce qui advient à la tombée de la nuit : lorsque le ciel s'assombrit, « les intervalles des arbres, les trouées dans les végétations, qui de jour étaient d'un bleu brumeux, [deviennent] noirs et mystérieux¹ ». Le ciel, qui le jour permet de voir la limite de la forêt, se confond avec elle dans l'absence de couleur : « les contours se [mêlent] en d'informes ténèbres [*« melted into one formless blackness »*]² ». La nuit, qui rend l'espace informe et terrifiant, est également le moment où les créatures carnivores de l'île reprennent de l'assurance. Le narrateur est ainsi pris en chasse par l'une d'elle, dont il ne distingue que l'« ombre informe » et le « faible bruissement³ ». Dans ce passage, la nuit de l'île est donc associée à une menace de dévoration, ce que signalent également les descriptions de la végétation qui arrache leurs vêtements aux personnages et égratigne leur peau. Les crocs des fauves renvoient à l'imaginaire de l'océan que nous avons étudié plus haut : en perdant la clarté de ses contours, l'espace insulaire est à la merci de la dévoration, de l'indistinct, du néant. Au sein de cette nuit terrifiante, le « petit point de lumière⁴ » qui émane de la maison de Moreau, parce qu'il fait réapparaître des formes et des contours, apparaît comme le seul lieu sécurisé de l'île. La maison de Moreau, entourée d'un enclos (« *enclosure* ») lui permettant de se protéger des bêtes sauvages, comme le fort construit par Jim, redouble ainsi l'insularité de l'espace en recréant la dichotomie île/océan. Plus globalement, le roman de Wells se distingue par la multiplication des huis-clos : le navire, le canot de sauvetage, l'île, la maison de Moreau, la hutte du narrateur ; mais ces huis-clos ne procurent qu'un sentiment provisoire de sécurité. Au sein de la maison de Moreau se trouve son laboratoire, interdit au narrateur et décrit comme « la chambre de Barbe-Bleue⁵ ». Or, c'est précisément dans ce laboratoire que Moreau crée les monstres qui constituent tout le danger de l'île. La sauvagerie extérieure provient donc du cœur secret de l'île. Celle-ci, que Moreau a façonnée en la peuplant de ses créatures, illustre donc le paradoxe que le roman de Wells ne cesse de mettre

¹ *Ibid.*, p. 597. « [...] the interspaces of the trees, the gaps in the further vegetation, that had been hazy blue in the daylight, grew black and mysterious. »

² *Ibid.*, p. 598. « The tree-tops rose against the luminous blue sky in inky silhouette, and all below that outline melted into one formless blackness. »

³ *Ibid.* « I began to be tormented by a faint rustling upon my right hand. » ; « [...] and presently a shapeless lump heaved up momentarily against the sky-line and vanished again. »

⁴ *Ibid.* « Perhaps two miles away was that little point of light. »

⁵ *Ibid.*, p. 587. « Our little establishment here contains a secret or so, is a kind of Blue-Beard's chamber, in fact. »

en lumière : celui qui est au sommet de la civilisation (le savant) est à l'origine de la plus grande des barbaries (le monstre). Cette idée de la barbarie habitant au cœur de la civilisation est déterminante pour comprendre les implications idéologiques des romans victoriens. En effet, ceux-ci sont fortement influencés par l'évolutionnisme, qui considère que la société et les individus civilisés sont d'anciens barbares, et peuvent toujours entrer dans un processus de régression qui les ravale au rang de la bête¹. John Glendening voit dans la description de la végétation hostile de *L'Île du docteur Moreau* une réminiscence du dernier paragraphe de *L'Origine des espèces* de Darwin, dans lequel l'auteur nous invite à considérer un rivage couvert de végétation enchevêtrée [« *tangled bank* »], et à y déceler l'application des lois de la nature². Le substantif « *tangle* » (enchevêtrement, désordre) est utilisé une dizaine de fois dans *L'Île du docteur Moreau* et signale l'indétermination des contours – entre l'île et l'océan, entre l'humain et l'animal. Fréquente dans les romans et nouvelles de Wells, la jungle joue le même rôle que la forêt africaine conradienne : elle symbolise la confusion, le chaos, l'opposition au progrès. Appelée deux fois dans le roman « *green confusion* », elle semble également refléter l'état mental du narrateur, qui connaît un glissement progressif vers la folie³. Le désordre de la jungle contraste avec l'usage significatif du jardin dans les utopies wellsiennes⁴. Cette opposition entre la jungle et le jardin rappelle l'affirmation constante de Wells que seuls des processus artificiels – notamment l'éducation – pourront améliorer la nature humaine⁵.

De manière générale, l'espace insulaire est propice à la représentation d'un espace mental. Comme nous l'avons brièvement mentionné en introduction⁶, l'île de *La Tempête* de Shakespeare apparaît comme une projection du désir de totalité et d'harmonie qui anime Prospero. Dans *Vingt mille lieues sous les mers*, le sous-marin, parfait exemple d'hétérotopie romanesque, joue pour le capitaine Nemo le même rôle que l'île de *La Tempête* pour le mage shakespearien en protégeant ses habitants du chaos destructeur que représente l'océan. En

¹ À ce sujet, voir *infra* : 3.2.2.12., p. 209 et suiv.

² John GLENDENING, « « Green Confusion »: Evolution and Entanglement in H. G. Wells's *The Island of Doctor Moreau* », *Victorian Literature and Culture*, 2002, vol. 30, n° 2, pp. 571-597.

³ À ce sujet, voir *infra* : 9.2.1, p. 490 et suiv.

⁴ John GLENDENING, « « Green Confusion », *op. cit.*, p. 585.

⁵ À ce sujet voir *supra* : 1.3.2, p. 82 et suiv.

⁶ À ce sujet, voir *supra* : Introduction, p. 15.

effet, dans les romans de Jules Verne, « l'incertitude associée à l'inconnu géographique est rejetée à l'extérieur de l'asile de métal qu'est la machine¹ ». Le *Nautilus* fonctionne ainsi comme une bulle protectrice au milieu de l'océan : « si, sur cette mer, la première impression est le sentiment de l'abîme », explique le capitaine Nemo, « à bord du *Nautilus*, le cœur de l'homme n'a plus rien à redouter² ». La machine extraordinaire, dont on sort assez peu puisqu'elle est à la fois un moyen de transport et un lieu d'habitation, met donc la terreur de l'océan à distance. De plus, issue de la volonté d'un seul homme, la machine symbolise le refus du capitaine Nemo de se laisser manipuler par les forces naturelles. Ainsi, le motif de l'île, ici redoublé par la coque en métal du *Nautilus*, cristallise le désir d'intégrité de son propriétaire, et fonctionne comme une métonymie, selon le phénomène qu'observe Deleuze dans son essai sur l'île déserte³ : le capitaine et le *Nautilus* ne font qu'un. Dans *L'Île mystérieuse* (1875), qui prolonge et conclut l'histoire de Nemo, les personnages reconnaissent ainsi le capitaine à son sous-marin⁴.

Si le pays de Patusan dans *Lord Jim* présente également les traits d'un espace mental, celui-ci est d'une autre sorte. Cette « terre sans passé⁵ » est coupée du monde : la mer, la montagne, la forêt en assurent la protection et nul Européen, hormis quelques individus, ne connaît son existence. De plus, le lieu possède un statut spécial dans la fiction romanesque. En effet, c'est là que Marlow et Stein envoient Jim après son procès, ce qui répond à un double objectif. Premièrement, il s'agit de faire disparaître un personnage encombrant dont l'existence menace la tranquillité d'esprit des membres de toute sa classe. Pour Jim, se rendre à Patusan équivaut à disparaître, et répond à l'injonction de ses pairs après son procès : « Qu'il aille se tapir à vingt pieds sous terre⁶ ! » Patusan présente ainsi une parenté lointaine avec l'île de Robinson, au sens où on attend de l'île qu'elle remplisse un rôle rédempteur en permettant au héros de s'accomplir à travers des épreuves qui effaceront sa faute : d'après Marlow, « une fois déjà le Patusan avait servi de tombe à quelque péché, quelque

¹ Matthieu LETOURNEUX, *Le roman d'aventures 1870-1930*, op. cit., p. 162.

² Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 839.

³ Gilles DELEUZE, « Causes et raison des îles désertes », op. cit.

⁴ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, p. 655.

⁵ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, op. cit., p. 1072 : « the land without a past ».

⁶ *Ibid.*, p. 1024. « Well, then, let him creep twenty feet underground and stay there! »

transgression ou quelque malheur¹ ». Deuxièmement, il s'agit également de protéger le jeune homme et de lui offrir la vie romanesque dont il rêve. Promesse d'aventures, Patusan a été le théâtre de celles du naturaliste Stein, qui au temps de sa jeunesse a combattu des bandits, sauvé un souverain et épousé une princesse. De manière générale, Patusan figure l'espace romanesque, et y pénétrer revient, en quelque sorte, à entrer dans un monde fictionnel. En visite sur l'île, Marlow affirme ainsi :

Mais remarquez-vous comment à trois cents milles au-delà de l'endroit où s'arrêtent les câbles télégraphiques et les lignes de bateaux-postes, les hypocrisies intéressées et farouches de notre civilisation se flétrissent et meurent, pour laisser place à de pures créatures de l'imagination, qui ont la futilité, souvent le charme, et parfois la vérité profonde et cachée, des œuvres d'art ? Le romanesque [*romance*] avait choisi Jim entre tous pour en faire son personnage – et c'était ce qu'il y avait de vrai dans cette histoire, qui autrement ne tenait pas debout².

Patusan possède donc un statut complexe : ses caractéristiques géographiques, auxquelles s'ajoutent les considérations de Marlow, en font un lieu à part : comparée à la tombe dans laquelle Jim vient s'ensevelir après sa mise à mort sociale, l'île est également présentée comme un lieu fictif, une page blanche sur laquelle pourraient s'écrire les aventures romanesques du héros.

Les réflexions de Marlow suggèrent également que l'île, en tant qu'espace propice aux aventures romanesques, est une métaphore qui pourrait figurer le *romance* lui-même. Comme l'île intacte permet d'échapper aux affres de l'océan, le *romance* propose une transposition idéalisée de la réalité prosaïque³. Or, dans *Lord Jim*, Patusan concentre les aspects littéraires du *romance*, et particulièrement du roman d'aventures. Premièrement, il offre un dépaysement géographique. À Patusan comme dans les lieux déployés dans d'autres romans d'aventures, ce dépaysement « sert moins à rendre compte d'un monde dans sa

¹ *Ibid.* « I can only guess that once before Patusan had been used as a grave for some sin, transgression, or misfortune. »

² *Ibid.*, p. 1081. « But do you notice how, three hundred miles beyond the end of telegraph cables and mail-boat lines, the haggard utilitarian lies of our civilisation wither and die, to be replaced by pure exercises of imagination, that have the futility, often the charm, and sometimes the deep hidden truthfulness, of works of art? Romance had singled Jim for its own—and that was the true part of the story, which otherwise was all wrong. »

³ Matthieu LETOURNEUX, *Le roman d'aventures 1870-1930, op. cit.*, p. 192.

complexité qu'à créer un espace fantasmatique sans équivalent dans le réel¹ » : ainsi, les éléments « exotiques », comme les pirates dans un roman situé dans les Caraïbes, proposent une vraisemblance reposant sur des clichés². Ce qui importe est surtout de mettre en place un univers « abstrait, essentiellement autre, donc inconcevable³ ». Deuxièmement, Patusan, comme le monde de l'aventure du *romance*, apparaît comme la promesse d'une puissance infinie : il apporte au héros la richesse, le pouvoir, l'amour⁴. Enfin, Patusan comme dans les univers fictionnels de romans d'aventures, est lié à un passé mythique et menacé de disparition. Il est donc associé à une tonalité nostalgique. En effet, dès les débuts du roman d'aventures, « si l'univers sauvage représente une force de désordre qui menace la civilisation », paradoxalement « il apparaît également comme un monde en voie de disparition – ne serait-ce que parce que la conclusion de l'œuvre doit y apporter un terme⁵ ». La constance de ce motif « témoigne de ce que le genre s'est développé sur un sentiment de perte » car le roman d'aventures se fonde « sur l'opposition entre un univers inscrit dans le temps et l'espace et un univers atopique et atemporel⁶ ». L'espace de l'aventure apparaît comme un lieu vierge où il est possible de vivre une nouvelle vie. Cependant, une fois l'aventure consommée et la terre cartographiée, le roman doit prendre fin. La nostalgie constitutive du genre littéraire vient de ce paradoxe, qui fonde le récit sur la disparition nécessaire de ce sur quoi il repose. Il existe donc une fatalité inhérente au roman d'aventures : quoi qu'il arrive, la civilisation doit l'emporter sur la sauvagerie, de même que la logique du récit suppose un retour à l'ordre.

2.2.2.2. La cartographie impérialiste dans le roman d'aventures

La dichotomie entre l'île et l'océan, qui s'élabore dans le roman d'aventures du XIX^e siècle en Occident, répond également à la conception impérialiste du monde. En particulier à partir des années 1870-1880, « l'ensemble du monde est lié, comme acteur ou comme objet,

¹ *Ibid.*, p. 91.

² *Ibid.*, p. 75-95.

³ *Ibid.*, p. 91.

⁴ *Ibid.*, p. 237.

⁵ *Ibid.*, p. 328.

⁶ *Ibid.*

aux enjeux coloniaux, et ne peut donc se penser en-dehors de cette réalité¹ ». La conquête coloniale se reformule ainsi « dans le cadre d'un récit au schéma actanciel manichéen organisé autour d'un héros qui partage les valeurs nationales du lecteur² ». Par exemple, dans la préface de *La Rescousse* (*The Rescue*), publié en 1920 mais dont la rédaction a commencé dès 1898, Joseph Conrad décrit les habitants de l'archipel malais et rend hommage à James Brooke, un aventurier britannique nommé rajah par le sultan de Brunei en 1841. Bien que ses actes aient été controversés y compris de son vivant, les aventures du « Rajah Brooke » représentent, dans l'imaginaire britannique de la deuxième moitié du XIX^e siècle, une rencontre idéale entre le sujet européen et l'Orient : une entreprise coloniale harmonieuse et sans combat menée par un chef au « caractère chevaleresque » et « désintéressé³ ». Le parcours idéalisé de Brooke reproduit un motif littéraire fréquent dans la littérature coloniale britannique, celui de l'homme blanc devenu chef d'un groupe d'indigènes, et qu'on pourrait nommer selon le titre de la célèbre nouvelle de Rudyard Kipling, « l'Homme qui voulut être roi » (« *The Man Who Would be King* », 1888⁴). Comme les autres « romans malais » de Conrad, *La Rescousse* est centrée sur la figure d'un Européen venu vivre parmi les habitants de l'archipel, que le préambule du récit vient implicitement identifier à James Brooke. Celui-ci rassemble les stéréotypes attachés aux héros des romans d'aventures coloniaux – honneur, sens du sacrifice, loyauté – à travers l'opposition de la « race occidentale⁵ » (« *western race* ») et de la « race étrange et fidèle⁶ » des indigènes (« *strange and faithful race* »)⁷. On y retrouve également les éléments constitutifs du récit orientaliste : les indigènes de Conrad ne font qu'un avec leur environnement, décrit comme un décor pittoresque, leur « race étrange et fidèle » incarne l'expression de la passion et de la foi face à la rationalité des idées pures de l'Européen, et ils apparaissent comme un peuple

¹ *Ibid.*, p. 96.

² *Ibid.*

³ Joseph CONRAD, *La Rescousse*, G. JEAN-AUBRY et Silvère MONOD (trad.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 307.

⁴ On retrouve ce thème dans de nombreux romans de Conrad. Kaori Nagai l'analyse plus précisément dans l'article suivant : Kaori NAGAI, « God and His Doubles: Kipling and Conrad's "The Man who would be King" », *Critical Survey*, vol. 21, n° 1, 2009, p. 88-10.

⁵ Joseph CONRAD, *La Rescousse*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, trad. de G. JEAN-AUBRY, Silvère MONOD, p. 307.

⁶ *Ibid.*

⁷ Christopher GOGWILT, *The Invention of the West. Joseph Conrad and the Double-Mapping of Europe and Empire*, Stanford, Stanford University Press, 1995, p. 1-11.

anhistorique face au progrès inéluctable de la civilisation¹. Pour Christopher GoGwilt, l'idée d'Occident telle qu'elle se formule dans des romans britanniques de la deuxième moitié du XIX^e siècle comme *La Rescousse*, est liée à une consolidation du discours colonial à une époque où ce discours est mis en cause². Reprenant la terminologie de Benedict Anderson, il propose de concevoir l'Occident tel qu'il apparaît dans ces romans comme une « communauté imaginée³ » construite sur le modèle des identités nationales. En effet, tout comme la formation des nations, l'élaboration de l'idée d'Occident repose sur une idéalisation de l'histoire du continent européen⁴. De même, comme l'idée de nation, intrinsèquement liée aux formes narratives qui lui sont contemporaines⁵, l'Occident se prête facilement à des mises en fiction manichéennes dans le roman d'aventures. Chez un auteur comme Joseph Conrad, l'Occident apparaît en tant qu'entité spirituelle. Celle-ci se fonde sur les valeurs chevaleresques que représentent les héros britanniques comme James Brooke, et rejoint ainsi une lecture idéalisée de la conquête coloniale.

La mise en scène du héros blanc en tant que représentant de valeurs et de comportements chevaleresques est l'une des caractéristiques centrales du roman d'aventures se déroulant en territoire colonisé. Par exemple, dans *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (1873) de Jules Verne, Phileas Fogg et son domestique Passepartout, au cours de leur voyage en Inde, rencontrent un officier britannique qui leur annonce qu'un « satty » (ou sati) va avoir lieu ; une veuve indienne va être jetée dans les flammes du bûcher crématoire de son mari :

— Comment, reprit Phileas Fogg, sans que sa voix trahît la moindre émotion, ces barbares coutumes subsistent encore dans l'Inde, et les Anglais n'ont pu les détruire ?

¹ Daniel-Henri PAGEAUX, Christine PELTRE, article « Orientalisme » [en ligne], dans *Encyclopædia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/orientalisme-art-et-litterature>, consulté le 1 février 2017.

² Christopher GOGWILT, *The Invention of the West*, *op. cit.*, p. 1-11.

³ Selon Benedict Anderson, dans son ouvrage *Imagined communities*, devenu un classique des études postcoloniales, une communauté politique comme la nation est « imaginée », car ses membres ne peuvent tous se rencontrer, bien qu'ils aient en commun un sentiment de communion. La nation est également « limitée », car elle ne peut inclure l'ensemble de l'humanité. Enfin, elle est considérée comme « souveraine » car elle apparaît au moment où les formes politiques évoluent, dans la mesure où le XVIII^e et le XIX^e siècles sont traversés par la montée d'un mouvement libéral et républicain engagé contre la monarchie et l'absolutisme (Benedict ANDERSON, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 2002, trad. de Pierre-Emmanuel DAUZAT.)

⁴ Georges CORM, *L'Europe et le mythe de l'Occident. La construction d'une histoire*, Paris, La Découverte, 2009, p. 8.

⁵ Homi K. BHABHA (éd.), *Nation and narration*, *op. cit.*, p. 1-2.

– Dans la plus grande partie de l’Inde, répondit sir Francis Cromarty, ces sacrifices ne s’accomplissent plus, mais nous n’avons aucune influence sur ces contrées sauvages [...]¹.

Cet extrait de dialogue construit une opposition nette entre un « nous » et un « eux », les Indiens des « contrées sauvages » non encore conquises par le pouvoir britannique se caractérisant par leur barbarie. À ce titre, la mention de la coutume du sati dans le roman de Jules Verne est exemplaire : Gayatri Spivak rappelle que celle-ci est particulièrement instrumentalisée au XIX^e siècle pour montrer la supériorité morale des Britanniques sur les Indiens et mettre en scène la colonisation comme un combat entre la civilisation et la barbarie². Dans les récits de voyage et les romans, le geste qui apparaît comme le plus typiquement civilisé est lorsque le héros blanc sauve une femme indigène de la cruauté de son propre peuple, ce que fera Phileas Fogg dans la suite du roman. À travers l’expérience des personnages du *Tour du monde en quatre-vingts jours*, la narration construit donc une communauté de lecteurs civilisés qui assistent indignés aux crimes d’un Orient barbare.

Si l’Orient est fréquemment mis en scène par les romanciers occidentaux comme le siège d’une altérité radicale et antagoniste, les représentations de l’Afrique et de l’Amérique échappent à la polarisation entre Est et Ouest et leur permettent de développer une autre logique narrative. Par exemple, les habitants d’Amérique ou d’Afrique ne semblent pas exister. La plupart du temps, ils apparaissent comme une présence hostile vaguement menaçante, des aléas de la route au même titre que les fauves ou les intempéries³. Au mieux, ils peuvent permettre la mise en scène d’un épisode comique, très souvent parce que les héros blancs stupéfient les indigènes, réduits au statut de grands enfants crédules, à travers des épisodes rocambolesques⁴. Le paysage africain, quant à lui, et notamment la forêt, est la

¹ Jules VERNE, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, Paris, Omnibus, 2002, p. 54.

² Gayatri Chakravorty SPIVAK, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, Jérôme VIDAL (trad.), Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 80-100.

³ On peut le voir, par exemple, dans *Cinq semaines en ballon* de Jules Verne (1863) : le professeur Fergusson répond à son ami Dick Kennedy, qui lui enjoint d’être prudent avant son départ pour l’exploration de l’Afrique : « Les obstacles [...] sont inventés pour être vaincus ». Parmi ces obstacles, il cite « la faim, la soif, la fièvre », « les animaux féroces » et « des peuplades plus féroces encore. » (Jules VERNE, *Cinq semaines en ballon*, Omnibus, 2001, p. 22.)

⁴ Jean SÉVRY (éd.), *Regards sur les littératures coloniales, vol. III : Afrique anglophone et lusophone*, Paris, L’Harmattan, 1999, p. 70. Jean Sévry cite l’épisode d’un roman de Henry R. Haggard, où le héros prédit une éclipse grâce à un calendrier et est ainsi pris pour un dieu. Ce genre de procédés est extrêmement courant dans les romans de Jules Verne. Par exemple, dans *Cinq semaines en ballon*, la montgolfière des personnages est régulièrement prise par les Africains pour une manifestation de la colère divine.

plupart du temps présenté comme un lieu mystérieux et inconnu, mais également comme un univers terrifiant et mortifère¹. Les descriptions se construisent selon une série de clichés, qu'elles soient menées dans les récits de voyage, comme *In Darkest Africa (Dans les ténèbres de l'Afrique, 1890)* de l'aventurier Henry Morton Stanley ; ou dans les récits de fiction comme *Heart of Darkness (Au Cœur des ténèbres, 1899)* de l'écrivain Joseph Conrad. Dans ce type de récits, le qualificatif récurrent de « *dark continent* » (continent noir) joue sur plusieurs sens : le Blanc, représentant de la civilisation, pénètre dans une forêt sombre et sauvage parmi des habitants noirs. La civilisation est fréquemment comparée à un flambeau qui viendrait éclairer les « coins obscurs de la terre² ». Ce qualificatif sous-entend donc qu'à mesure que l'aventurier blanc cartographie et conquiert le « continent noir », il l'ouvre aux lumières de la civilisation et de la connaissance. La forêt africaine est également féminisée et sexualisée, rappelant que la rhétorique du viol est centrale dans le discours colonial : « Être colonial, c'est montrer sa virilité. [...] La conquête est une pénétration³ », rappelle Alain Ruscio. Cette féminisation des peuples et des territoires à conquérir fait pendant à la masculinité triomphante des héros de romans d'aventures. Pour des auteurs comme Robert Louis Stevenson, Andrew Lang ou Arthur Conan Doyle, il existe une frontière nette entre les romans de George Eliot ou de Henry James et les romans d'aventures qui se définissent, selon le mot de Henry Rider Haggard, comme des récits écrits pour « distraire les grands et les petits garçons », sans qu'on croise jamais « aucun jupon dans l'ensemble de l'histoire⁴ ». Ces romans, imaginés par des écrivains conservateurs, ont pour objectif de décrire un univers entièrement masculin et dépolitisé, ou, pour reprendre l'expression de Conan Doyle, créer le « roman masculin moderne », dont le but est de montrer « les aspects les plus rudes et les

¹ Jusqu'au milieu du XIXe siècle, le centre de l'Afrique est inconnu des Européens. Son exploration, puis sa conquête, deviennent peu à peu des enjeux majeurs pour les dirigeants européens, aboutissant au partage de l'Afrique lors de la conférence de Berlin en 1885.

² Joseph CONRAD, *Au Cœur des ténèbres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, trad. de Jean DEUBERGUE, p. 48. Conrad écrit : « *dark places of the earth* ». Cette expression, devenue célèbre, fait écho au titre du roman (*Heart of darkness*), et plus largement à l'ensemble de la narration, qui repose sur la dialectique entre l'obscurité et la lumière, le noir et le blanc.

³ Alain RUSCIO, *Le Credo de l'homme blanc. Regards coloniaux français, XIXe-XXe siècles*, Paris, Editions Complexes, 1995, p. 249-252.

⁴ Phillip MALLETT, « Masculinity, Imperialism and the Novel », *op. cit.*, p. 151. La citation de Rider Haggard est tirée de la dédicace de son roman *King Solomon's mines*. Traduction personnelle.

plus palpitants de la vie, d'un point de vue objectif plus que subjectif », afin de s'opposer aux romans d'amour, jugés trop nombreux¹.

Cette vision du monde manichéenne, qui se dégage de la lecture des romans d'aventures de la fin du XIX^e siècle, repose sur un paradoxe. En effet, le héros occidental de ces romans est confronté à une altérité radicale qui, si elle menace son identité, lui permet également de l'affirmer. En ce sens, la description du héros rejoint la définition de l'île donnée par François Moureau : l'île est « une singularité menacée » qui « ne tire son sens que de la mer qui l'entourne² ». Seul de son espèce au sein d'un monde qu'il doit dominer et conquérir, le héros de roman ne s'affirme pleinement qu'au contact des représentants d'une humanité inférieure davantage sujette aux débordements chaotiques de la nature humaine : les représentants des classes populaires, les sujets colonisés, les femmes.

2.3. SE DÉFINIR PAR L'ALTÉRITÉ

2.3.1. Bestialité et sensualité de l'« autre » dans l'*imperial gothic fiction* : l'exemple de *L'Île du docteur Moreau*

La confusion que relève Gillian Beer entre l'ontogenèse et la phylogenèse dans le terme d'évolution³ est particulièrement intéressante pour analyser un roman comme *L'Île du docteur Moreau*. En effet, cette confusion permet aux évolutionnistes d'user d'une analogie fréquente : le développement des civilisations irait de l'animal à l'être humain, de même qu'un enfant devient adulte. Les peuples jugés plus proches de l'animal sont donc considérés comme des peuples « enfants » qui n'ont pas évolué vers la civilisation. De nombreux évolutionnistes du XIX^e siècle présument également que les sociétés humaines correspondent à différents stades de développement d'un même processus d'évolution. « Le

¹ Arthur CONAN DOYLE, « Mr Stevenson's Methods in Fiction », *The National Review*, 1890, n° 14, p. 652, cité par Phillip MALLETT, « Masculinity, Imperialism and the Novel », *op. cit.*, p. 152. Traduction personnelle. Voir aussi *supra* : 1.3.1, p. 76 et suiv.

² François MOUREAU, « Préface », *op. cit.*, p. 7.

³ Voir *supra* : 2.1, p. 112 et suiv.

relativisme évolutionniste consiste à affirmer qu'à chaque stade de développement social correspond un stade corrélé du développement de la vie éthique¹ », écrit Patrick Tort. Selon Jean Cazeneuve, c'est l'anthropologue Lewis H. Morgan qui développe « l'expression la plus marquante de l'évolutionnisme linéaire social et culturel² ». Dans son ouvrage *Ancient Society* (1877), Morgan affirme que tous les peuples sont soumis à l'évolution de la sauvagerie vers la civilisation, mais avec des vitesses différentes. Son ouvrage, très détaillé, comprend une description de chacune des phases de cette évolution, inaugurées à chaque fois par une innovation technologique, et correspondant à un stade nouveau de la vie sociale, les peuples passant par exemple de la promiscuité au mariage monogame³. Ce genre d'analyse sert de grille de lecture pour appréhender les peuples non Occidentaux, et se trouve massivement relayé dans la culture populaire par le biais des récits de voyage et des romans d'aventures : par exemple, dans le roman *Au Cœur des ténèbres* de Joseph Conrad, les Congolais représentent pour le narrateur un état antérieur de la civilisation occidentale.

Toutefois, la fiction romanesque de la fin du XIX^e siècle explore fréquemment l'hypothèse d'une régression sur cette échelle de l'évolution. Ainsi, dans *L'Île du docteur Moreau* comme dans d'autres récits apparentés à l'*imperial gothic fiction*, l'être humain contient au fond de lui des instincts primitifs qui peuvent ressurgir dans des conditions extrêmes. Patrick Brantlinger définit pour la première fois l'*imperial gothic fiction* dans son ouvrage *Rule of Darkness* (1988)⁴. Selon lui, le genre se définit par la mise en scène de l'idéologie impérialiste, associée à la pensée évolutionniste, présente dans l'*imperial romance* mais reformulée à travers des intrigues marquées par la présence de l'occulte. Le genre apparaît à la fin de la période victorienne et au début de la période édouardienne. Il se présente comme un symptôme des angoisses liées aux théories évolutionnistes. Les récits apparentés à l'*imperial gothic* expriment le plus souvent la terreur d'une dégénérescence raciale, manifestée par un ensauvagement des personnages blancs ou une invasion par les

¹ Patrick TORT, *Spencer et l'évolutionnisme philosophique*, op. cit., p. 107.

² Jean CAZENEUVE, article « Évolutionnisme culturel et social » [en ligne], dans *Encyclopædia Universalis*, 2018, URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/evolutionnisme-culturel-et-social>, consulté le 1 septembre 2018.

³ *Ibid.*

⁴ Patrick BRANTLINGER, *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914*, New York, Cornwell University Press, 1988.

membres d'une société considérée comme inférieure¹. Les romans et les nouvelles d'anticipation de Wells sont marqués par ces thèmes. Par exemple, la nouvelle « The Empires of the Ants » (1905) décrit une lutte désespérée de l'humanité occidentale contre l'invasion de fourmis géantes². On trouve également ces thèmes dans *L'Île du docteur Moreau*, où les *Beast People* figurent une humanité dégradée : celle des colonisés, considérés comme les représentants d'une humanité inférieure ; ou celle des colons blancs atteints par la dégénérescence raciale.

Les personnages des romans appartenant à l'*imperial gothic fiction* sont ainsi tiraillés entre une nature « supérieure » qui les pousse à l'élévation spirituelle et au respect de principes éthiques, et une nature « inférieure » qui les entraîne à assouvir leurs instincts « animaux », c'est-à-dire essentiellement la faim, le désir sexuel et le désir de violence. La littérature britannique de la seconde moitié du XIX^e siècle abonde en récits mettant en scène un personnage habité par un double maléfique qui vient lui rappeler sa faiblesse intérieure. L'exemple le plus frappant de cette tendance littéraire est sans doute la nouvelle de Stevenson, *L'Étrange cas du docteur Jekyll et de Mr Hyde (Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde, 1886)*³. Dans ce récit, le docteur Jekyll, respectable victorien, parvient à scinder son âme en deux pour se métamorphoser et ainsi assouvir ses penchants pour le vice dans le corps d'un autre. Malheureusement pour lui, M. Hyde – dont le nom évoque l'anglais « *to hide* » : « cacher » – devient de plus en plus puissant à mesure que l'histoire progresse, et finit par triompher de lui. Dans *L'Île du docteur Moreau*, publié dix ans après le récit de Stevenson, la question du double animal est au cœur du récit. En effet, le docteur Moreau est un scientifique qui, par des procédés de vivisection connus de lui seul, fabrique des créatures humaines à partir d'animaux. Cependant, les résultats de ses expériences sont loin d'être satisfaisants. Les êtres ainsi créés (les « *Beast People* ») sont monstrueux. Habités par les instincts de l'animal qu'ils ont été, ils tentent de ne pas y succomber. L'un d'eux explique au narrateur :

¹ Patrick BRANTLINGER, *Victorian Literature and Postcolonial Studies*, op. cit., p. 50-54.

² Herbert-George WELLS, *The Complete Short Stories of H.G. Wells*, London, Ernest Benn, 1966.

³ Outre la nouvelle de Stevenson, de très nombreux romans de la fin de l'ère victorienne, écrits à la même époque que *L'Île du docteur Moreau*, reposent sur ce thème du double maléfique : *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde (1890), *Dracula* de Bram Stoker (1897), *Au Cœur des ténèbres* de Joseph Conrad (1899), pour ne citer que les plus connus.

Chacun a un besoin qui est mauvais. [...] Certains ont besoin de suivre les choses qui remuent, d'épier [...], de tuer et de mordre, de mordre profond... c'est mauvais. [...] Certains ont besoin de creuser avec les dents et les mains entre les racines et de renifler la terre... c'est mauvais¹.

Moreau a beau faire, ces atavismes ne s'effacent jamais. Sitôt que les créatures sont hors de son contrôle, elles « rétrogradent », et la bête « commence à reparaître, à revendiquer ses droits² ». Si ce constat est l'un des ressorts dramatiques les plus importants du roman, il permet également au narrateur wellsien de réfléchir à l'espèce humaine dans son ensemble. Par exemple, il décrit les visages des *Beast People* comme « prognathes³ », ce qui rappelle leur origine animale, mais qui évoque également la manière dont les scientifiques du XIX^e siècle qualifiaient les êtres humains préhistoriques⁴. L'emploi de ce genre de termes permet de renforcer l'analogie entre l'animal et le passé de l'humanité. En regardant les créatures du docteur Moreau, le narrateur croit voir des êtres humains bien réels :

Si j'apercevais quelqu'une des créatures bovines [...] marchant pesamment à travers les broussailles du sous-bois, il m'arrivait [...] d'essayer de voir en quoi elles différaient de quelque rustre réellement humain cheminant péniblement vers sa cabane après son labeur mécanique quotidien, ou bien, rencontrant la Femme-Renard [...], je m'imaginai l'avoir croisée déjà, dans quelque rue mal famée de grande ville⁵.

¹ Herbert-George WELLS, *L'île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 612. « "For every one the want that is bad," said the grey Sayer of the Law. "What you will want we do not know; we shall know. Some want to follow things that move, to watch and slink and wait and spring; to kill and bite, bite deep and rich, sucking the blood. It is bad. [...] Some want to go tearing with teeth and hands into the roots of things, snuffing into the earth. It is bad." »

² *Ibid.*, p. 627. « And they revert. As soon as my hand is taken from them the beast begins to creep back, begins to assert itself again. »

³ *Ibid.*, p. 630.

⁴ Wells emploie l'adjectif « prognathous », forgé en 1836 par l'ethnologue James Cowles Pritchard pour qualifier des crânes humains préhistoriques (*Oxford English Dictionary*). Selon le *TLF*, le mot « prognathe » est emprunté à l'anglais et employé en langue française pour la première fois en 1843 pour désigner des êtres humains préhistoriques. Dans les deux langues, l'application de cet adjectif à l'animal est plus tardive.

⁵ Herbert-George WELLS, *L'île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 632. « I would see one of the clumsy bovine-creatures who worked the launch treading heavily through the undergrowth, and find myself asking, trying hard to recall, how he differed from some really human yokel trudging home from his mechanical labours; or I would meet the Fox-bear woman's vulpine, shifty face, strangely human in its speculative cunning, and even imagine I had met it before in some city byway. »

Une des « créatures grotesques » possède une « face négroïde¹ », tandis qu'une autre, à « face d'expression ovine » présente un « type sémite² ». Quant aux travailleurs londoniens, que le narrateur croise quand il parvient à rentrer chez lui, ils lui semblent également bestiaux³. Notons que dans chacun de ces exemples, le narrateur compare une créature animale avec un type social qui lui est inférieur, selon les critères de la bourgeoisie victorienne : les ouvriers, la femme des bas quartiers, le Noir, le Juif. Ces représentants de l'humanité sont justement ceux que Wells juge dangereux, et dont il prédit soit l'assimilation, soit l'extinction inévitable, au profit d'une classe d'hommes nouveaux⁴.

2.3.2. Masculinité idéale et danger féminin dans les romans d'aventures

Nous avons évoqué précédemment le lien fort entre le roman d'aventures et la construction de la masculinité au XIX^e siècle, et la volonté de nombreux écrivains masculins d'écrire sur des hommes et pour des hommes⁵. Il est frappant de constater que dans notre corpus, qui recense des romans célèbres du XIX^e siècle, les personnages féminins sont absents. *Vingt mille lieues sous les mers* ne compte aucun personnage féminin. Dans *L'Île du docteur Moreau* ces personnages se résument à quelques silhouettes parmi les créatures humanoïdes de l'île. Dans *Moby-Dick*, la seule femme qui apparaît dans le récit est la vieille sœur bigote de l'un des armateurs. Quant à Jewel, l'unique personnage féminin de *Lord Jim*, elle répond aux stéréotypes habituels des romans d'aventures. Cette absence de personnages féminins dans les romans de Jules Verne et de Joseph Conrad met en lumière l'incompatibilité du genre féminin et du monde de l'aventure. Dans le même mouvement, elle laisse la place à une exaltation des qualités viriles, permettant l'élaboration d'une masculinité idéale.

¹ *Ibid.*, p. 584. « I saw some other and very grotesque-looking creatures scuttle into the bushes upon the slope [...]. This man was of a moderate size, and with a black negroid face. »

² *Ibid.*, p. 634 : « his face ovine in expression, like the coarser Hebrew type ».

³ *Ibid.*, p. 673.

⁴ Voir *infra* : 2.3.3.4, p. 172 et suiv.

⁵ Voir *supra* : 1.3.1, p. 76 et suiv.

2.3.2.1. L'homme aventurier

Le héros des romans d'aventures du XIX^e siècle est robuste, puissant et capable de sang-froid. Le maître mot, qui résume peut-être à lui seul l'ensemble des qualités dont un homme doit faire preuve, est celui de « volonté ». On le trouve dans le célèbre poème « If » de Rudyard Kipling (1895) :

If you can force your heart and nerve and sinew	Si tu peux forcer ton cœur, tes nerfs, tes muscles,
To serve your turn long after they are gone,	À servir à ton but même au bout de leurs forces
And so hold on when there is nothing in you	Et ainsi maintenir même quand tu n'as plus rien en toi,
Except the Will which says to them: 'Hold on!'	Rien que la Volonté qui leur dit : « Résistez ¹ ! »

On connaît la conclusion de ce poème : si tu parviens à faire tout cela, « tu seras un homme ». Le héros de roman ne doit montrer aucun signe de faiblesse morale, c'est-à-dire de dégénérescence. Son intelligence n'est pas celle du savant et du théoricien, mais une intelligence pratique, une capacité à maîtriser le réel qui passe par l'action concrète². L'homme idéal du XIX^e siècle qui se fantasme à travers le roman d'aventures est dépeint par Jules Verne en 1876 :

Michel Strogoff était haut de taille, vigoureux, épaules larges, poitrine vaste. Sa tête puissante présentait les beaux caractères de la race caucasique. Ses membres, bien attachés, étaient autant de leviers disposés mécaniquement pour le meilleur accomplissement des ouvrages de force. [...] Ses yeux étaient d'un bleu foncé, avec un regard droit, franc, inaltérable, et ils brillaient sous une arcade dont les muscles sourciliers, contractés faiblement, témoignaient d'un courage élevé, « ce courage sans colère des héros », suivant l'expression des physiologistes [...]³.

La description de Michel Strogoff rassemble tous les traits du héros de roman d'aventures : générosité, franchise, maîtrise de soi. Sa puissance physique, comparable à celle d'une machine, témoigne de sa vigueur qui ne montre aucun signe de dégénérescence. Son sang-froid vient, comme dans le poème de Kipling, de la « volonté vivace de son esprit⁴ ». Le

¹ Rudyard KIPLING, « Si », *Europe*, Alain SUIED (trad.), mai 1997, vol. 75, n° 817, pp. 73-74.

² Matthieu LETOURNEUX, *Le roman d'aventures 1870-1930, op. cit.*, p. 85-113.

³ Jules VERNE, *Michel Strogoff*, Paris, Omnibus, 2002, p. 207-208.

⁴ *Ibid.*, p. 208.

tsar ne s'y trompe pas, puisqu'après avoir examiné Michel Strogoff, il conclut : « C'est un homme, en effet¹ ».

Au Royaume-Uni à la même époque, l'élaboration de la masculinité idéale s'accompagne d'une fascination pour la chevalerie médiévale. Le poète Lord Alfred Tennyson dédie ainsi « *Idylls of the Kings* » (1859-1885), un poème épique sur le cycle arthurien, au prince consort Albert : « Tennyson répondait à l'une des images dominantes de son temps : le gentleman anglais comparé à un chevalier² ». Les valeurs chevaleresques, qui offrent « un code de conduite aux gentlemen anglais³ », regroupent selon Kenelm Henry Digby, auteur d'un *Rules of the Gentlemen of England* (1822), « la foi en Dieu, la générosité, un haut sens de l'honneur, l'indépendance, la sincérité, la loyauté [...], la hardiesse et le mépris du luxe, la courtoisie, la modestie, l'humanité et le respect des femmes⁴ ». À l'ère victorienne, on continue à se référer à l'idéal chevaleresque, ce qui se reflète dans toutes les pratiques de la vie publique : sport, religion, école, guerre, littérature, art... Toutefois, à mesure que le siècle avance, les injonctions répondent davantage aux représentations du darwinisme social. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'éducation des jeunes garçons britanniques vise à former des hommes pour les mettre au service de l'Empire. Dans les écoles de garçons, le sport prend beaucoup de place. En effet, si le jeune homme doit connaître ses classiques, il ne doit pas être trop intellectuel car la lecture encourage l'introspection et n'est pas virile. Comme Michel Strogoff, il doit développer une intelligence pratique qui n'est pas liée à un affaiblissement physique. Vers la fin du siècle, le darwinisme social permet peu à peu d'opérer un amalgame entre les mots « race », « nationalité » et « empire », ce qui mène à considérer l'anti-impérialisme comme un signe de dégénérescence⁵. Les Anglais dominent le monde parce que c'est dans leur nature raciale : une éducation qui a pour objectif de fabriquer de bons agents de l'Empire ne fait donc qu'accompagner et encourager le développement de cette nature.

¹ *Ibid.*, p. 212.

² Linda DRYDEN, *Joseph Conrad and the Imperial Romance*, *op. cit.*, p. 17. Traduction personnelle.

³ *Ibid.*

⁴ Mark GIROUARD, *Chivalry and the English Gentleman*, New Haven, Yale University Press, 1981, p. 61-62, cité par Linda DRYDEN, *Joseph Conrad and the Imperial Romance*, *op. cit.*, p. 18.

⁵ Linda DRYDEN, *Joseph Conrad and the Imperial Romance*, *op. cit.*, p. 23-29.

Ces représentations de la masculinité sont largement véhiculées par la littérature d'aventures. En effet, dans la vie réelle, la masculinité est soumise aux règles de la vie sociale, qui sont contradictoires et changeantes. Elle ne peut donc « jamais être atteinte totalement, saisie une fois pour toutes¹ ». En revanche, dans le monde immuable de l'aventure, les écrivains peuvent célébrer « une masculinité intemporelle² ». Par exemple, dans les romans de Conan Doyle ou de Haggard, les héros n'expérimentent pas de mûrissement. Cette masculinité idéale et immuable est peu à peu associée au caractère national³ : dans l'*imperial romance*, la supériorité blanche des Européens est naturelle. Quand ils ne sont pas cruels et sanguinaires, les indigènes sont naïfs et bons, et se fient naturellement au héros blanc car ils ressentent cette supériorité. Ainsi, l'amitié inégale entre l'indigène (le « *noble savage* ») et le héros est un lieu commun très répandu dans ce genre de romans. Cette supériorité est à la fois intellectuelle et physique, ce que l'on peut constater dans un roman comme *The Tiger of Mysore* (1895) de George Alfred Henty, écrit à destination des enfants. Dans l'un des chapitres, le héros Dick doit se déguiser pour ressembler à un Indien. Son oncle lui adresse la recommandation suivante : « Tu dois te souvenir que tes mouvements sont plus rapides et plus énergiques que ceux des gens d'ici⁴ ». Dick ne cède pas non plus à l'émulation environnante quand les Indiens qui l'entourent, excités par un combat de béliers, voient leur nature barbare ressurgir. De même, et toujours dans la perspective du darwinisme social, plus un indigène est blanc, plus il est jugé beau, et intelligent. C'est le cas de Dain Waris dans *Lord Jim*, qui est valorisé par son physique et son caractère presque européen. Les mêmes remarques peuvent être faites pour le roman français : on peut citer par exemple *Un Capitaine de quinze ans* (1878) de Jules Verne, où les Noirs des États-Unis sont plus habiles et plus intelligents que les Noirs d'Afrique, du fait de leur long contact avec les Blancs.

¹ Phillip MALLETT, « Masculinity, Imperialism and the Novel », *op. cit.*, p. 153. Traduction personnelle.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ George Alfred HENTY, *The Tiger of Mysore*, London, Blackie, p. 203, cité par Linda DRYDEN, *Joseph Conrad and the Imperial Romance*, *op. cit.*, p. 43. Traduction personnelle.

2.3.2.2. La femme double

Selon Matthieu Letourneux, l'opposition entre personnages féminins et masculins dans le roman d'aventures n'est pas tant une opposition entre les sexes qu'une opposition de valeurs dont les sexes sont les symboles¹. C'est pourquoi on peut occasionnellement rencontrer dans ces romans des hommes « féminisés » et des femmes « viriles », comme l'exploratrice vernienne Paulina Barnett :

C'était une femme de haute taille, veuve depuis quinze ans [...]. Sa tête, encadrée dans de longs bandeaux, déjà blanchis par place, dénotait une réelle énergie. Ses yeux, un peu myopes, se dérobaient derrière un lorgnon à monture d'argent [...]. Sa démarche, il faut l'avouer, était peut-être un peu masculine, et toute sa personne respirait moins la grâce que la force morale².

L'âge de Paulina Barnett, indiqué par ses cheveux blancs et ses lorgnons, et sa situation de veuvage, la placent pour les lecteurs hors de la sphère de la séduction. Sa « haute taille » et son « énergie » sont des qualités viriles, ce que le narrateur souligne en mentionnant sa démarche « masculine ». Dans le roman, elle possède les mêmes compétences qu'un homme et déploie « une énergie supérieure à son sexe³ ». Paulina Barnett n'est donc pas définie par des qualités spécifiques à son caractère, mais simplement par l'inversion des valeurs féminines (la « grâce ») et masculines (la « force morale »). Toutefois, la plupart du temps, les femmes sont évacuées du roman car elles n'entrent pas dans la logique de l'aventure. Symbole du foyer et de la vie citadine, elles retardent l'aventure ou la détruisent. Dans le cas exceptionnel où les hommes les emmènent avec eux, ceux-ci doivent composer avec leurs particularités. Ainsi, les deux femmes présentes dans les *Enfants du capitaine Grant* de Jules Verne doivent être protégées de la tempête en mer et ne peuvent aider aux manœuvres. Elles sont incapables de marcher sur de longues distances, car leur corps est faible. De plus, elles sont soumises à des émotions violentes qui les submergent et qu'elles ne peuvent maîtriser, c'est pourquoi les personnages masculins se font un devoir de leur cacher les dangers qui les menacent. Elles se caractérisent essentiellement par leur souci du foyer (Mary Grant se plaît à décorer les cabines du navire) qui découle naturellement de

¹ Matthieu LETOURNEUX, *Le roman d'aventures 1870-1930, op. cit.*, p. 279-287.

² Jules VERNE, *Le Pays des fourrures*, Lausanne, Rencontre, 1966, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 463.

leur nature secourable et maternelle. Enfin, elles prennent en pitié les indigènes australiens et soignent les blessés comme « deux sœurs de charité¹ ». Le plus grand mérite de Mary Grant, qui n'a que quatorze ans, est de se comporter en mère de famille pleine d'abnégation : « à force d'économies, de prudence et de sagacité [...], se refusant tout à elle, la sœur se suffit à l'éducation du frère et remplit courageusement ses devoirs maternels² ». Elle sera récompensée de ses qualités en épousant, à la fin du roman, le capitaine du navire.

Selon Nancy Armstrong, dans les romans du XVIII^e siècle – mais, nous pouvons également le constater avec les extraits ci-dessus, dans certains romans du XIX^e siècle –, les désirs des personnages féminins concordent avec les devoirs féminins³. Mary Grant, jeune fille parfaite, a dans le roman une fonction nourricière liée au foyer (elle élève son frère, elle décore les cabines) ainsi qu'une aspiration à prendre soin des autres (elle s'occupe des indigènes et des blessés). Au terme du roman, le bilan de l'éducation des enfants du capitaine Grant est conforme à leur nature : Robert sera marin et partira à l'aventure, Mary voit ses qualités féminines couronnées par un mariage. Toutefois, de nombreux romans du XIX^e siècle exploitent le thème de la femme double, selon lequel le personnage féminin est le siège d'une lutte entre les représentations traditionnelles de la féminité et une nature femelle violente – lutte qui est également pour Freud ce qui produit l'hystérie. Dans *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, Jane ne devient véritablement femme que lorsqu'elle réduit à néant Berta Mason, l'épouse créole de Rochefort qui vit enfermée dans la maison. Berta rassemble tous les traits d'une féminité inférieure : elle n'est pas blanche, elle est folle et violente, et constamment comparée à un animal. Dès lors, on peut considérer que Berta représente les désirs féminins refoulés de Jane⁴. Tant que Berta est en vie, Jane ne peut épouser Rochefort, car tout compromis entre la nature féminine et un comportement féminin socialement acceptable est un échec. La véritable féminité dépend donc de la suppression totale du désir féminin⁵. Par ailleurs, cette suppression est nécessaire au maintien d'une société stable. Dans les années 1850 et 1860, les romans britanniques font du choix de l'époux « la chose la plus

¹ Jules VERNE, *Les Enfants du capitaine Grant*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, p. 489.

² *Ibid.*, p. 33.

³ Nancy ARMSTRONG, « Gender and the Victorian Novel », dans Deirdre DAVID (éd.), *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 108-113.

⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁵ *Ibid.*

importante à faire pour une femme », car de son choix dépendent « non seulement son identité de femme respectable, blanche et anglaise, mais aussi l'intégrité du cercle familial », sur lequel repose à son tour « la prospérité et la longévité de la nation¹ ». Ainsi, le contrôle du corps féminin, tout comme la célébration du corps masculin, est lié aux enjeux nationaux car il reflète l'ordre et la rigueur dont l'État impérialiste est l'incarnation.

Pour autant, les personnages féminins des romans d'aventures n'apparaissent pas dans le récit de la même manière. Matthieu Letourneux note que, quand les femmes appartiennent au monde de la « civilisation » – sauf dans de rares cas comme celui de Mary Grant, elles n'accompagnent pas le héros dans l'aventure : c'est la mère que l'on quitte ou la bien-aimée qu'il faut protéger ou conquérir. Au contraire, quand elles appartiennent au monde de la sauvagerie, ce sont d'inquiétantes tentatrices, à l'image de la Milady des *Trois Mousquetaires* (1844) d'Alexandre Dumas, ou de la sorcière Ayesha dans *Elle (She)*, 1887) de Henry Rider Haggard². Dans les romans prenant place en contexte colonial, cette femme issue de la sauvagerie rassemble les clichés de la femme exotique inventoriés par Baudelaire dans le poème « La Chevelure » (1857). Dans ce texte, la jeune femme décrite, probablement inspirée par sa maîtresse Jeanne Duval, évoque pour le poète des territoires colonisés érotisés (la « langoureuse Asie » et la « brûlante Afrique³ »). L'emploi des mots « nonchaloir », « paresse », « loisir », associent la femme à la légendaire indolence des colonisés⁴. Les vers 20 et 21 concentrent à eux seuls le propos idéologique du poème : « Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse / Dans ce noir océan où l'autre est enfermé⁵ ». Ici l'altérité radicale provient de la différence de nature entre les sexes, et entre la couleur noire et la couleur blanche. On retrouve également la métaphore de l'océan, associé aux cheveux, c'est-à-dire à une partie du corps érotisée, perçue comme désordonnée et sauvage. En plongeant sa tête dans ce qui personnifie « l'autre » et en exploitant le thème de l'ivresse, fortement présent dans le texte, le poète dépeint un abandon des sens qui s'oppose aux canons habituels de la masculinité. Loin d'adopter le comportement viril attendu d'un homme, il se laisse aller à

¹ *Ibid.*, p. 113. Traduction personnelle.

² Matthieu LETOURNEUX, *Le roman d'aventures 1870-1930, op. cit.*, p. 279-287.

³ Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Classiques Garnier, 1961, p. 29.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

cette séduction féminine. Toutefois, celle-ci est dangereuse : ailleurs dans les *Fleurs du Mal*, la femme créole est présentée comme une tentatrice sans cœur. Précédemment, nous avons évoqué l'importance de l'imaginaire de la pénétration sexuelle dans la rhétorique coloniale¹. La terre à conquérir est comme une femme à posséder, contre son gré s'il le faut : il est donc logique que celle-ci soit érotisée et féminisée².

La femme du roman d'aventures est donc double : l'épouse ou la fiancée blanche, symbole de pureté, doit être préservée des atteintes de la sauvagerie ; tandis que la femme issue de la sauvagerie représente tous les désirs féminins instinctifs que la culture doit faire disparaître. Notons toutefois que l'unique personnage féminin de *Lord Jim*, Jewel, présente une originalité au sein même du cliché. Linda Dryden souligne les contradictions inhérentes à ce personnage : cette jeune femme, qui appartient au monde de la sauvagerie, est métisse. Cependant, décrite comme « un oiseau » au « petit visage enfantin mais énergique³ », elle n'a rien des personnages féminins sensuels et dangereux que l'on peut rencontrer ailleurs dans l'œuvre de Conrad, comme Aïssa dans *Un Paria des îles* (*An Outcast of the Islands*, 1896) ou la maîtresse africaine de Kurtz. Jim et Jewel se comportent l'un envers l'autre comme des enfants, ou comme un chevalier et sa dame : toute mention de sexualité est donc évincée. Leur relation n'est pourtant pas si claire. En effet, si le destin de Jewel – son enfance malheureuse dont Jim vient la sauver – ressemble à un parcours d'héroïne de conte, elle reste une femme métisse avec qui il vit sans qu'ils se soient mariés. Vêtue de blanc comme la jeune fille qui récompense le héros, elle est pourtant déjà sa compagne. Malgré les descriptions élogieuses dont elle est l'objet, Jewel est donc diminuée par ce statut ambivalent⁴.

¹ Voir *supra* : 2.2.2.2, p. 141 et suiv.

² Dans les mœurs, les colons ont fréquemment des maîtresses indigènes, censées promettre des relations sexuelles ardentes. Les colonies aux XIX^e et XX^e siècles abritent ainsi un grand nombre de ces couples inégaux, constitués d'un homme blanc venu séjourner dans les terres lointaines, et d'une femme colonisée souvent très jeune. La « prétendue fièvre amoureuse des Tropiques » s'oppose, dans l'imaginaire, à « la prétendue frigidity » des épouses blanches. Pourtant, sans s'interroger sur la raison de ce constat, « bien des Européens se plaignent » de ne trouver chez les femmes colonisées « que de médiocres partenaires » (Alain RUSCIO, *Le Credo de l'homme blanc. Regards coloniaux français, XIXe-XXe siècles, op. cit.*, p. 208.) C'est pourquoi, propose Alain Ruscio, les romans reproduisent largement le cliché de la femme indigène qui n'a aucun sentiment, et qui séduit le héros pour mieux le trahir (*Ibid.*, p. 216.)

³ Joseph CONRAD, *Lord Jim, op. cit.*, p. 1078. « [...] a child-like but energetic little face with delicate features and a profound, attentive glance peeped out of the inner gloom, like a bird out of the recess of a nest. »

⁴ Linda DRYDEN, *Joseph Conrad and the Imperial Romance, op. cit.*, p. 168-177.

Pour résumer, la masculinité occidentale du XIX^e siècle s'oppose à la féminité de manière radicale, dans la mesure où l'une est l'exact contraire de l'autre et doit le rester. En effet, l'argument selon lequel le développement de la civilisation entraînerait une perte des différences entre hommes et femmes, est déjà un lieu commun à la fin du XIX^e siècle¹. Par exemple, dans *La Machine à explorer le temps* (*Time Machine*, 1895) de H.-G. Wells, le narrateur découvre que le raffinement extrême de la civilisation des Eloi a entraîné une féminisation des individus, s'accompagnant d'une dégénérescence raciale inévitable. Les Eloi vivent au milieu de ruines somptueuses, car « après la lutte vient la quiétude² », affirme le narrateur. « L'œuvre d'amélioration des conditions d'existence [...] [est] tranquillement arrivée à son point culminant³ » avant d'entamer un processus de déclin. Les dangers sont nécessaires au développements physiques et intellectuels des espèces : « Il n'y a pas d'intelligence là où il n'y a ni changement, ni besoin de changement⁴ ». C'est pourquoi la masculinité idéale, affirme Phillip Mallett, ne s'accorde pas avec le mode de vie du quotidien et des villes. Pour appuyer ce point, il cite une conférence de Lord Curzon of Kedleston, viceroy des Indes de 1899 à 1905, où celui-ci oppose « la sérénité corruptrice et l'effervescence morbide de la civilisation occidentale » à la vie aux frontières de l'Empire, où la virilité se forge « dans le fourneau de la responsabilité et sur l'enclume de l'indépendance ». Le service de l'Empire renforce ainsi la « vitalité de la fibre morale⁵ » de la race. Au contraire, le personnage féminin représente l'antithèse de l'aventure, et son apparition (par exemple, le mariage entre le héros et sa fiancée) signifie la fin du récit. Elle est même assez régulièrement à l'origine de la perte du héros. Analysant l'œuvre de Conrad, Bernard Meyer note que le personnage féminin est cause de la mort du héros dans 17 récits sur les 31 où celui-ci est engagé avec une femme⁶. On peut ajouter à cette liste les nombreux récits où le personnage féminin est à l'origine de la ruine du héros.

¹ Nancy Armstrong cite le très célèbre *Degeneration* de Max Nordau, paru en 1892 (Nancy ARMSTRONG, « Gender and the Victorian Novel », *op. cit.*)

² Herbert-George WELLS, *La Machine à explorer le temps*, Paris, Omnibus, 2007, trad. de Henry D. DAVRAY, p. 37.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁵ Lord CURZON OF KEDLESTON, *Frontiers*, Oxford, Clarendon, 1907, p. 55-56, cité par Phillip MALLETT, « Masculinity, Imperialism and the Novel », *op. cit.*, p. 160. Traduction personnelle.

⁶ Bernard MEYER, « Introduction », dans *Œuvres IV : Fortune, Victoire, En marge des marées, La Ligne d'ombre, Derniers contes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989., p. XXXIX-XL

2.3.3. Le roman maritime et le navire-monde

Si le roman d'aventures en contexte colonial évince les personnages féminins pour des raisons idéologiques, le roman d'aventures maritime décrit une situation, celle de la vie sur le navire, qui de fait est entièrement masculine. Ce sous-genre du roman d'aventures semble donc moins se construire selon la polarité binaire que nous avons observée entre homme et femme, ou homme blanc et homme non-blanc, que suivant la hiérarchie sociale très stricte du navire. La métaphore du navire-monde est fréquemment exploitée par les auteurs, afin notamment de proposer une analyse politique de la société. Selon les œuvres, le capitaine est ainsi comparé à un monarque, les matelots au peuple ouvrier, et les habitants de la cale à de dangereux parasites, déjà trop proches de l'élément marin pour ne pas en présenter les caractéristiques.

2.3.3.1. Hiérarchie du navire et hiérarchie sociale dans les romans maritimes

En tant que monde clos sur lui-même, le navire forme une petite société au sein de laquelle tous les membres doivent cohabiter. Monique Brosse note que c'est « un lieu social original, par ses limites et sa clôture, par sa mobilité ». Il « transporte un groupe humain stratifié par la hiérarchie et les compétences ou les fonctions, nomade et contraint à coexister dans un territoire exigu¹ ». Dans *Vareuse-Blanche* d'Herman Melville (1850), le narrateur compare fréquemment le navire à un microcosme où sont représentées toutes les strates de la société. Il critique notamment la hiérarchie rigide et violente du navire, en affirmant que le gouvernement du navire est « despotique² », et que les punitions, comme l'application du fouet, dérivent de lois « arbitraires³ ». Dans les faits, la promiscuité et l'exercice de l'autorité sur le navire « s'y résolvent parfois en crises violentes, punitions, mutineries⁴ ». Cependant,

¹ Monique BROSSE, *Le récit maritime français dans ses relations avec les littératures anglaises et anglo-américaines (1829-1870)*, Thèse de doctorat, Université Paris IV, Paris, 1978, p. 604.

² Herman MELVILLE, *Vareuse-Blanche*, Jacqueline VILLARET et Philippe JAWORSKI (trad.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p. 349.

³ *Ibid.*

⁴ Monique BROSSE, *Le récit maritime français*, *op. cit.*, p. 604.

il ne faut pas croire que Melville s'oppose à toute forme de hiérarchie¹. La plupart des auteurs de récits maritimes considèrent qu'une discipline rigide est nécessaire : « je n'entretiens aucune illusion concernant l'égalité à bord des navires », écrit Richard Henry Dana, écrivain maritime admiré par Melville. « Je n'ai jamais rencontré un matelot qui objectât au principe des commandements et de l'organisation hiérarchique à bord ; et [...] je ne voudrais pas voir l'autorité du capitaine diminuée d'un iota² ». En effet, « il est absolument indispensable d'avoir une seule tête et une seule voix pour contrôler et pour assurer une responsabilité totale », car « les situations d'urgence exigent l'exercice immédiat d'un pouvoir absolu³ ». Dans les romans de mer, cette hiérarchie est souvent représentée par des stéréotypes attachés aux personnages. Le capitaine et les officiers, sommets de la hiérarchie, sont les représentants d'une certaine dignité aristocratique. Joseph Conrad caricature cette attitude dans *Le Nègre du « Narcisse »* (*The Nigger of the « Narcissus »*, 1897) : « [Le capitaine], le maître de ce monde en miniature, descendait rarement des cimes olympiennes de sa dunette. Sous lui – à ses pieds, pour ainsi dire – les mortels du commun menaient une vie affairée et insignifiante⁴ ». Dans les romans d'aventures de Jules Verne, les officiers des navires sont, à l'image du second du *Chancellor*, des modèles de virilité et de vertu : « c'est un homme énergique, et il doit posséder ce froid courage qui est indispensable au vrai marin. C'est en même temps un être bon⁵ », commente le narrateur.

Contrairement aux officiers, les matelots de récits d'aventures sont beaucoup plus attachés aux choses matérielles, et enclins à satisfaire leurs besoins corporels. Analysant l'imaginaire olfactif aux XVIII^e et XIX^e siècles, Alain Corbin explique que le corps est alors conçu comme une substance pourrissant de l'intérieur et que par conséquent toute odeur corporelle est porteuse de maladie. Puisque la seule présence des corps infecte l'air ambiant, les espaces fermés comme le navire, l'hôpital, la prison, la caserne, mais aussi les églises et les salles de spectacle, sont considérés comme des foyers d'épidémie⁶. D'autre part, le navire

¹ Joseph URBAS, « Notice de *Vareuse-Blanche* », in *Œuvres vol. II : Redburn, Vareuse-Blanche*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 860.

² Richard Henry DANA, *Deux Années sur le gaillard d'avant*, Paris, Robert Laffont, 1997, trad. de Simon LEYS, p. 519.

³ *Ibid.*

⁴ Joseph CONRAD, *Le Nègre du « Narcisse »*, *op. cit.*, p. 523.

⁵ Jules VERNE, *Le Chancellor*, Paris, Omnibus, 2001, p. 818.

⁶ Alain CORBIN, *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, Flammarion, Champs Histoire, 2008, p. 73-74.

est perçu comme un « marais flottant » car l'eau de mer, l'eau de pluie et l'eau servant au lavage y stagnent en permanence et exhalent une odeur fétide. Comme « la stagnation aggrave l'infection », « le fond de cale fait peser sur la vie du vaisseau une permanente menace¹ ». À ces puanteurs marécageuses s'ajoutent celle de la cuisine et des vivres, du fumier des animaux embarqués, des cadavres de rats et des odeurs corporelles des matelots entassés dans des espaces réduits. Comme dans les descriptions de la ville, ceux qui sont au bas de l'échelle sociale sont donc associés à la puanteur et à la maladie, mais aussi au vice. Mary Bercaw, qui s'intéresse aux mythes qui entourent les marins au XIX^e siècle, note qu'ils sont perçus de manière paradoxale, à la fois corrompus et innocents. La plupart des journaux s'accordent pour les présenter comme des ivrognes soumis aux impulsions les plus violentes ; cependant, le marin est aussi vu comme un enfant qui ne comprend pas comment fonctionne le monde et qui cède à la tentation, car il n'est pas prévenu contre elle². Les marins verniens sont tributaires de cette double représentation. Attachés à leur corps, ce qui se traduit par leur goût pour la nourriture et leurs aptitudes pour les tâches d'ordre matériel, ils sont également innocents et enfantins. Ainsi, Pencroff, le marin de l'*Île mystérieuse* (1875), présenté par le narrateur comme « un peu enfant³ », a pour principale préoccupation la nourriture, et demande à chaque nouvelle découverte si ce que les personnages ont trouvé est comestible. Il s'entend naturellement avec le domestique noir, avec qui il partage des aptitudes pour la cuisine. Le narrateur peut ainsi préciser : « Nab et Pencroff, auxquels étaient naturellement dévolues les fonctions de cuisiniers, l'un en sa qualité de nègre, l'autre en sa qualité de marin, préparèrent lestement des grillades [...]⁴ ». Pencroff, qui a « toujours le mot pour rire⁵ », est également un personnage comique qui intervient dans la majorité des passages humoristiques du roman. Emporté, comique, bavard, toujours affamé, et partageant avec le personnage noir le bas de l'échelle sociale, Pencroff se montre parfaitement conforme aux représentations traditionnelles du peuple. Plus généralement, dans la plupart des romans de Jules Verne, la narration s'appuie sur le contraste entre les

¹ *Ibid.*, p. 75.

² Mary K. BERCAW, *Cannibal Old me*, *op. cit.*, p. 48. En tant que représentants de leur nation autour du monde, les matelots devraient être des agents de la colonisation et de l'évangélisation, d'où les nombreuses initiatives pour les réformer et leur faire abandonner leurs vices

³ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, *op. cit.*, p. 123.

⁴ *Ibid.*, p. 132.

⁵ *Ibid.*, p. 204.

personnages « cérébraux » (ingénieurs, naturalistes, médecins, journalistes) et des personnages plus terre-à-terre disposant d'un savoir-faire utile (acrobates, marins), qui créent un contrepoint comique¹. Les matelots verniens comme Pencroff ou Ned Land combinent les traits attendus du marin de fiction et les caractéristiques récurrentes de cette seconde catégorie de personnages. Dans les romans des écrivains qui ont été en mer, comme Fenimore Cooper, Dana, Melville ou Conrad, la représentation des marins est moins stéréotypée. Ils sont souvent décrits de manière positive, comme des êtres héroïques menant une vie rude². Les marins melvilliens comme Jack Chase (*Vareuse-Blanche*), Long Ghost (*Omo*) ou Billy Budd sont des personnages complexes qui échappent en partie aux stéréotypes sur les matelots. Cependant, ils ne sont pas exempts de certains clichés. Par exemple, dans *Vareuse-Blanche*, les marins caliers sont terrestres et inquiétants, tandis que les gabiers³ comme Jack Chase ou le narrateur ont des tempéraments aériens et enclins à la poésie⁴.

Ainsi que le rappelle la hiérarchie maritime, pour que l'homme riche et éduqué puisse se consacrer à ses nobles occupations, d'autres doivent se charger des tâches moins prestigieuses. Comme l'écrit l'explorateur anglais Robert Falcon Scott, lui-même capitaine de navire, les officiers de son expédition polaire « ne sauraient être chargés des besognes domestiques, afin qu'ils puissent consacrer tout leur temps aux travaux scientifiques⁵ ». Les activités élevées, le refus de s'attacher aux choses matérielles, ont un coût social : « pour continuer à vivre dans un état de déni hautain et bienheureux, il faut pouvoir confier son entretien matériel à autrui⁶ ». Au XIX^e siècle, les domestiques se devaient d'être invisibles : aucun maître n'avait envie de croiser une servante emportant son pot de chambre pour le nettoyer. La crasse est ainsi dévolue aux domestiques, et, de même, on attribue à ceux-ci un goût démesuré pour la débauche⁷. Les clichés du roman maritime sont donc conformes à une vision du monde traditionnelle qui associe les aspirations élevées et les travaux intellectuels

¹ Daniel COMPÈRE, *Jules Verne. Parcours d'une œuvre*, Amiens, Encrages, 2005, p. 41-42.

² Mary K. BERCAW, *Cannibal Old me*, *op. cit.*, p. 54.

³ Matelot qui grimpe dans la hune pour s'occuper des voiles et du gréement.

⁴ Monique BROSSE, *Le récit maritime français*, *op. cit.*, p. 785.

⁵ Robert Falcon SCOTT, *Le Pôle meurtrier. La tragédie de l'expédition britannique au Pôle Sud*, Paris, Pygmalion, 1992, trad. de Charles RABOT, p. 138.

⁶ Mona CHOLLET, *Chez Soi. Une Odyssée de l'espace domestique*, Paris, La Découverte, 2016, p. 185.

⁷ *Ibid.*, p. 186.

aux classes supérieures de la société tandis que les gens du peuple sont perçus comme sensuels, soumis à des instincts bestiaux et par conséquent dévolus aux activités manuelles. Cette perception de la hiérarchie sociale, mise en évidence dans le roman maritime, trouve un écho dans la littérature d'inspiration évolutionniste. Nous verrons plus loin que de façon significative, la métaphore maritime permet de donner une représentation très claire des angoisses de la fin du XIX^e siècle, « périls jaunes » ou menaces de dégénérescence.

2.3.3.2. Le « Ship of Democracy » des États-Unis, idéal contradictoire

Aux XVIII^e et XIX^e siècles, une grande partie de la puissance économique des États-Unis vient de l'importance du commerce maritime. En 1830, les Étatsuniens sont considérés comme les meilleurs constructeurs de navires au monde¹. Il n'est donc pas étonnant que la littérature de la mer connaisse un grand succès durant la première moitié du XIX^e siècle. Dans des œuvres comme celles du poète Philip Freneau ou du romancier James Fenimore Cooper, la description de la vie en mer est fréquemment associée à la célébration des grandes étapes de la guerre d'Indépendance, ce qui fait du roman maritime le « genre privilégié pour exprimer l'enthousiasme national² ». Quant au navire, c'est une métaphore fréquemment utilisée par les poètes pour désigner l'État démocratique : c'est le « *Ship of State* » d'Henry Wadsworth Longfellow³ ou le « *Ship of Democracy* » de Walt Whitman⁴. Toutefois, la métaphore du navire-démocratie est profondément contradictoire, ce que ne manque pas de relever Melville, notamment dans *Vareuse-Blanche*. En effet, l'organisation d'un navire n'a rien de démocratique. Selon *Vareuse-Blanche*, elle se fonde même sur des lois bien plus dures que celles qui ont cours à terre, et consacrent l'autorité d'un capitaine pratiquement investi d'un droit de vie et de mort sur les marins⁵. Si le navire est un monde en miniature, c'est un monde profondément inégalitaire :

¹ Jeanne-Marie SANTRAUD, *La Mer et le roman américain dans la première moitié du XIXe siècle*, Paris, Librairie Marcel Didier, coll. « Etudes anglaises », 1972, p. 24.

² *Ibid.*, p. 209.

³ Dans le poème « The Building of the Ship » (1849).

⁴ Dans le poème « As a Strong Bird in Pinions Free » (*Leaves of Grass*, 1855).

⁵ Herman MELVILLE, *Vareuse-Blanche*, *op. cit.*, p. 349. « Il ne s'agit pas d'une monarchie constitutionnelle, où la puissante Chambre des communes a le droit de pétition et peut gronder hardiment si cela lui plaît, mais d'un gouvernement presque aussi despotique que celui du Grand Turc. Le capitaine fait la loi et n'emploie que le

[...] on croirait un de ces hôtels garnis parisiens, mais à l'envers : le premier étage, le pont, est loué par un lord ; le second, par un club sélect de messieurs distingués ; le troisième, par une foule d'artisans ; et le quatrième, par la racaille.

Car c'est exactement ce qui se passe dans une frégate, où le commandant dispose d'une cabine entière pour lui tout seul sur le spardeck, où les lieutenants ont leur carré au-dessous, tandis que la masse des matelots accroche ses hamacs plus bas encore¹.

Au chapitre 25, *Vareuse-Blanche* s'emploie à montrer que les châtiments corporels employés dans la marine sont anticonstitutionnels, soulignant ainsi l'incompatibilité entre les idéaux démocratiques des États-Unis et la vie des marins sur les frégates. Le célèbre épilogue du roman, qui compare le navire au monde entier, s'achève sur la dénonciation des iniquités du bord :

Oh, compagnons de bord, et vous tous, mes compagnons de planète ! Nous, le peuple, supportons bien des abus. Le pont de la batterie retentit sous nos plaintes. C'est en vain que nous en appelons aux lieutenants, puis au capitaine ; et, tandis que nous nous trouvons à bord de notre frégate-monde, c'est en vain que nous nous adressons aux vagues officiers supérieurs invisibles dans les hauteurs².

Melville est également conscient que la démocratie américaine se fonde sur l'exclusion d'individus qui n'ont pas le statut de citoyens. En effet, la pratique de l'esclavage, mais aussi les vagues migratoires et l'expansion territoriale font coexister aux États-Unis des catégories de population très diverses qui n'ont pas le même statut. Comme dans les pays d'Europe, les dirigeants étasuniens fondent leur expansion coloniale sur des thèses racistes affirmant la supériorité des anglo-saxons sur les autres peuples. Cette supériorité justifie l'établissement d'une démocratie qui se prétend égalitaire mais qui se fonde sur l'exclusion de certaines catégories de la population : les esclaves noirs du Sud, les femmes qui n'ont aucun droit civique, les Amérindiens qui mènent contre les envahisseurs une résistance acharnée et qui sont perçus comme des corps étrangers parmi les habitants du territoire. Si Melville évoque peu ces deux derniers, il dénonce plusieurs fois l'esclavage dans ses romans, notamment au chapitre 162 de *Mardi* où les personnages s'indignent du traitement réservé

mode impératif. En mer, lorsqu'il se tient sur son tillac, il règne littéralement à perte de vue. Seuls la lune et les étoiles échappent à sa juridiction. Quant au soleil, il en est le seigneur et maître. »

¹ *Ibid.*, p. 403.

² *Ibid.*, p. 740.

aux esclaves noirs : « Oh ! des êtres semblables à nous ! », s'écrie le poète Yoomy, « Comme mon bras raidi frémit du désir de vous venger¹ ! »

D'autre part, les interrogations melvilliennes recourent l'évolution du roman maritime, qui hésite entre une narration placée du point de vue du capitaine et des officiers et la peinture de la culture populaire des matelots. Les premiers romans maritimes, qu'ils soient français, anglais ou étasuniens, adoptent un point de vue de « gaillard d'arrière », c'est-à-dire celui du capitaine et de ses lieutenants². Les romans pionniers du genre, comme ceux de Fenimore Cooper, se caractérisent par l'exaltation de l'officier, personnage byronien et ténébreux à l'image du *Pilote* (*The Pilot*, 1824). Fenimore Cooper est pourtant acquis aux idéaux démocratiques de l'Union, et soucieux de participer à l'élaboration d'une littérature spécifiquement étasunienne³. À partir de Richard Henry Dana et de son roman *Deux Années sur le gaillard d'avant* (*Two Years Before the Mast*, 1840), les récits maritimes évoluent en considérant la vie à bord du point de vue des matelots et non plus des officiers. Toutefois, comme Cooper avant lui ou Melville après lui, Dana hésite entre l'influence littéraire et la bienséance des romans à l'anglaise, et la description triviale de la vie maritime. Le roman maritime étasunien est donc soumis à plusieurs injonctions contradictoires qui se recourent les unes les autres : influence anglaise, ou désir de table rase ? Exaltation héroïque de l'officier, ou célébration de l'équipage ? Choix d'un style littéraire et grandiose, ou d'une langue prosaïque et populaire ? Ces interrogations traversent les romans de mer de Melville. Elles reflètent la situation des écrivains maritimes de son temps, mais également son propre parcours personnel. En effet, la tension entre son éducation patricienne et son évolution dans des milieux populaires – comme celui de l'équipage d'un navire – se ressent dans la majorité de ses œuvres et contribue à leur originalité. Cette question est centrale dans son roman *Redburn* (1849), où Melville met en scène à travers son jeune narrateur la difficulté de se trouver dans une situation intermédiaire entre une éducation aristocratique à l'européenne, et la réalité du milieu social que représente l'équipage d'un navire. Beaucoup moins à l'aise

¹ Herman MELVILLE, *Mardi*, Rose CELLI et Philippe JAWORSKI (trad.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 1077.

² Muriel MOUTET, « *Un Homme de trop à bord* ». *Figuration du monde maritime dans les récits de fiction de Joseph Conrad, Herman Melville et Victor Hugo*, Université Lumière - Lyon 2, Thèse de doctorat, 2001, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 15.

que Vareuse-Blanche et Ismaël, Redburn est persécuté par les matelots du navire, qui lui font sentir qu'ils n'appartiennent pas au même monde : « Peu de terriens peuvent imaginer combien il est déprimant et humiliant de se trouver [...] sous la férule de tyrans de mer parfaitement illettrés », dit-il, « sans pouvoir montrer autre chose de soi-même que son ignorance de tout ce qui touche au matelotage et des tâches à accomplir en mer à chaque instant¹ ». Au contraire, *Moby-Dick* livre au lecteur une vision idéalisée de la démocratie à travers l'équipage bigarré du *Pequod*, qui semble rassembler tous les peuples du monde. Le narrateur le compare notamment à « une délégation digne de celle d'Anarchasis Cloots², venue de toutes les îles de la mer et de tous les confins de la terre³ ».

À plusieurs reprises, le narrateur de *Moby-Dick* célèbre avec enthousiasme les idéaux démocratiques, associés à une égalité humaine inaltérable et d'origine divine :

[...] la grandeur auguste dont je parle n'est pas celle des rois et des hommes de loi [...]. Tu verras son éclat dans le bras qui manie la pioche et enfonce le clou : c'est la grandeur démocratique, irradiant sur les mains de tous interminablement, de Dieu Lui-même ! L'Immense ! L'Absolu ! Centre et circonférence de toute démocratie ! Son omniprésence, notre divine égalité⁴ !

Son entreprise narrative se présente ainsi comme une célébration de l'homme du peuple, inspirée par cet esprit démocratique :

Dès lors, si je pare les plus misérables marins [...] des plus hautes vertus [...] ; si je les revêts de grâce tragiques, si le plus triste d'entre eux, qui pourrait bien être le plus vil, s'élève parfois jusqu'aux plus sublimes hauteurs ; si je fais tomber sur le bras de cet ouvrier un rayon de lumière céleste, et déploie un arc-en-ciel dans le crépuscule de son désastre – alors soutiens-moi dans mon entreprise contre la critique des hommes, Esprit de l'Égalité, Toi le juste, qui as étendu un royal manteau d'humanité, un seul, sur tous mes semblables⁵ !

¹ Herman MELVILLE, *Redburn*, Philippe JAWORSKI (trad.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p. 263.

² Anarchasis Cloots, citoyen français d'origine prussienne et révolutionnaire convaincu, se présenta devant l'Assemblée constituante le 19 juin 1790 à la tête d'une délégation d'hommes de toutes origines. Dans ses ouvrages, il appelle à la formation d'une nation unique qui transcende les dissensions particulières.

³ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 146-147. « An Anacharsis Clootz deputation from all the isles of the sea, and all the ends of the earth, accompanying Old Ahab in the Pequod to lay the world's grievances before that bar from which not very many of them ever come back. »

⁴ *Ibid.*, p. 141. « But this august dignity I treat of, is not the dignity of kings and robes, but that abounding dignity which has no robed investiture. Thou shalt see it shining in the arm that wields a pick or drives a spike; that democratic dignity which, on all hands, radiates without end from God; Himself! The great God absolute! The centre and circumference of all democracy! His omnipresence, our divine equality!

⁵ *Ibid.* « If, then, to meanest mariners, and renegades and castaways, I shall hereafter ascribe high qualities, though

Le livre apparaît donc comme une tentative de résolution des contradictions citées plus haut. Si l'on en croit cet extrait, le style élevé de *Moby-Dick*, ses nombreux emprunts à la culture européenne et la présence d'un capitaine byronien motivé par une quête métaphysique ne contredisent pas l'aspiration démocratique du roman maritime, mais constituent au contraire une manière de donner de la grandeur à l'équipage du navire baleinier. La présence de nombreuses descriptions du rude travail des matelots et la célébration de leur héroïsme dans le roman semble aller dans ce sens. Ainsi, si le narrateur melvillien reste conscient des inégalités¹, il présente son texte comme une tentative de réparation de celles-ci à travers ses choix littéraires. Cependant, l'enthousiasme dont fait preuve Melville à l'égard de sa nation démocratique semble s'émousser à mesure qu'il prend de l'âge. Cinq ans après *Moby-Dick*, le roman *Israël Potter* (1855) montre le destin d'un soldat de la guerre d'Indépendance bien davantage victime qu'acteur des événements, et qui finit dans la misère, oublié de tous.

2.3.3.3. « Des millions de crapauds roses » : la peur d'une invasion souterraine

Malgré la volonté d'ouverture d'un auteur comme Melville, la population des navires de roman maritime est en général soumise à des stéréotypes sociaux marqués. Jusqu'ici, nous avons évoqué les marins et le capitaine, mais nous n'avons pas encore mentionné les habitants de la cale qui rejoignent, dans l'imaginaire du roman maritime, les représentations

dark; weave round them tragic graces; if even the most mournful, perchance the most abased, among them all, shall at times lift himself to the exalted mounts; if I shall touch that workman's arm with some ethereal light; if I shall spread a rainbow over his disastrous set of sun; then against all mortal critics bear me out in it, thou Just Spirit of Equality, which hast spread one royal mantle of humanity over all my kind! Bear me out in it, thou great democratic God! »

¹ « Quant aux autres membres de l'équipage du *Pequod*, il faut dire qu'aujourd'hui moins de la moitié des milliers de simples matelots engagés dans la pêche baleinière américaine sont américains de naissance, à l'exception de presque tous les officiers. [...] l'Américain de souche fournit généreusement le cerveau, tandis que le reste du monde pourvoit non moins libéralement les muscles » (*Ibid.*, p. 145) : « Herein it is the same with the American whale fishery as with the American army and military and merchant navies, and the engineering forces employed in the construction of the American Canals and Railroads. The same, I say, because in all these cases the native American liberally provides the brains, the rest of the world as generously supplying the muscles. »

d'une population misérable et potentiellement dangereuse, en général en surnombre par rapport à l'équipage. Étudiant le discours des Français du XIX^e siècle sur les colonisés, Alain Ruscio note que la terreur de la supériorité numérique des « autres » est toujours présente à l'esprit des colons. La barbarie avance, malgré le triomphalisme colonial. Au début du XIX^e siècle, l'islam apparaît comme un danger croissant, contre lequel il faut lancer une nouvelle croisade, notamment pour protéger les Noirs qui risquent d'être convertis¹. Plus tard, l'importante population de l'Asie laisse craindre une invasion asiatique incontrôlable, un « péril jaune », selon l'expression répandue dans toute l'Europe². Pour les colons implantés dans les territoires occupés, la crainte du surnombre est permanente. Notons que, dans son ouvrage, Alain Ruscio emploie une métaphore insulaire : « tout Blanc, sous les Tropiques, connaît, en modèle réduit, la situation du Vieux Continent : îlot de civilisation au milieu d'un océan de barbarie ou, pour le moins, d'étrangeté inquiétante ». Le Blanc a beau être maître de la police et de la justice, « il ne vit jamais tout à fait tranquille » et se sent « en permanence épié, observé³ », peut-être menacé. De nombreuses œuvres mélodramatiques évoquent les massacres de colons, comme en témoignent les pièces de théâtre et les romans qui traitent de la révolution haïtienne menée par Toussaint-Louverture. La crainte des révoltes est d'autant plus forte que celles-ci apparaissent comme spontanées et irrationnelles, comme des retours à la barbarie des colonisés, autrement dit à leur nature profonde⁴. La pensée coloniale est « ici victime de l'enfermement qu'elle a elle-même provoqué » : elle nie « les causes réelles de l'hostilité des colonisés » et ne « se dote pas de l'appareil conceptuel pour comprendre l'Autre. Et donc pour prévenir ses actes⁵ ». Alain Ruscio donne pour exemple de ce sentiment irrationnel de menace permanente le roman de Camus, *L'Étranger* (1942) : dans le récit, Meursault tue l'Arabe parce qu'il se sent menacé, mais il ne se perçoit pas comme l'agresseur.

Dans le roman maritime, la cale représente « l'enfer » du navire. Cet « abîme portatif⁶ », en contact avec l'océan, en recèle déjà les vices et les secrets. Des êtres indésirables

¹ Alain RUSCIO, *Le Credo de l'homme blanc. Regards coloniaux français, XIXe-XXe siècles*, op. cit., p. 110-119.

² *Ibid.*, p. 120-124.

³ *Ibid.*, p. 124.

⁴ *Ibid.*, p. 125.

⁵ *Ibid.*, p. 126-127.

⁶ Monique BROUSSE, *Le récit maritime français*, op. cit., p. 550.

y grouillent, la vermine ou les rats. « Dans le ventre mou de la coque peut s'ouvrir la voie d'eau livrant passage insidieux à la mer¹ ». Dans certains romans maritimes, la cale sert aussi de cabine aux passagers pauvres. Si Herman Melville dénonce plutôt l'horreur des conditions de traversée des immigrants irlandais dans *Redburn* (1849), on trouve des descriptions plus angoissées des habitants de la cale dans les romans maritimes de Joseph Conrad. Dans la nouvelle *Typhon* (1902), un vapeur anglais, chargé de ramener dans leur pays des coolies chinois qui ont travaillé durant sept ans au Siam, est pris dans une violente tempête. Chacun des coolies détient un coffre où se trouvent toutes ses possessions. Si le récit se concentre sur le comportement des hommes d'équipage dans la tempête, il décrit également le moment où les marins ouvrent la porte de la cale et découvrent les coolies. Ceux-ci, ballottés dans l'obscurité, se battent car les coffres ont été éventrés et tous leurs biens se sont mélangés. En fonction des mouvements du navire, la bagarre se déplace :

Le monticule grouillant des corps empilés à bâbord se détacha de la paroi avec un bruit de pas précipités, un clapotement de pieds nus et force cris gutturaux, glissa puis alla se plaquer inerte et révolté contre la paroi de tribord dans un choc net et brutal².

André Gide, qui a traduit *Typhon* en 1918, emploie pour traduire « *writhing* » (« se tortillant », « se tordant ») le mot « grouillant », qui renvoie au vocabulaire habituel de la rhétorique coloniale. En effet, la comparaison des colonisés à des insectes en surnombre – fourmis, termites – est fréquente. Puisqu'il existe une méconnaissance fondamentale de ces sociétés, « le monde des colonisés ressemble », pour les Blancs, « à un grouillement où chaque individu est dépourvu de personnalité, ressemble à s'y méprendre à son voisin³ ». Plus loin, Gide emploie à nouveau le verbe « grouiller » pour décrire le mouvement des coolies, cette fois comparés par Conrad à des abeilles :

L'échelle de l'écoutille était surchargée de coolies ; ils grouillaient comme des abeilles sur une branche ; ils pendaient aux échelons en une grappe rampante et mouvante, et heurtaient à grands coups de poing la face intérieure du panneau fermé [...]⁴.

¹ *Ibid.*

² Joseph CONRAD, *Typhon*, André GIDE (trad.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1985, p. 359.

³ Alain RUSCIO, *Le Credo de l'homme blanc*, *op. cit.*, p. 55.

⁴ Joseph CONRAD, *Typhon*, *op. cit.*, p. 363.

Tout au long du récit, les Chinois sont déshumanisés. L'un d'eux, quand il tente de s'exprimer, ressemble à « un animal s'effor[çant] à la parole¹ ». À la fin de la nouvelle, c'est le capitaine blanc qui prend l'initiative de régler leur querelle en redistribuant de manière équitable tous les dollars d'argent éparpillés. Estimant que les coolies ont tous travaillé à peu près la même durée au même endroit, il ne s'embarrasse pas de savoir combien possédait chacun, et se comportant en juge, il redistribue impartialement les biens².

Si *Typhon*, qui est un court récit, est présenté par son narrateur comme une anecdote de sa vie en mer et ne tire pas de conclusion générale de l'expérience vécue, il n'en est pas de même dans *Lord Jim* où le *Patna*, le navire sur lequel Jim est second, transporte des pèlerins musulmans se rendant à la Mecque. Dans le roman, la présence des pèlerins sur le navire prend une dimension allégorique. Déshumanisés comme les Chinois de *Typhon*, ils sont comparés à un flot remplissant peu à peu le navire, et qui évoque à distance la terreur du naufrage qui menacera dans les chapitres suivants :

Ils affluèrent [« *streamed* »] à bord par trois passerelles d'embarquement. Ils affluèrent, animés par la foi et l'espérance du paradis [...]; et, dès qu'ils furent passés au-delà des rambardes qui contenaient leur flot, ils s'éparpillèrent de tous côtés sur le pont, se répandirent partout, à l'avant, à l'arrière [« *flowed forward and aft* »], débordèrent [« *overflowed* »] à l'intérieur par les écuelles béantes, remplirent les recoins les plus secrets du bateau – comme de l'eau emplissant une citerne, comme de l'eau s'infiltrant dans des fissures et des crevasses, comme de l'eau montant silencieusement jusqu'à ras bord³.

Habitants de la cale donc proches de l'eau, les pèlerins deviennent eux-mêmes de l'eau, comme si leur présence menaçait le fragile équilibre du navire. En comparaison, les officiers et hommes d'équipage sont très peu nombreux : « les cinq Blancs du bord vivaient dans la partie centrale du navire, isolés de sa cargaison humaine⁴ », note le narrateur. « Isolés », « *isolated* » : on retrouve ici la métaphore insulaire, comme si la population du *Patna*, lui-même isolé sur l'océan, redoublait la solitude des Blancs au milieu de cette mer

¹ *Ibid.*, p. 379.

² *Ibid.*, p. 397. La scène rappelle l'image devenue canonique du héros blanc rendant la justice parmi les indigènes.

³ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 841. « They streamed aboard over three gangways, they streamed in urged by faith and the hope of paradise [...]; and when clear of confining rails spread on all sides over the deck, flowed forward and aft, overflowed down the yawning hatchways, filled the inner recesses of the ship—like water filling a cistern, like water flowing into crevices and crannies, like water rising silently even with the rim. »

⁴ *Ibid.*, p. 843. « The five whites on board lived amidships, isolated from the human cargo »

humaine. Dans la seconde partie du roman, le récit ne cessera de souligner la solitude du héros blanc parmi les habitants de l'archipel malais.

Au chapitre suivant, le narrateur Marlow se rend à l'hôpital pour rencontrer le mécanicien du *Patna*, et tenter d'en savoir un peu plus sur l'événement qui a amené Jim à comparaître au tribunal. Cependant, il ne peut pas tirer grand-chose de cet homme, en proie à une violente crise de *delirium tremens*. Celui-ci est tourmenté par la vision cauchemardesque de « millions de crapauds roses » qu'il doit surveiller car ils se trouvent sous son lit. « Le bateau en était plein, vous savez¹ », confie-t-il au narrateur. Comme les Blancs isolés sur le pont avec les pèlerins sous eux, le mécanicien ivre se sent obligé de surveiller les créatures qui habitent sous son lit. Il est terrifié à l'idée d'être submergé par leur nombre : « Ils me marchent dessus ! Attendez ! Oh, attendez ! Je vais les écraser en tas comme des mouches ! Attendez-moi ! Au secours ! Au... au secours² ! » Outre la métaphore animale que nous relevons une nouvelle fois (les crapauds, les mouches), nous pouvons également noter chez le mécanicien la hantise que les « autres » n'anéantissent l'espace insulaire du Blanc. À distance, le cri du mécanicien fait également écho à l'annotation rageuse de Kurtz à la fin de son mémoire philanthropique dans *Au Cœur des ténèbres* : « Exterminez toutes ces brutes³ ! » Comme Kurtz, le mécanicien emploie le mot « brutes » pour désigner les colonisés, et comme lui, il est habité par « une horreur fantomatique⁴ ». Exterminer les « autres » avant qu'ils ne nous exterminent, voilà la solution désespérée que proposent ces personnages conradiens rendus fous par les problématiques coloniales.

¹ *Ibid.*, p. 875. « Millions of pink toads. There's no eyes like mine. Millions of pink toads. It's worse than seeing a ship sink. »

² *Ibid.*, p. 876. « They are trampling on me! Wait! Oh, wait! I'll smash them in heaps like flies. Wait for me! Help! Heelp! »

³ Joseph CONRAD, *Au Cœur des ténèbres*, *op. cit.*, p. 112.

⁴ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 875 : « I know them brutes » ; « spectral horror ». Dans *Au Cœur des ténèbres*, les derniers mots de Kurtz avant de mourir sont « L'horreur. L'horreur. [« *The horror. The horror.* »] » (Joseph CONRAD, *Au Cœur des ténèbres*, *op. cit.*, p. 139.)

2.3.3.4. La menace du « Peuple des Abysses »

Si les inquiétudes des personnages de Conrad reflètent une terreur liée au contexte colonial de ses récits, la métaphore maritime intervient chez Wells pour désigner la société tout entière. Dans plusieurs de ces essais, l'océan ou « les Abysses » désignent une population pauvre, vicieuse et inadaptée aux changements des temps futurs. Lecteur éclectique, Wells a écrit durant sa carrière littéraire plusieurs essais concernant l'évolution de la société. Ces essais, souvent assez simplistes par rapport aux œuvres de sociologie auxquelles il emprunte son point de vue, sont cependant massivement lus en Europe. Sorte de vulgarisateur des grands systèmes évolutionnistes, Wells a eu une influence considérable sur ses contemporains. George Orwell peut ainsi écrire en 1941 que « ceux qui sont nés au début de ce siècle sont en quelque sorte des créations de Wells » et que « la pensée de chacun, et donc le monde tel qu'il est, serait sensiblement différente si Wells n'avait pas existé¹ ». Dans son premier recueil d'essais, intitulé *Anticipations* (1901), Wells imagine la société future, et les changements qui lui paraissent inévitables pour que celle-ci advienne. Dans l'essai « Éléments sociaux en développement », il expose la thèse suivante : la société occidentale a toujours été divisée en deux classes, celle des roturiers, dévolue aux travaux manuels ; et celle des gentilhommes, chargés de faire la guerre et d'assurer la protection de tous. Cependant, le monde est en train de changer radicalement. Le capitalisme a fait de la classe des gentilhommes des rentiers oisifs, qui récoltent le fruit du travail des autres, tandis que la mécanisation a provoqué la disparition de la classe des roturiers². Ceux-ci s'adaptent aux changements comme ils le peuvent. Certains travaillent, mais la plupart sont devenus des parasites qui n'ont plus aucune fonction : Wells les appelle les « *Unfits* » (inadaptés) – le terme répondant à l'expression spencérienne « survivance du plus apte » (« *survival of the fittest*³ »). Cette multiplication des inactifs dans la société est clairement présentée comme un symptôme de dégénérescence. Or, pour désigner cette dégénérescence, Wells emploie tout au long de ses essais une métaphore maritime :

¹ George ORWELL, « Wells, Hitler and the World State » [en ligne], *op. cit.* Traduction personnelle.

² Herbert-George WELLS, *Anticipations, ou de l'Influence du progrès mécanique et scientifique sur la vie et la pensée humaines*, Paris, Mercure de France, 1904, trad. de Henry D. DAVRAY, Bronisław KOZAKIEWICZ, p. 84-88.

³ *Ibid.*, p. 94-96.

Presque toutes les classes définies dans le vieux schéma de la préséance fonctionnelle se sont dissoutes et mêlées, et, dans cette masse liquide, a surnagé un fouillis inextricable de créatures de diverses sortes, les unes voguant sur les blocs flottants de la propriété irresponsable, les autres soutenues par des fragments plus petits ; [...] puis une multitude innombrable et diverse réussissant à nager sans aide [...] ; enfin une multitude également variée, mais moins vigoureuse, s'accrochant aux nageurs voisins, aux blocs de la richesse flottante, étreignant le vide, repoussée et submergée définitivement¹.

Wells conclut ce paragraphe en affirmant qu'« on pourrait se servir de cette image pour une description générale soit des États-Unis d'Amérique, soit d'un État quelconque de l'Europe occidentale² ». Dans les pages suivantes, Wells poursuit la métaphore maritime :

La plupart des individus qui composent cette classe sont ou criminels ou immoraux, ou vivent en parasites d'une façon plus ou moins irrégulière aux dépens des classes prospères ; d'autres travaillent pour un salaire à peine susceptible de leur assurer une subsistance quotidienne [...]. C'est la portion *submergée* du corps social, une multitude sans chef, sans but, roulant vers l'abîme³.

Cette métaphore des abysses est si présente dans les *Anticipations* que Wells en vient à l'employer avec une majuscule. Le « Peuple des Abysses » (« *People of the Abyss* ») est décrit avec dégoût, selon les stéréotypes habituels associés aux classes populaires. Ces êtres sont voués à la maladie, la mort et la perversion morale⁴. Dans la lignée d'une tradition ancienne, qui compare le corps politique à un corps humain, mais également à la suite des évolutionnistes qui conçoivent la société comme un organisme biologique, Wells assimile ces « masses vicieuses, inutiles et impuissantes » à une « excroissance volumineuse », un « calcul biliaire⁵ », et constate que « ces résidus s'accouplent et se reproduisent⁶ » en menaçant le système social tout entier.

Pour Wells, le progrès de la mécanisation aura dans le futur deux conséquences : laisser de côté le « Peuple des Abysses », et forcer les autres à se spécialiser, à devenir mécaniciens ou ingénieurs, citoyens de la République Nouvelle dont il détaille longuement le

¹ *Ibid.*, p. 98.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁵ *Ibid.*, p. 96.

⁶ *Ibid.*, p. 95.

mode de vie dans leurs maisons fonctionnant à l'électricité, accompagnés d'épouses dévouées et bonnes ménagères. Wells décrit cette marche vers le progrès comme une « grande synthèse¹ » manifestant l'expression d'une volonté supérieure. En cela, il s'écarte de Spencer, qui souhaite défendre l'évolution biologique et sociale « sans affirmer aucune croyance métaphysique ou théologique² ». En revanche, il le rejoint quand il s'agit d'imaginer la société future. Selon Spencer, la société doit reposer sur la division et la spécialisation du travail, les travaux d'ordre intellectuel étant naturellement réservés aux couches les plus élevées de la société³. L'idéal de Spencer est d'aboutir à une société de paix perpétuelle fondée sur un régime industrialiste de coopération volontaire⁴. De même, la « grande synthèse » prévue par Wells « tend finalement et parviendra à l'établissement d'un État mondial unique où régnera la paix⁵ ». Dans ce monde nouveau, qu'advient-il du « Peuple des Abysses » ? Wells répond à cette question dans le dernier essai des *Anticipations*, « Foi, Morale et Politique de la République Nouvelle » en faisant l'éloge de Malthus et de son *Essai sur le principe de population (An Essay on the Principle of Population, 1798)*. Dans cet ouvrage, qui a eu un retentissement considérable sur la pensée occidentale du XIX^e siècle, Malthus explique que la croissance démographique sera toujours plus importante que la production des ressources nécessaires à la nourrir, et qu'il faut donc mettre en place des moyens de ralentir la reproduction humaine. Selon Wells, Malthus, qui a influencé Darwin et les évolutionnistes, a permis de détruire « la croyance à l'égalité humaine⁶ » : pour lui, il est évident que certains individus et certains peuples sont supérieurs à d'autres. Fort de ces convictions, Wells n'hésite pas à affirmer que ce sont les « inférieurs » qui doivent faire les frais du contrôle démographique.

Dans *L'Île du docteur Moreau*, les inquiétudes wellsiennes sont reformulées à travers une intrigue angoissante. Une trentaine d'années après sa publication, dans la préface du

¹ *Ibid.*, p. 282.

² Herbert SPENCER, *Une autobiographie*, Paris, PUF, 1987, trad. de H. DE VARIGNY., cité par Bernard VALADE, article « Spencer Herbert (1820-1903) » [en ligne], dans *Encyclopædia Universalis*, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/herbert-spencer>, consulté le 5 septembre 2018.

³ Patrick TORT, *Spencer et l'évolutionnisme philosophique, op. cit.*, p. 93.

⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁵ Herbert-George WELLS, *Anticipations, op. cit.*, p. 280.

⁶ *Ibid.*, p. 329.

second volume de ses œuvres complètes aux éditions Atlantic, Wells qualifia son roman de « *theological grotesque* » :

C'est une farce théologique [« *theological grotesque* »] et l'influence de Swift y est très visible. À cette époque, il y a eu un procès scandaleux, la disgrâce pathétique d'un homme de génie, et cette histoire fut la réaction d'un esprit imaginaire, dans le but de rappeler que l'humanité est simplement l'animalité taillée grossièrement selon une forme raisonnable, et perpétuellement victime d'un conflit intérieur entre les lois morales et l'instinct¹.

La référence à Swift fait écho notamment à l'épisode des Yahoos et des Houyhnhnms dans *Les Voyages de Gulliver* (*Gulliver's Travel*, 1726), et donc à la tradition des récits de voyage philosophiques, dans lesquels un héros humain rencontre une société utopique non humaine, le conduisant à réfléchir sur ce qui fonde l'humanité². Les *Beast People* de Wells entretiennent un lien évident avec les Yahoos de Swift, humains stupides et bestiaux. Quant au qualificatif de « *theological grotesque* », il peut se lire à deux niveaux. D'une part, il renvoie à la parodie de christianisme à l'œuvre dans le roman, au travers du culte d'un Moreau divinisé par ses créatures. D'autre part, il peut se comprendre comme la peinture d'un Dieu sanguinaire et violent dont Moreau serait l'image. En ce cas, « la douleur que Moreau inflige à ses créatures sur sa petite île rejoue à l'échelle microcosmique le processus macrocosmique d'une évolution par la souffrance³ ». Wells affirme ainsi dans une préface postérieure à l'écriture de son roman :

L'île du docteur Moreau est un exercice de blasphème de jeunesse. Parfois, bien que je l'admets rarement, l'univers se présente à moi à travers une grimace hideuse. Il grimaçait à ce moment-là, et j'ai fait de mon mieux pour exprimer ma vision de la création comme l'exercice d'une torture sans but⁴.

¹ Herbert-George WELLS, « Preface », in *The Works of H.G. Wells*, Atlantic Edition., London, T. Fisher Unwin Ltd., 1924, p. IX. Traduction personnelle. Le procès auquel Wells fait référence sont les trois procès d'Oscar Wilde en 1895. La référence à Wilde semble confirmer l'implacable loi darwinienne qui, aux yeux de Wells, régit la nature humaine : Wilde a été victime de la dichotomie entre « les lois morales et l'instinct ».

² Pour une étude détaillée du lien entre *Les Voyages de Gulliver* et *L'île du docteur Moreau* voir Françoise DUPEYRON-LAFAY, « La postérité du livre IV de *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift : *The Island of Doctor Moreau* (1896) de H.-G. Wells » [en ligne], *Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, n° 56, 2003, URL : <http://journals.openedition.org/erea/5554>, consulté le 15 avril 2021. J.R. Hammond souligne également la proximité stylistique entre le roman de Swift et certains passages satiriques de *L'île du docteur Moreau* (J.R. HAMMOND, « *The Island of Doctor Moreau: A Swiftian Parable* », *The Wellsian: The Journal of the H. G. Wells Society*, vol. 16, 1996.)

³ G. BEAUCHAMP, « *The Island of Dr. Moreau as Theological Grotesque* », *Gorman Papers on Language and Literature*, vol. 15, n° 14, 1979, p. 408. Traduction personnelle.

⁴ Cet extrait se trouve dans la préface du volume II des œuvres complètes de Wells, éditées dans les années 1920 :

Il est ainsi possible de voir dans le roman de Wells un rejet de son éducation calviniste¹. De même que Moreau, Dieu est amoral et ne se préoccupe plus de ses créatures après les avoir créées.

En outre, selon John Glendening, l'écriture de *L'Île du docteur Moreau* est influencée par un tournant dans la pensée wellsienne. En effet, si le jeune Wells était marqué par une conception lamarckienne – donc globalement optimiste – de l'évolution, ses écrits suivants semblent davantage s'inspirer de théories comme celle du biologiste allemand August Weismann². Celui-ci réfute la transmission des caractères acquis : pour lui, seule la sélection naturelle est pertinente pour expliquer le processus d'évolution. On trouve un écho à cette pensée dans *L'île du docteur Moreau*, au sein d'une phrase ajoutée tardivement, dans laquelle Montgomery explique à Prendick que les *Beast People* ne « ne prouv[ent] par aucun signe avoir hérité des caractéristiques humaines imposées à leurs parents³ ». De même, les échecs successifs de Moreau traduisent une perception très pessimiste de la pensée évolutionniste. En effet, à l'image du Prospero de *La Tempête*, qui a souhaité enseigner le langage à Caliban, Moreau a d'abord tenté d'éduquer ses créatures :

Quand j'eus fini et qu'il fut là, devant moi, lié, bandé, immobile, je jugeai que c'était un beau spécimen du type négroïde. [...]. Je passai de nombreuses journées à faire l'éducation de ma brute [...]. Je lui enseignai les rudiments de l'anglais, lui donnai quelque idée des nombres, lui fis même lire l'alphabet. Mais il avait le cerveau lent – bien que j'aie vu des idiots plus lents certainement⁴.

Le docteur Moreau, qui raisonne en évolutionniste, considère qu'un gorille peut devenir un homme « de type négroïde », les hommes noirs représentant pour lui l'échelon entre l'animal et l'homme blanc. Cependant, il échoue à atteindre son objectif, qui était de

Herbert-George WELLS, *The Works of H.G. Wells vol II: The Island of doctor Moreau, The Sleeper Awakes*, Atlantic Edition., London, T. Fisher Unwin Ltd., 1924, p. IX. Traduction personnelle.

¹ John GLENDENING, « Green Confusion », *op. cit.*, p. 412.

² *Ibid.*, p. 580.

³ Herbert-George WELLS, *L'île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 630. « There was no evidence of the inheritance of their acquired human characteristics. »

⁴ *Ibid.*, p. 625. « [...] I took a gorilla I had; and upon that, working with infinite care and mastering difficulty after difficulty, I made my first man. [...] I thought him a fair specimen of the negroid type when I had finished him, and he lay bandaged, bound, and motionless before me. [...] I spent many days educating the brute,—altogether I had him for three or four months. I taught him the rudiments of English; gave him ideas of counting; even made the thing read the alphabet. But at that he was slow, though I've met with idiots slower. »

gommer chez cette créature « la bestialité opiniâtre [« *the stubborn beast-flesh* »] » qui « reprend jour après jour le dessus¹ ». Devenue agressive, la créature finit par retourner à l'état d'animal. Cette parodie sinistre de la colonisation met en scène l'échec du « fardeau de l'homme blanc² ». En effet, Wells écrit dans un essai contemporain de l'écriture du roman que « les doutes pesant sur la transmission des caractères acquis nous ont privés de notre foi en l'éducation, en tant que moyen de rédemption des familles décadentes³ ». Les « inadaptés », comme le « Peuple des Abysses » des *Anticipations* ou les *Beast People* de *L'Île du docteur Moreau*, ne pourront évoluer de manière satisfaisante, quelle que soit leur éducation. Ce qui se joue à l'échelle de l'individu se joue également à l'échelle des peuples : dans les *Anticipations*, la hiérarchie sociale mise en évidence par la métaphore maritime fait écho à la thématique du double observée dans des récits comme *Dr Jekyll et Mr Hyde*. Comme la société, menacée par l'invasion souterraine d'un peuple inférieur et irrationnel, l'individu porte au fond de lui-même son propre potentiel de destruction, représenté dans *L'Île du docteur Moreau* par le double animal. Ainsi, dans le roman, l'usage du langage aristocratique (le navire *Lady Vain*, le nom de l'île *Noble Island*, la comparaison de Moreau avec un roi portant le sceptre) dans un roman paru peu de temps avant le Jubilé de diamant de la reine Victoria pourrait signaler l'angoisse liée au déclin de l'Empire⁴. Pour Wells et ses contemporains, de même qu'un individu qui cède à ses pulsions « animales » régresse au rang de l'animal, une société qui se laisse envahir par les « Abysses » court à sa perte.

¹ *Ibid.*, p. 625-626. « I threatened him, told him the inhumanity of such a proceeding, aroused his sense of shame, and came home resolved to do better before I took my work back to England. I have been doing better. But somehow the things drift back again: the stubborn beast-flesh grows day by day back again. »

² Cette traduction du titre du célèbre poème de Rudyard Kipling « *The White Man's Burden* » (1899), évoque la mission supposée du colonisateur, qui est d'éduquer les colonisés afin de les civiliser.

³ Herbert-George WELLS, « Bio-Optimism » in *Early Writings in Science and Science Fiction*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1970, pp. 206-210, p. 208. Traduction personnelle.

⁴ J.R. HAMMOND, « *The Island of Doctor Moreau: A Swiftian Parable* », *op. cit.*, p. 36-37.

CHAPITRE III

CENTRE ET MARGES : LA TERREUR DE LA RÉGRESSION

Dans son ouvrage sur le roman d'aventures, Matthieu Letourneux synthétise les étapes de l'initiation du héros¹. D'abord, le personnage novice est arraché à son univers quotidien (la « civilisation »). Dans un second temps, il est formé par un aventurier aguerri qui lui donne accès au monde caché de l'aventure (la « sauvagerie »). Dans le monde de la sauvagerie, le tissu social se défait : le héros est seul, coupé des membres de sa famille, et plongé dans un univers violent, où il devra lui-même apprendre à imposer sa propre violence afin de ne pas être tué. Pour autant, le passage par la sauvagerie n'est pas seulement une plongée dans le mal : le monde de l'aventure est aussi promesse de richesse et de puissance. En chemin, le héros s'enrichit de son apprentissage du monde sauvage : il acquiert des

¹ Matthieu LETOURNEUX, *Le roman d'aventures 1870-1930, op. cit.*, p. 230-273. Ce schéma correspond à la structure canonique analysée par Joseph Campbell (Joseph CAMPBELL, *Le héros aux mille et un visages*, Paris, J'ai lu, 2013, trad. de Henri CRÈS.)

qualités viriles et guerrières. Son parcours s'achève par un affrontement décisif avec l'adversaire, et à un retour à l'ordre. L'aventure suit donc un parcours dialectique qui est celui de l'initiation, parfois celui de la rédemption. Pour Matthieu Letourneux, l'opposition entre civilisation et sauvagerie correspond également à la tension entre le réalisme (*novel*) et le romanesque (*romance*), dans la mesure où le héros quitte un monde connu, civilisé, pour accéder à un monde plus ou moins fantaisiste où tout est possible.

Cependant, la structure même de ces récits met en lumière leur ambivalence constitutive¹. Le héros est un représentant du Bien, et son but est de combattre la sauvagerie, pourtant il a besoin de se l'approprier pour acquérir les qualités viriles qui lui permettront de vaincre ses ennemis. En ce sens, il est contaminé par la sauvagerie et dans certains récits, après l'accomplissement de ses exploits, il est incapable de revenir au monde « réel » de la civilisation. Comme le personnage de Lawrence d'Arabie dans le célèbre film de David Lean (1962), le héros perd son innocence et sa pureté pour découvrir que la sauvagerie l'habitait, et n'attendait que l'entrée dans l'aventure pour se réveiller et le ronger de l'intérieur. Ainsi, tout comme le Peuple des Abysses décrit par Wells, dont la faiblesse, « contagieuse et nuisible », « tente et démoralise les forts² », « l'autre » du roman d'aventures – l'animal, le sujet colonisé, la femme, l'homme du peuple, mais également cet océan dont nous avons énuméré les caractéristiques dans le chapitre précédent – constitue une menace pour le héros, car sa proximité peut entraîner un réveil de sa propre sauvagerie, et donc fêler cette individualité « insulaire » protectrice qui lui permettait de résister au chaos du monde. En effet, dans le roman maritime, les matelots sont plus proches de l'océan, de l'animal, et par conséquent de la sauvagerie : chez Herman Melville et Jules Verne, on observe une analogie récurrente entre le matelot et le requin. Dans les romans où, comme l'équipage blanc de *Lord Jim*, le héros est seul parmi les indigènes, ce sont eux qui l'amènent à révéler sa sauvagerie intérieure.

¹ Matthieu LETOURNEUX, *Le roman d'aventures 1870-1930*, op. cit., p. 279-287.

² Herbert-George WELLS, *Anticipations*, op. cit., p. 330.

3.1. LES MATELOTS REQUINS ET LA TENTATION CANNIBALE

Les auteurs de romans d'aventures du XIX^e siècle se complaisent à décrire les dangers de la mer mais ne se limitent pas à la tempête et au naufrage. On remarque également une fascination grandissante pour les scènes de mutinerie, de piraterie, de cannibalisme en mer, qu'elles soient tirées de récits réels ou fictionnels¹. La mer est synonyme de périls innombrables : écueils et tempêtes peuvent pulvériser un navire et noyer les hommes qui s'y trouvent ; mais ceux-ci peuvent également périr de faim, de soif ou de maladie si par malheur ils manquent des ressources nécessaires à leur survie. La scène qui plaît le plus aux lecteurs est peut-être celle du cannibalisme sur le radeau. On peut relever par exemple la fascination des écrivains et des peintres français pour le naufrage de la *Méduse* en 1816, dont la représentation réalisée par Géricault a assuré la célébrité. « Par sa richesse en éléments paroxystiques », l'aventure tragique des matelots de la *Méduse* « est sentie comme une régression dans cette époque qui semble avoir le progrès pour destin² ». Le scandale que constitue l'acte anthropophage sur le radeau de la *Méduse* dépasse largement les frontières françaises, et se trouve le support de nombreuses réflexions sur « l'emprise du mal³ ». Nous avons souligné précédemment que, dans *Moby-Dick* et *Vingt mille lieues sous les mers*, la description s'attardait particulièrement sur les animaux carnassiers de l'océan, et notamment les requins⁴. La voracité qui leur est attachée est également liée à la férocité humaine. Le roman de Melville, et, de manière plus ténue, celui de Verne, créent une équivalence entre le requin et le cannibale, et plus largement la figure du chasseur. Dans les deux romans, quoique de façon très différente, le matelot, et plus particulièrement le matelot non-blanc, se fait le représentant d'un monde sauvage et archaïque dont la violence contamine l'ensemble de l'équipage.

¹ Voir à ce sujet Monique BROUSSE, *Le récit maritime français, op. cit.*, p. 273-486.

² *Ibid.*, p. 372.

³ *Ibid.*, p. 372-373.

⁴ Voir *supra* : 2.2.1.1, p. 118 et suiv.

3.1.1. Les marins melvilliens, représentants d'un ordre du monde barbare

3.1.1.1. Voyage sur la mer païenne et requineuse

Dans *Moby-Dick*, le mot de « requin » est souvent associé à d'autres termes qui finissent par créer un réseau de sens propre au roman : « cannibale », « païen », « sauvage », « barbare ». Au chapitre 3, Ismaël entre dans l'auberge de Peter Coffin à New Bedford et découvre une étrange manière de décorer le mur :

Le mur opposé était recouvert d'une panoplie barbare [« *heathenish array* »] de massues et de lances effrayantes. Les unes étaient incrustées de rangées serrées de dents brillantes [« *glittering teeth* »] pareilles à des scies d'ivoire ; d'autre portaient des touffes de cheveux humains ; et l'une d'elles, munie d'un énorme manche, avait la forme d'une faucille [...]. On tremblait en regardant cet objet, on se demandait quel terrible sauvage, quel abominable cannibale [« *what monstrous cannibal and savage* »] avait bien pu s'en aller faire moisson de mort avec ce sinistre outil de dévastation. On trouvait aussi dans cet arsenal des lances et des harpons rouillés, cassés, tordus¹.

La description de ce monstrueux trophée rassemble à l'aube du roman tous les éléments d'un thème récurrent dans *Moby-Dick* : aux dents qui sont la propriété du requin, sont associées la figure du païen (« *heathen* »), du cannibale et du sauvage, à qui sont donnés deux rôles : celui du guerrier moissonneur de mort portant massues et lances, et celui du harponneur. Ainsi, le trophée dessine en creux la figure d'un personnage qui n'est pas encore apparu dans le texte : celle du harponneur cannibale. Or, ce personnage est adapté à la vie en mer, régulièrement personnifiée dans le texte à l'aide des mêmes adjectifs, « sauvage » et « barbare ». Par exemple on relève au chapitre 24 l'expression « les eaux païennes et requineuses² » (« *the heathenish sharked waters* »), où les deux adjectifs sont posés comme équivalents. De fait, au fil de la lecture, « requin », « cannibale », « sauvage » et « païen » finissent par devenir des termes pratiquement interchangeables, désignant une même

¹ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 32. « The opposite wall of this entry was hung all over with a heathenish array of monstrous clubs and spears. Some were thickly set with glittering teeth resembling ivory saws; others were tufted with knots of human hair; and one was sickle-shaped, with a vast handle sweeping round like the segment made in the new-mown grass by a long-armed mower. You shuddered as you gazed, and wondered what monstrous cannibal and savage could ever have gone a death-harvesting with such a hacking, horrifying implement. Mixed with these were rusty old whaling lances and harpoons all broken and deformed. »

² *Ibid.*, p. 134.

réalité : le « cannibalisme généralisé de la mer¹ ». Quant aux deux néologismes, « *sharkish* » et « *sharked* », ils permettent à Melville de nommer les propriétés qui se rapportent à ce cannibalisme universel : le fait d'être requin, c'est-à-dire le fait d'être tout à la fois barbare, sauvage, païen et cannibale. Les vieux capitaines Peleg et Bildad, chargés de recruter les matelots du *Pequod*, le savent bien, car ils hésitent à embaucher Ismaël au motif qu'il ne parle pas « requin » : « *thou dost not talk shark a bit²* », dit Peleg. En revanche, ils engagent Queequeg sans hésitation.

Les trois harponneurs « requins » sont les représentants d'une humanité considérée comme inférieure et violente, clichés avec lesquels le roman joue constamment. Queequeg et Daggoo sont deux représentants des populations situées à l'échelon le plus bas de l'évolution humaine : les insulaires polynésiens et les Africains. En effet, ces deux groupes ont en commun une peau foncée, des pratiques culturelles jugées primitives, et un fort lien supposé avec la nature sauvage. Sur eux surtout pèse une suspicion de cannibalisme, avec laquelle Melville ne manque pas de jouer. Quant au troisième harponneur, il permet d'américaniser ce trio et de le rattacher à l'équipage du navire baleinier. Tashtego, « un Indien de race [« *unmixed* »] originaire de Gay-Head, le promontoire le plus occidental de Martha's Vineyard », est présenté comme « l'héritier de ces fiers chasseurs guerriers au sang pur [« *unvitiated blood* »] qui [...] avaient battu, l'arc à la main, les forêts primitives [« *aboriginal forests* »] du continent³ ». Martha's Vineyard, île située entre New Bedford et Nantucket, est un port baleinier historique. La primitivité de Tashtego est soulignée par deux adjectifs au préfixe privatif (« *unmixed* », « *unvitiated* ») et la mention de la forêt originelle. Contrairement aux deux autres harponneurs, qui représentent des nations lointaines, il figure l'archétype des premiers habitants du continent américain. D'autre part, son île d'origine le rattache au monde de la pêche industrielle et relie la chasse ancienne de l'élan et

¹ *Ibid.*, p. 310. « Consider, once more, the universal cannibalism of the sea; all whose creatures prey upon each other, carrying on eternal war since the world began. »

² Philippe Jaworski traduit : « Tu ne parles pas comme un vrai loup de mer. » (*Ibid.*, p. 91.) Si cette proposition a le mérite de tenir compte de la métaphore de la dévoration et du cannibalisme, le « loup » de la traduction perd le réseau de sens associé au requin dans le roman.

³ *Ibid.*, p. 144. « Tashtego's long, lean, sable hair, his high cheek bones, and black rounding eyes—for an Indian, Oriental in their largeness, but Antarctic in their glittering expression—all this sufficiently proclaimed him an inheritor of the unvitiated blood of those proud warrior hunters, who, in quest of the great New England moose, had scoured, bow in hand, the aboriginal forests of the main. »

la chasse moderne de la baleine, « l'infaillible harpon du fils remplaçant opportunément la flèche impeccable des pères¹ ». Les trois harponneurs sont constamment animalisés dans le récit, notamment à travers des références aux félins sauvages : par exemple, lors de la première chasse, le narrateur les désigne comme les « trois tigres² ». Cette animalisation, directement liée à leur racialisation par le texte, est un moyen de les faire apparaître comme des représentants humanisés de l'ordre du monde barbare et primitif de l'océan. Significativement, d'autres personnages plus secondaires et eux-mêmes racialisés sont aussi associés aux requins. Ainsi, la baleinière d'Achab, dont l'équipage est constitué de matelots venus de Manille, attire les requins : « Était-ce à cause de ces barbares au teint couleur de tigre [*« tiger-yellow barbarians »*] qui composaient l'équipage d'Achab », demande le narrateur, « de cette puissante odeur de musc que dégageait leur corps – à laquelle il est bien connu que les requins sont sensibles³ ? »

Sur un navire baleinier, le harponneur est chargé de lancer le harpon, c'est-à-dire de donner le premier coup de lance à l'animal chassé. Dans la suite du roman, l'analogie entre les harponneurs et les requins se poursuit, apparentant la chasse à la baleine à un meurtre à travers l'humanisation des cachalots tués. Au chapitre 61, le cachalot soufflant son jet de vapeur est présenté comme un innocent « bourgeois de forte corpulence » qui « fum[e] sa pipe par une chaude après-midi ». D'emblée, le narrateur plaint la victime : « Mais cette pipe, pauvre cachalot, fut ta dernière⁴ ». Sur la baleinière qui vole « à travers les eaux bouillonnantes tel un requin tout ailerons⁵ », les trois harponneurs poussent des cris de guerre, et sont comparés à des fauves en chasse :

« - Woo-hoo ! Waa-hee ! », s'écria [...] le marin de Gay-Head, en lançant vers le ciel un très ancien cri de guerre, tandis que, dans le canot secoué par le formidable coup d'aviron du fougueux Indien, les nageurs étaient malgré eux projetés en avant.

¹ *Ibid.* : « the unerring harpoon of the son fitly replacing the infallible arrow of the sires ».

² *Ibid.*, p. 393 : « all three tigers ».

³ *Ibid.*, p. 612-613. « But these were the first sharks that had been observed by the Pequod since the White Whale had been first descried; and whether it was that Ahab's crew were all such tiger-yellow barbarians, and therefore their flesh more musky to the senses of the sharks—a matter sometimes well known to affect them,—however it was, they seemed to follow that one boat without molesting the others. »

⁴ *Ibid.*, p. 319. « [...] the whale looked like a portly burgher smoking his pipe of a warm afternoon. But that pipe, poor whale, was thy last. »

⁵ *Ibid.* « The boat now flew through the boiling water like a shark all fins. »

[...] « Kee-hee ! Kee-hee ! » hurlait Daggoo, en se balançant sur son siège d'avant en arrière, tel un tigre qui va et vient dans sa cage.

« Ka-la ! Koo-loo ! » rugit Queequeg – et l'on eût dit qu'il faisait claquer ses lèvres devant un morceau de bifteck cru¹.

Les trois harponneurs lancés à la poursuite de la baleine sont définis tout entiers par des caractéristiques associées à la sauvagerie : primitivité d'une humanité originelle (Tashtego), animalisation (Daggoo), référence au cannibalisme (Queequeg). Leurs cris incompréhensibles accentuent leur nature barbare – l'origine de ce mot étant liée à l'incapacité d'émettre une parole intelligible. Le cachalot, « torturé », roule « dans du sang qui bouillonn[e] et écum[e] sur des centaines de brasses² ». La couleur du sang et les reflets du soleil couchant rendent les hommes « pareils à des Peaux-Rouges³ », comme si la nature sauvage des harponneurs s'était communiquée à l'ensemble de l'équipage. Stubb, comme la baleine quelques instants auparavant, fume la pipe, et souffle « de véhémentes bouffées de tabac », tout en vrillant la lame de sa lance « dans les chairs de l'animal⁴ ». La mention de la pipe et l'humanisation de la baleine créent une équivalence entre Stubb et la victime, dont la mort ne semble plus due à une chasse, mais au meurtre du semblable par son semblable. Plus loin dans le roman, le cachalot mis à mort est qualifié de « *murdered* », « assassiné⁵ ».

La chasse rend donc les matelots « requins », ce que signale l'apparence du navire sur lequel il se sont embarqués :

¹ *Ibid.*, p. 320. « "Woo-hoo! Wa-hee!" screamed the Gay-Header in reply, raising some old war-whoop to the skies; as every oarsman in the strained boat involuntarily bounced forward with the one tremendous leading stroke which the eager Indian gave.

But his wild screams were answered by others quite as wild. "Kee-hee! Kee-hee!" yelled Daggoo, straining forwards and backwards on his seat, like a pacing tiger in his cage.

"Ka-la! Koo-loo!" howled Queequeg, as if smacking his lips over a mouthful of Grenadier's steak. »

² *Ibid.*, p. 322. « The slanting sun playing upon this crimson pond in the sea, sent back its reflection into every face, so that they all glowed to each other like red men. »

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* « And all the while, jet after jet of white smoke was agonizingly shot from the spiracle of the whale, and vehement puff after puff from the mouth of the excited headsman; as at every dart, hauling in upon his crooked lance (by the line attached to it), Stubb straightened it again and again, by a few rapid blows against the gunwale, then again and again sent it into the whale. »

⁵ *Ibid.*, p. 396.

Il était paré comme un empereur de la barbare Éthiopie, le cou alourdi de pendentifs d'ivoire poli. C'était un navire fait trophée – un bâtiment cannibale [« *a cannibal of a craft* »], paradant couvert des os ciselés de ses ennemis. Ses pavois ouverts et dépourvus de panneaux étaient hérissés sur toute la longueur, telle une unique mâchoire continue, des longues dents aiguës du cachalot, qui tenaient lieu de cabillots où l'on amarrait ses vieux nerfs et muscles de chanvre. [...] Pour son très vénérable gouvernail, [...], il exhibait fièrement une barre taillée d'une seule pièce, avec fantaisie, dans la longue et étroite mâchoire inférieure de son ennemi héréditaire¹.

Le nom du navire est lui-même significatif. En effet, « *Pequod* » est, selon Ismaël, une référence au nom « d'une célèbre tribu d'Indiens du Massachussets, aujourd'hui disparus comme ont disparu les Mèdes de l'Antiquité² ». Le nom du navire évoque donc, comme les harponneurs païens, une parenté avec une nature sauvage et primitive, ce que renforce la référence antique. Par ailleurs, le roman suggère que pour pouvoir mettre à mort la baleine, les membres blancs de l'équipage du *Pequod* doivent faire preuve de la même violence que des sauvages. Par exemple, au chapitre 64, tandis que sur le pont, Stubb dévore un steak de baleine, sous la surface de l'eau, les requins rongent la carcasse de l'animal tué, « mêlant à ses mâchonnements le bruit de leur mastication³ ». Comme les requins – ou les cannibales tels que Queequeg, Stubb aime la viande peu cuite : « Voyez ces requins, contre notre flanc : est-ce qu'ils ne préfèrent pas la viande bien dure et saignante⁴ ? » Le navire semble réversible : le pont où Stubb festoie est l'équivalent de la coque contre laquelle les requins dévorent la baleine morte. Le narrateur compare cette situation à celle du combat naval :

¹ *Ibid.*, p. 93. « She was appavelled like any barbaric Ethiopian emperor, his neck heavy with pendants of polished ivory. She was a thing of trophies. A cannibal of a craft, tricking herself forth in the chased bones of her enemies. All round, her unpanelled, open bulwarks were garnished like one continuous jaw, with the long sharp teeth of the sperm whale, inserted there for pins, to fasten her old hempen thews and tendons to. [...] Scorning a turnstile wheel at her reverend helm, she sported there a tiller; and that tiller was in one mass, curiously carved from the long narrow lower jaw of her hereditary foe. »

² *Ibid.*, p. 91-92. « *Pequod*, you will no doubt remember, was the name of a celebrated tribe of Massachusetts Indians; now extinct as the ancient Medes. » Les Pequots, peuple d'Amérindiens originaires non du Massachussets mais du Connecticut, ont été exterminés par les colons anglais au XVIIe siècle.

³ *Ibid.*, p. 330. « Mingling their mumblings with his own mastications, thousands on thousands of sharks, swarming round the dead leviathan, smackingly feasted on its fatness. »

⁴ *Ibid.* « There are those sharks now over the side, don't you see they prefer it tough and rare? »

Bien que l'on voie, dans l'horreur, les fumées et les férociétés [« *diabolism* »] d'un combat naval, des requins jeter des regards de convoitise vers les ponts du navire [...], prêts à engloutir chaque homme tué qu'on leur lance ; bien que, sur le pont supérieur, les vaillants bouchers, tels des cannibales, se taillent des filets de viande dans la chair humaine à coup de lames dorées ornées de glands, tandis que les requins, de leur côté, avec des rutillements de dagues dans la gueule, se disputent sous la table des morceaux de viande morte ; et que, même si l'on mettait tout cela sens dessus dessous, la chose n'en demeurerait pas moins ce qu'elle est – une sinistre et requineuse affaire [« *a shocking sharkish business* »] ; [...] – pourtant, il n'existe pas de moment [...] où vous en verrez en aussi grand nombre [...] qu'autour d'un cachalot mort amarré de nuit, en pleine mer, à un baleinier¹.

Les lames des soldats lancées dans un combat sont comme les dents des requins qui se dévorent les uns les autres au sein du « cannibalisme généralisé de la mer² ». Dans l'extrait que nous venons de citer, l'adjectif « *sharkish* » apparaît à nouveau, mais il désigne ici la violence de la guerre. Stubb dévorant son ennemi tué est aussi païen et cannibale que les harponneurs, comme le sont tout autant les soldats d'une guerre combattant à coup d'épée. La « requinerie » du monde se manifeste par la violence du meurtre. Ce meurtre tient dans un cercle : celui où, jadis, Caïn tua son frère Abel. Au chapitre 40, une bagarre manque d'éclater entre un matelot espagnol et le harponneur Daggoo :

LE MATELOT ANGLAIS : Battez-vous, mais loyalement ! Enlevez ce couteau à l'Espagnol !

Un cercle, formez un cercle ! [« *A ring, a ring!* »]

LE VIEUX MATELOT DE L'ÎLE DE MAN : C'est déjà fait. Tiens, regarde... la courbe de l'horizon [« *the ringed horizon* »]. Dans cette arène, Caïn a frappé Abel³.

Caïn tue Abel, le requin dévore le requin. La guerre a beau employer un décorum, règles de boxe ou épée à glands, elle n'en est pas moins la perpétuation à l'infini du premier

¹ *Ibid.*, p. 338-329. « Though amid all the smoking horror and diabolism of a sea-fight, sharks will be seen longingly gazing up to the ship's decks, like hungry dogs round a table where red meat is being carved, ready to bolt down every killed man that is tossed to them; and though, while the valiant butchers over the deck-table are thus cannibally carving each other's live meat with carving-knives all gilded and tasselled, the sharks, also, with their jewel-hilted mouths, are quarrelsomely carving away under the table at the dead meat; and though, were you to turn the whole affair upside down, it would still be pretty much the same thing, that is to say, a shocking sharkish business enough for all parties [...]; yet is there no conceivable time or occasion when you will find them in such countless numbers, and in gayer or more jovial spirits, than around a dead sperm whale, moored by night to a whaleship at sea. »

² *Ibid.*, p. 310 : « the universal cannibalism of the sea ».

³ *Ibid.*, p. 204. « ENGLISH SAILOR. Fair play! Snatch the Spaniard's knife! A ring, a ring!
OLD MANX SAILOR. Ready formed. There! the ringed horizon. In that ring Cain struck Abel. »

meurtre de l'humanité. La série d'analogies créée par le récit permet donc de faire le lien entre la chasse à la baleine et le meurtre du semblable par son semblable d'une part ; et entre le harponneur cannibale et le requin d'autre part. Selon le réseau de sens ainsi créé, la barbarie du meurtre apparaît comme l'émanation d'un ordre du monde violent, révélé par la vie en mer et rendu nécessaire par le travail de la chasse. Pour pouvoir gagner leur vie, les marins doivent tuer, donc retrouver en eux une nature primitive, « requine », et cannibale. Melville ne manque pas de relever la violence sociale que le monde exerce ainsi sur les matelots. En les envoyant chercher de l'huile de baleine aux confins du monde, les habitants civilisés de la terre évacuent leur propre violence, ce qui aboutit à des situations paradoxales : le cachalot doit être mis à mort « afin [...] d'illuminer ces églises solennelles où l'on prêche la douceur inconditionnelle de tous envers tous¹ ».

3.1.1.2. L'imagerie de l'enfer

Toutefois, le roman de Melville ne se contente pas de reproduire ou de subvertir des stéréotypes de son temps. La « requinerie » de l'équipage n'est pas un simple apport pittoresque au récit. Au contraire, elle permet de renforcer la dimension sacrée de la quête du cachalot blanc, en faisant des trois harponneurs les représentants d'un ordre du monde qui est, comme l'océan, obscur et barbare. À mesure que la narration progresse, les harponneurs apparaissent comme les agents d'une force surnaturelle à laquelle Achab et le reste de l'équipage prêtent serment lorsqu'ils décident de donner la chasse à Moby Dick. Dès lors, les tâches accomplies sur le navire sont décrites comme les étapes d'un culte diabolique. En effet, si la chasse s'apparente à un meurtre, les opérations qui suivent la mise à mort de la baleine sont décrites à l'aide d'un vocabulaire religieux omniprésent. Par exemple, le dépècement du cachalot se déroule comme une cérémonie païenne :

¹ *Ibid.*, p. 396. « [...] he must die the death and be murdered, in order to light the gay bridals and other merry-makings of men, and also to illuminate the solemn churches that preach unconditional inoffensiveness by all to all. »

C'était un samedi soir, et quel sabbat suivit ! Tous les marins baleiniers sont des profanateurs professionnels du repos dominical [*« Ex officio professors of Sabbath breaking are all whalemén »*]. Le *Pequod* aux parures d'ivoire était devenu une sorte d'abattoir, chaque marin un boucher. On eût dit que nous offrions en holocauste dix mille bœufs sanglants aux dieux de la mer¹.

Le « sabbat », c'est-à-dire, comme le souligne la traduction française, l'observance du repos dominical, est rompu par un sacrifice aux allures antiques. Melville ici s'amuse avec des formules pompeuses et comiques, renforcées dans la suite du texte par des allusions satiriques au culte chrétien. Ainsi, dans les chapitres 95 et 96, où le narrateur explique comment le lard de la baleine est débité en morceaux et fondu dans de grandes chaudières, l'intertexte religieux est évident. Le chapitre 95 s'intitule « La Chasuble [*« The Cassock »*] » et montre le marin chargé de cette besogne se fabriquer une tunique avec la peau de la baleine. Ainsi « paré des vêtements sacerdotaux de son ministère [*« full canonicals of his calling »*] », il est prêt à travailler, car « seule cette prise d'habit [*« this investiture »*], qu'un usage immémorial attache à son ordre, le protégera convenablement tout au long de l'office qu'il célébrera² ». Sa tâche consiste à couper les morceaux de lard de baleine le plus fin possible, afin d'obtenir des fragments semblables à des « feuilles de Bible³ ». Le chapitre s'achève sur une allusion sexuelle en affirmant que l'éminceur est digne d'un « *archbishoprick* », c'est-à-dire un archevêché (« *archbishopric* »), l'ajout d'un « *k* » faisant apparaître dans le texte le mot « *prick* » (« pénis »). Cependant, ces passages irrévérencieux et comiques se mêlent à des descriptions plus inquiétantes des pratiques sur le navire baleinier, présentées comme un culte diabolique présidé par Achab et orchestré par les harponneurs païens. Le chapitre 96, dans lequel le narrateur décrit la fusion du lard de baleine dans les chaudières, compare celles-ci à des bûchers, dont l'odeur pestilentielle est « une preuve décisive de l'existence du puits de l'enfer⁴ ». Dans la suite du texte, l'enfer se matérialise sur le pont même du navire :

¹ *Ibid.*, p. 339. « It was a Saturday night, and such a Sabbath as followed! Ex officio professors of Sabbath breaking are all whalemén. The ivory Pequod was turned into what seemed a shamble; every sailor a butcher. You would have thought we were offering up ten thousand red oxen to the sea gods. »

² *Ibid.*, p. 461. « The mincer now stands before you invested in the full canonicals of his calling. Immemorial to all his order, this investiture alone will adequately protect him, while employed in the peculiar functions of his office. »

³ *Ibid.* : « Bible leaves ».

⁴ *Ibid.*, p. 463. « what a candidate for an archbishoprick, what a lad for a Pope were this mincer! »

On y voyait là, dressées, les formes tartaréennes des harponneurs païens [...]. Armés d'énormes piques fourchues, ils jetaient dans les cuves brûlantes de gros morceaux de lard qui y tombaient en sifflant, ou attisaient les feux au-dessous avec tant de vigueur que les flammes serpentine, s'échappant par les portes des foyers, venaient s'enrouler autour de leurs pieds¹.

La description, conforme à l'imagerie traditionnelle de l'enfer, poursuit l'humanisation de la baleine qui est ici brûlée dans des chaudières attisées par des diables, comme les malheureux damnés des tableaux anciens. Les autres marins, hypnotisés par le spectacle, deviennent pareils aux harponneurs : leurs visages « barbouillés de fumée et de sueur », et devenus « *tawny* » (de couleur fauve) contrastent avec « l'éclat barbare des dents ». Le narrateur melvillien accentue l'analogie avec l'enfer en multipliant les références : les matelots racontent « leurs aventures sacrilèges » et « leurs récits de terreur » avec « des rires barbares, fourchus comme les flammes des chaudières ». À l'écart du groupe, ce que permet sa position de timonier, Ismaël peut percevoir « la rougeur, la folie, l'horreur sur la face des autres » qui lui apparaissent comme des « diables² ». Une analyse ce passage ne peut exclure d'y lire une forme d'exagération parodique, reprenant les mythes sur les marins représentants du vice recensés par Mary Bercau³. Mais le motif de l'enfer permet également à Melville de donner de la grandeur à la quête d'Achab et à la chasse à la baleine dans son ensemble. Assistant à la scène, Starbuck s'exclame :

Ô Dieu ! Naviguer avec cet équipage de païens qu'on ne dirait pas sortis du sein d'une femme, mais plutôt mis bas quelque part dans la mer requineuse ! Le cachalot blanc est leur démogorgon. Écoutons... L'orgie infernale⁴ !

¹ *Ibid.* « Standing on this were the Tartarean shapes of the pagan harpooners, always the whale-ship's stokers. With huge pronged poles they pitched hissing masses of blubber into the scalding pots, or stirred up the fires beneath, till the snaky flames darted, curling, out of the doors to catch them by the feet. »

² *Ibid.*, p. 464. « Their tawny features, now all begrimed with smoke and sweat, their matted beards, and the contrasting barbaric brilliancy of their teeth, all these were strangely revealed in the capricious emblazonings of the works. As they narrated to each other their unholy adventures, their tales of terror told in words of mirth; as their uncivilized laughter forked upwards out of them, like the flames from the furnace. »

³ Mary K. BERCAU, *Cannibal Old me*, *op. cit.*

⁴ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 464. « Oh, God! to sail with such a heathen crew that have small touch of human mothers in them! Whelped somewhere by the sharkish sea. The white whale is their demigorgon. Hark! the infernal orgies! that revelry is forward! »

Le nom du « démogorgon » serait une déformation du « démiurge » de Platon, créateur du monde, et représentant le principe du mal pour les gnostiques¹. L'évocation de cette figure archaïque suggère donc que l'équipage « requin » et l'océan barbare sur lequel il navigue figurent le chaos violent et maléfique orchestré par le mauvais démiurge du gnosticisme. Pour Achab comme pour l'équipage, Moby Dick est l'incarnation de cette puissance maléfique. Au cours du récit, il devient à la fois l'objet du culte démoniaque, et la créature que ce culte permettrait d'éliminer. Le harpon qui doit servir à tuer le cachalot blanc est trempé dans le sang des trois harponneurs à la demande d'Achab, qui réclame « la vraie trempe de la mort [*« the true death-temper »*]² ». « Trois incisions furent faites dans les chairs païennes », précise le narrateur, avant qu'Achab ne plonge son harpon dans le sang en hurlant : « *Ego non baptizo te in nomine patris, sed in nomine diaboli* » (« Je ne te baptise pas au nom du père, mais au nom du diable³ »). Cette parodie de baptême faite dans un sang païen contribue à faire de Queequeg, Tashtego et Daggoo les représentants d'un ordre diabolique auquel le cachalot blanc semble se rattacher. Ce culte païen s'articule autour de Fedallah, le harponneur d'Achab, un Parsi adorateur du feu. Comme les autres harponneurs, Fedallah est une figure racialisée, répondant cette fois à des stéréotypes orientalistes. Le feu et la flamme, qui font partie de l'imagerie de l'enfer, évoquent le zoroastrisme, culte païen auquel le roman fait plusieurs fois référence. Observant à distance la flamme de la forge qui sert à fabriquer le harpon démoniaque, Fedallah, « courbant la tête en direction du feu, par[ai]t invoquer quelque malédiction ou bénédiction sur l'ouvrage⁴ ». Le spectaculaire chapitre 119 constitue l'apothéose de ce culte du feu et de l'enfer observé dans tout le roman. Dans ce passage, une tempête fait apparaître le feu Saint-Elme au sommet des mâts du navire, occasion pour Achab de rendre hommage au feu à travers une tirade prométhéenne. Pour lui, la « flamme blanche » du feu Saint-Elme « éclaire la route qui mène au cachalot

¹ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, note 1 p. 197.

² *Ibid.*, p. 532.

³ *Ibid.* « Three punctures were made in the heathen flesh, and the White Whale's barbs were then tempered. "Ego non baptizo te in nomine patris, sed in nomine diaboli!" deliriously howled Ahab, as the malignant iron scorchingly devoured the baptismal blood. »

⁴ *Ibid.*, p. 531. « [...] the Parsee passed silently, and bowing over his head towards the fire, seemed invoking some curse or some blessing on the toil ».

blanc¹ ». Il se présente lui-même comme un « Perse² » adorateur du feu. À nouveau, les trois harponneurs apparaissent comme des agents mystérieux de cette force diabolique :

La forme géante du nègre Daggoo, découpée sur le fond de cette lumière spectrale et trois fois agrandie, semblait être le nuage noir d'où était venu le tonnerre. La bouche entrouverte de Tashtego laissait voir ses blanches dents de requin, qui luisaient d'un éclat singulier comme si le feu Saint-Elme était également descendu sur leurs pointes ; et les tatouages de Queequeg, dans cette lumière surnaturelle, brillaient sur son corps comme les flammes bleues de Satan³.

Cet extrait condense les différents motifs associés aux harponneurs dans le roman, et par extension à tous les matelots du *Pequod* : la tempête (Daggoo), le requin (Tashtego), le feu infernal (Queequeg). Les autres marins, peu à peu ensorcelés par ces pratiques étranges, s'approprient la quête d'Achab. À la fin du roman, le serment que l'équipage a fait à son capitaine de poursuivre le cachalot blanc en fait une entité unique : « Ils étaient un homme, un seul, non point trente⁴ », note le narrateur, tandis que Stubb s'écrie, s'adressant à Moby Dick : « Le diable en personne est à tes trousses, et il est enragé [*« O whale! the mad fiend himself is after ye! »*]⁵ ! »

3.1.2. Goût de la chasse et cannibalisme dans les romans de Jules Verne

La façon qu'a Melville de s'approprier les stéréotypes sur la sauvagerie et la nature supposément vicieuse des matelots est donc originale, et rejoint le goût des écrivains étasuniens de son temps pour le satanisme et le surnaturel. Dans les autres romans étudiés, cette nature inférieure et violente de ceux qui sont en bas de l'échelle sociale et raciale est traitée différemment selon les œuvres. Chez Jules Verne, mais aussi chez Wells, l'influence du darwinisme se fait sentir. La tentation de l'homme blanc de devenir sauvage, si elle est

¹ *Ibid.*, p. 548. « [...] the white flame but lights the way to the White Whale! »

² *Ibid.*, p. 549 : « thou clear spirit of clear fire, whom on these seas I as Persian once did worship ».

³ *Ibid.*, p. 547. « Relieved against the ghostly light, the gigantic jet negro, Daggoo, loomed up to thrice his real stature, and seemed the black cloud from which the thunder had come. The parted mouth of Tashtego revealed his shark-white teeth, which strangely gleamed as if they too had been tipped by corpusants; while lit up by the preternatural light, Queequeg's tattooing burned like Satanic blue flames on his body. »

⁴ *Ibid.*, p. 601. « They were one man, not thirty. »

⁵ *Ibid.*

également due à la proximité de l'océan et des représentants de la sauvagerie, n'est pas liée à des enjeux métaphysiques. Elle traduit tout simplement une vision du monde schématique, qui repose sur la métaphore de l'échelle de l'évolution : en présence des entités (l'océan, la forêt) ou des êtres (les sauvages) qui matérialisent les échelons inférieurs, l'homme blanc est inévitablement attiré vers le bas.

On relève dans *Vingt mille lieues*, quoique de manière plus ténue que dans *Moby-Dick*, l'association entre le requin et le matelot baleinier. Si le narrateur Pierre Aronnax et son domestique Conseil sont d'une nature absolument pacifique, il n'en est pas de même de Ned Land, qui est harponneur de profession. Comme les harponneurs de Melville, il est comparé à un animal carnassier : quand il respire, « il ouvr[e] des mâchoires à effrayer un requin¹ ». Il est même capable de terroriser le pauvre Aronnax, dont la hantise est d'être dévoré². Par ailleurs, Ned Land est comme Stubb friand de viande saignante : son obsession est de trouver du gibier, car il ne peut plus supporter de manger du poisson. Affirmant que la viande lui manque, il confie même au narrateur, quoique cette remarque soit exprimée sur un ton humoristique : « je commence à comprendre les charmes de l'anthropophagie³ ! » Le roman insiste également plusieurs fois sur les « instincts violents⁴ » ou la « violence naturelle⁵ » de Ned. De fait, dans *Vingt mille lieues sous les mers*, la nature violente des matelots baleiniers est liée à la soif de tuer. Pour le narrateur, leur « rage de destruction⁶ » est cause du massacre inconsidéré des baleines et des phoques et de leur possible disparition. Ned Land, « pêcheur irréfléchi⁷ », ne peut se contenir quand il croise des animaux qu'il considère comme des proies. Apercevant de nombreux phoques sur la banquise, Conseil s'exclame : « Il est heureux que Ned Land ne nous ait pas accompagnés ! [...] Parce que l'enragé chasseur aurait tout tué⁸ ». Notons que si Melville réfléchit longuement aux implications sociales de la pêche à la baleine, qui en tant qu'industrie mondialisée force des matelots pauvres à s'engager sur les navires baleiniers pour tuer, ce n'est pas une

¹ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 1166.

² *Ibid.*, p. 985.

³ *Ibid.*, p. 916.

⁴ *Ibid.*, p. 942.

⁵ *Ibid.*, p. 1102.

⁶ *Ibid.*, p. 1118.

⁷ *Ibid.*, p. 1142.

⁸ *Ibid.*, p. 1137.

préoccupation dans le roman vernien. Tuer la baleine n'est en aucun cas présenté comme un travail rémunéré : c'est un acte purement individuel, qui répond à un instinct propre au personnage. C'est pourquoi Ned Land se montre absolument insensible à toute tentative de le raisonner, comme lorsque le capitaine Nemo lui reproche d'aimer « tuer pour tuer » :

– En détruisant la baleine australe comme la baleine franche, êtres inoffensifs et bons, vos pareils, maître Land, commettent une action blâmable [...].

Je laisse à imaginer la figure que faisait le Canadien pendant ce cours de morale. Donner de semblables raisons à un chasseur, c'était perdre ses paroles. Ned Land regardait le capitaine Nemo et ne comprenait évidemment pas ce qu'il voulait lui dire¹.

Par ailleurs, si Ned Land exprime avec humour son attrait pour les « charmes de l'anthropophagie », ce n'est cependant pas dans *Vingt mille lieues* que Jules Verne explore ce thème. Dans certains de ses romans, il est question de peuples anthropophages, comme les Maoris rencontrés dans *Les Enfants du capitaine Grant*. Ceux-ci forment le dernier maillon qui sépare l'espèce humaine du règne animal ; car de même qu'un homme qui s'abaisse à manger de l'homme régresse au stade le plus primitif de l'humanité, un peuple anthropophage se trouve au dernier degré de la déchéance. Si l'anthropophagie « de nécessité », comme celle que pratiquent des naufragés dans une situation de dénuement extrême, peut éventuellement être comprise, elle est comme l'anthropophagie rituelle regardée avec horreur. De plus, comme le montre ce passage des *Enfants du capitaine Grant*, la frontière entre les deux est tenue pour Jules Verne, qui considère que le cannibalisme rituel a pour origine la nécessité de se nourrir :

Il y a des cannibales, parce qu'il y a des moments où le gibier est rare et la faim grande. Les sauvages ont commencé par manger de la chair humaine pour satisfaire les exigences d'un appétit rarement rassasié ; puis, les prêtres ont ensuite réglementé et sanctifié ces monstrueuses habitudes. Le repas est devenu cérémonie, voilà tout².

Analysant l'obsession occidentale pour le cannibalisme, Mary Bercaw note que dans la littérature et les récits de voyage, les peuples anthropophages se trouvent toujours aux

¹ *Ibid.*, p. 1122.

² Jules VERNE, *Les Enfants du capitaine Grant*, *op. cit.*, p. 558-559. Jules Verne résume ici un point de vue relativement courant. Le XIXe siècle entretient une vision du cannibale largement fantasmatique, dont Melville se moque, notamment en montrant Queequeg se vanter d'avoir mangé cinquante ennemis en un seul banquet (*MD* p. 111). Voir à ce sujet Mary K. BERCAW, *Cannibal Old me*, *op. cit.*, p. 58-98.

confins du monde¹. On retrouve la représentation insulaire de la carte, qui place la civilisation au centre et l'élément menaçant de la dévorer (océan, requins, cannibales) tout autour. Cependant, l'expérience de certains naufragés montre que le personnage occidental, à commencer par les marins comme Ned Land, plus sensibles à la sauvagerie que les bourgeois, peuvent être gagnés par le même appétit que les sauvages anthropophages.

L'un des romans verniens les plus dramatiques est sans doute *Le Chancellor* (1874), qui s'inspire du naufrage de la *Méduse*. Le récit décrit le voyage et le naufrage du *Chancellor*, un navire de commerce dont le but est de traverser l'Atlantique en direction de l'Europe. Le narrateur fait partie d'un groupe de passagers. Malheureusement, le navire s'échoue sur un récif, et comme il est impossible de le renflouer, les survivants, passagers et matelots, construisent un radeau avec lequel ils tentent de regagner la côte américaine. Mais sans instruments de navigation, ils partent à la dérive. Bien pire, ils manquent de vivres, et sont peu à peu gagnés par la tentation anthropophage. En ce qui concerne celle-ci, la hiérarchie sociale des personnages a son importance. Plus leur rang est élevé, moins ils semblent sensibles à la tentation de manger de la chair humaine ; car si dans le contexte du récit, la pratique anthropophage est excusée par la nécessité, elle reste tout de même liée à une dépravation morale. Les passagers les plus raffinés et le second du navire n'ont pas le même comportement que les matelots face à la nourriture. Par exemple, quand le bosseman² parvient à pêcher trois poissons, « les matelots se jettent dessus » sans ordre, et il faut les retenir. Beaucoup « dévorent ces poissons crus », mais le second et les passagers « ont la force d'attendre³ » et les font cuire. Ce sont ces mêmes passagers qui conservent jusqu'au bout tout leur courage, en ne cessant de croire que la divinité leur viendra en aide. Les autres sont beaucoup plus facilement soumis à la tentation cannibale. Lorsque le second décide de jeter à la mer le corps d'un matelot mort, sans surprise le cuisinier noir réprovoque son geste : « Tonnerre du ciel ! On les nourrit bien, les requins⁴ ! ». Quant au bosseman, personnage dont le rang social se situe entre les matelots et les passagers, il se montre plutôt raisonnable au début du désastre, mais se range du côté des cannibales à la fin du roman. De même,

¹ Mary K. BERCAW, *Cannibal Old me, op. cit.*, p. 60.

² Ou bosco, mot vieilli pour désigner le maître d'équipage.

³ Jules VERNE, *Le Chancellor, op. cit.*, p. 924.

⁴ *Ibid.*, p. 923.

probablement pour favoriser l'identification du lecteur en le rendant plus humain, Verne a préféré faire de son narrateur un personnage intermédiaire, tenté par le cannibalisme. Par exemple, lors de l'épisode des poissons et bien qu'il soit un passager et non un matelot, il n'attend pas de faire cuire sa part et mange « cette chair sanglante¹ ». Il n'est pas non plus exempt de crime, puisqu'il vole de la viande dissimulée par un autre personnage, causant ainsi son suicide.

Comme le souligne William Butcher, *Le Chancellor* est l'un des romans que Jules Verne a le plus remanié à la demande de son éditeur Pierre-Jules Hetzel. En effet, le roman choque Hetzel « par sa présentation non seulement d'actes anthropophagiques, mais, à l'intérieur de ceux-ci, d'une progression qui va du simple cannibalisme [...] à des variantes perverses² ». En effet, le repas de poisson mentionné ci-dessus n'est qu'un des nombreux substituts du cannibalisme que Verne met en scène dans le roman, puisque le bosseman avoue plus tard au narrateur qu'il a appâté la ligne avec de la chair humaine. Le poisson que les personnages ont mangé a servi d'intermédiaire entre eux et l'acte cannibale. De même, on trouve dans le roman une analogie proche de celle que fait Melville entre les matelots affamés et les requins. En effet, tant qu'il leur reste encore des vivres, les personnages voient les requins d'un œil craintif ; mais au bout de quelques jours sans nourriture, ces poissons qui menaçaient de les dévorer sont devenus des objets de convoitise³. Après la perte de sa ligne, le bosseman laisse traîner sa jambe dans la mer pour les appâter. Ce personnage est donc prêt à manger le poisson qui mangerait sa jambe. Le dévoreur devient le dévoré, selon une logique vertigineuse qui rappelle ces requins capables de se manger eux-mêmes décrits dans *Moby-Dick* et *Vingt mille lieues sous les mers*. Au paroxysme de la souffrance des habitants du radeau, le cuisinier noir, « subitement pris d'un accès de folie », déchaîne sa violence sur les autres personnages :

Il se jette sur nous pour nous dévorer ! Il faut se défendre contre les attaques de cette bête féroce. [...] Mais soudain, par un revirement qu'une attaque de folie seule explique, sa rage se tourne contre lui-même. Il se déchire de ses dents, de ses ongles, nous jetant son sang à la figure et criant :

¹ *Ibid.*

² William BUTCHER, *Jules Verne inédit. Les manuscrits déchiffrés*, Paris, ENS Editions, coll. « Institut d'histoire du livre », 2015, p. 254-255.

³ Jules VERNE, *Le Chancellor*, *op. cit.*, p. 933.

« Buvez ! Buvez ! »

[...] Puis, il s'élançait, et j'entends son corps tomber à la mer.

Le bosseman, Falsten, Daoulas se précipitent à l'avant du radeau pour reprendre ce corps, mais ils ne voient plus qu'un large cercle rouge, au milieu duquel se débattent des requins monstrueux¹ !

En ce qui semble être une parodie sinistre de la Cène, le personnage cannibale s'offre à la dévoration avant d'être lui-même dévoré. Selon une vision classique du darwinisme social, le Noir est animalisé (il est qualifié de « bête féroce »), et beaucoup plus enclin que les Blancs à la rage et à la folie.

Il faut cependant noter que le manuscrit du roman a été profondément remanié à la demande d'Hetzel, et que le schéma binaire entre les passagers fortunés et les officiers d'une part, et les matelots cannibales d'autre part, est moins marqué dans la version d'origine. Par exemple, le second du *Chancellor*, devenu capitaine de substitution, est un personnage profondément contradictoire². Robert Kurtis, présenté par ailleurs comme un personnage héroïque, « multiplie les actes et paroles lasses et pessimistes³ » et approuve le cannibalisme des marins. William Butcher émet deux hypothèses pour expliquer ces contradictions. Selon lui, « il est possible que Verne souhaite démontrer ainsi que même les plus intrépides agiraient, dans de telles conditions, de manière négative et égoïste ». Il est également possible « que la caractérisation positive de Kurtis soit de Hetzel, et que Verne ne la partage pas⁴ ». Les corrections prouvent qu'Hetzel, scandalisé par la première version du *Chancellor*, réclame la disparition des scènes choquantes, et l'ajout d'une « distraction » par l'intermédiaire « d'un original quelconque, [d'] un chien » ou d'« un Anglais excentrique⁵ ». Soucieux de la réputation de son écrivain, il considère que celui-ci s'est fait « ennemi de [lui]-même, de [son] renom⁶ ». Dans la version publiée du roman, la violence crue du manuscrit n'apparaît pratiquement plus, ce qui fait affirmer à William Butcher : « Si l'objet du roman

¹ *Ibid.*, p. 946-947.

² Masataka ISHIBASHI, *Description de la Terre comme projet éditorial*, *op. cit.*, p. 242.

³ William BUTCHER, *Jules Verne inédit*, *op. cit.*, p. 255.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 260.

⁶ *Ibid.*

est de montrer, de manière brute, iconoclaste, taboue même, les abîmes dans lesquels sombrent les naufragés, cette version semble être plus réussie que celle publiée¹ ».

Dans *L'Île du docteur Moreau*, davantage encore que chez Jules Verne, la tentation cannibale est explicitement montrée comme un symptôme de la « barbarie intérieure » des personnages. Le roman de Wells est curieusement construit, et commence par un chapitre dont le récit est indépendant du reste de l'œuvre. Le narrateur Edward Prendick, victime d'un naufrage, se retrouve sur un canot avec un matelot et un autre passager. Au bout de quelques jours, la faim et la soif finissent par les conduire à la pensée de l'anthropophagie. Les personnages tirent au sort celui qui sera mangé, mais le matelot désigné par le sort refuse de se laisser tuer. Une bagarre s'ensuit, à l'occasion de laquelle les deux personnages tombent à la mer. Cet événement inattendu préserve l'innocence du narrateur, mais la conclusion qu'il faut tirer de ce chapitre est évidente : l'instinct de survie est plus fort que toute pensée rationnelle ou tout principe moral. « La faim et l'absence d'un certain nombre de corpuscules du sang suffisent à enlever tout courage à un homme² », peut-on lire plus loin, ou, traduit plus littéralement, « enlèvent sa qualité d'homme à un homme » [« *take all the manhood from a man* »]]. Il n'est pas anodin que la suite du roman mette en scène des créatures mi-humaines mi-animales. Dans ce roman qui s'interroge constamment sur ce qui caractérise l'humanité, le préambule que constitue ce premier chapitre augure le récit de façon sinistre.

3.2. DE « L'HOMME QUI VOULUT ÊTRE ROI » À « GOING NATIVE » : LE DANGER DE L'ALIÉNATION

Dans *Cinq semaines en ballon* de Jules Verne (1863), le chasseur Dick Kennedy s'inquiète pour son ami le docteur Samuel Fergusson, car il trouve que celui-ci voyage beaucoup trop. Il résume un propos courant, paraphrasant une célèbre phrase de Goethe : « quelque habitude que l'on ait des hommes, on ne voyage pas impunément au milieu des

¹ *Ibid.*, p. 258.

² Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 581. « Hunger and a lack of blood-corpuscles take all the manhood from a man. »

anthropophages et des bêtes féroces¹ ». À mesure que le siècle avance et que les possessions coloniales s'étendent, le roman d'aventures français et anglais manifeste de plus en plus la peur de cet ensauvagement qui menace l'homme civilisé : « dans le roman d'aventures », écrit Matthieu Letourneux, « l'espace sauvage figure le substrat instinctif que l'homme civilisé possède en lui. L'aventure se révèle alors comme une sorte d'anamnèse qui voit ressurgir le barbare derrière le héros² ». Comme le naufragé perdu au milieu de la mer risque de céder à la tentation cannibale, le Blanc isolé parmi un peuple d'indigènes est tenté par ses instincts inférieurs. Dans les romans d'aventures, nous pouvons distinguer deux attitudes différentes adoptées par le héros, selon la tournure que prend le récit. La célèbre nouvelle « L'Homme qui voulut être roi » (« The Man Who Would Be King », 1888) de Rudyard Kipling est un exemple remarquable d'une structure narrative devenue canonique dans la culture occidentale, celle du Blanc exilé devenu le chef divinisé d'un peuple d'indigènes. Ce type de récit est si répandu qu'on le trouve dans la culture populaire (C3-PO chez les Ewoks dans *Le Retour du Jedi* de George Lucas), dans les grands films hollywoodiens (*Lawrence d'Arabie* de David Lean, *Avatar* de James Cameron) ou dans les séries à succès (*Game of Thrones*). C'est également sur ce type de récit que se fonde la seconde partie de *Lord Jim*. La structure de ce récit part d'un postulat simple : le peuple d'indigènes est soumis à un ennemi puissant, mais se trouve dans l'incapacité de riposter car il est profondément divisé. Le héros blanc arrive comme un sauveur : se mêlant aux indigènes, il parvient à devenir leur chef, à unifier leurs forces, et à triompher de l'ennemi commun. La nouvelle de Kipling, qui fonctionne selon ce schéma tout en conservant une tonalité souvent parodique, permet de comprendre à quel point celui-ci est lié à la mentalité coloniale, dans ses aspirations comme dans ses angoisses.

La seconde attitude dont peut faire preuve le héros blanc dans la même situation intervient dans des récits beaucoup plus pessimistes. C'est celle qui consiste à devenir indigène (« *go native* » selon l'expression anglaise du XIX^e siècle), c'est-à-dire abandonner

¹ Jules VERNE, *Cinq semaines en ballon*, *op. cit.*, p. 19. La phrase de Goethe est tirée des *Affinités électives* (1809) : « Ce n'est pas impunément qu'on erre sous les palmiers, et les idées changent certainement en un pays où éléphants et tigres sont chez eux. » (Johan Wolfgang GOETHE, *Les Affinités électives*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classiques », 2010, trad. de Pierre DU COLOMBIER, p. 241.)

² Matthieu LETOURNEUX, *Le roman d'aventures 1870-1930*, *op. cit.*, p. 316.

sa nature de Blanc et se laisser aller à la régression. Cette attitude, représentée par le personnage emblématique de Kurtz dans *Au Cœur des ténèbres* de Joseph Conrad, entraîne pour les romanciers et les évolutionnistes une profonde réflexion sur la nature du mal.

3.2.1. « L'Homme qui voulut être roi » : le héros parmi les cannibales

3.2.1.1. L'aventurier divinisé

La nouvelle de Kipling « L'Homme qui voulut être roi » (« The Man Who Would Be King », 1888), commence dans les colonies britanniques en Inde. Les deux héros, Daniel Dravot et Peachey Carnehan, sont deux anciens soldats de l'armée coloniale à présent sans emploi. Désœuvrés, ils décident de partir pour une région encore inconnue des Européens, le Kafiristan, afin d'y devenir rois. Arrivés sur place, ils découvrent un peuple qui vénère un ancien héros antique que les deux personnages identifient à Alexandre le Grand, et qui voit en Dravot la réincarnation de ce héros. Divinisé, adulé, Dravot cède alors au désir de perpétuer sa lignée en épousant une femme indigène, ce qui révèle aux habitants qu'il n'est pas un dieu. Il est alors mis à mort par le peuple du Kafiristan, et Peachey, torturé et devenu fou, reste seul pour conter l'histoire au narrateur. Matthieu Letourneux montre que ce récit présente une structure canonique de roman d'aventures colonial, tout en faisant preuve d'une certaine tonalité parodique. On y trouve la référence nostalgique à la première phase de la colonisation, qui reposait sur des initiatives individuelles comme celle du « Rajah Brooke¹ », que nous avons mentionné précédemment². L'ambition des personnages, devenir rois d'un peuple inconnu, est à la fois comique et anachronique en 1888. D'autre part, leur milieu social peu élevé, leur comportement et leur langage douteux – surtout celui de Peachey – concorde mal avec la noblesse d'âme des gentlemen de romans. Lorsque Dravot, devenu le dieu du Kafiristan, se prend au jeu, il considère les habitants comme son peuple, il apprend la langue, il lance de grands projets d'aménagement et annonce son désir de se marier pour perpétuer sa lignée. Or, Peachey et Dravot ont signé avant leur départ un contrat

¹ Le « Rajah Brooke » est mentionné deux fois dans la nouvelle.

² Voir *supra* : 2.2.2.2, p. 141 et suiv.

grandiloquent, qui stipule qu'ils ne toucheront à aucune femme durant leur voyage. Selon le schéma classique du récit d'aventures, c'est une femme qui cause la perte du héros. Celle-ci, qui ne veut pas être touchée par Dravot, le mord quand il tente de l'embrasser. Le sang qui coule de la blessure révèle aux habitants du Kafiristan que leur roi n'est pas de nature divine. En voulant épouser cette femme, Dravot a commis une erreur fatale, car, comme l'affirme le narrateur d'une autre nouvelle de Kipling : « Un homme, quoi qu'il arrive, doit s'en tenir à sa caste, à sa race et à son sang. Que les Blancs aillent aux Blancs et les Noirs aux Noirs¹ ». Tant que Dravot maintenait une différence de nature entre lui et « son » peuple, il se trouvait hors de danger. Mais la révélation de la supercherie apprend aux indigènes que Dravot n'est qu'un homme comme eux, et efface la distinction. Dès lors, il n'est plus digne de leur être supérieur.

La seconde partie de *Lord Jim* est fondée sur la même structure narrative que la nouvelle de Kipling. À la demande du narrateur, Jim est envoyé pour travailler dans un comptoir isolé sur l'île de Bornéo, au milieu de la jungle. Comme Dravot, il règle les conflits locaux en prenant la tête d'un soulèvement d'indigènes, et comme lui il s'identifie peu à peu au peuple parmi lequel il vit. *Lord Jim* fait partie d'un ensemble de romans conradiens que la critique désigne habituellement comme les « romans malais ». On compte parmi ceux-ci les deux premiers romans de Conrad, *La Folie Almayer* (*Almayer's Folly*, 1895) et *Un Paria des îles* (*An Outcast of the Islands*, 1896) ainsi que *La Rescousse*, déjà évoqué plus haut. On peut considérer que ces trois romans forment une trilogie, malgré la publication tardive de *La Rescousse*, commencé en 1898 mais paru en 1920. Le héros de ce dernier roman, Tom Lingard, s'inspire de deux personnages historiques : le mythique James Brooke et le capitaine de navire William Lingard, que Conrad aurait rencontré lors de ses voyages². William Lingard, surnommé le « Rajah Laut » (« Roi de la mer »), avait acquis une réputation d'aventurier légendaire. Le Tom Lingard de Conrad, lui-même surnommé « Rajah Laut », est

¹ Rudyard KIPLING, « Bisesa », dans *L'Homme qui voulut être roi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, trad. de Louis FABULET, Robert D'HUMIÈRES, p. 151. Si les habitants du Kafiristan sont blancs, cela n'efface pas la différence de nature qui existe entre eux et les deux héros de la nouvelle. Notons au passage que le film de John Huston (1975), en orientalisant les habitants du Kafiristan (joués par des Marocains), rétablit une convention plus classique de ce genre de récits.

² Raymond LAS VERGNAS, « Notice de *La Folie Almayer* », in *Œuvres I : La Folie Almayer, Un Paria des îles, Le Nègre du « Narcisse », Inquiétude, Lord Jim*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1214.

un « homme qui voulut être roi » exemplaire : « je suis un Blanc jusqu'à la moelle des os », proclame-t-il, « et je ne vais pas laisser en danger des gens inoffensifs – et une femme qui plus est – si je puis faire autrement¹ ». Chevaleresque et doté d'un grand sens de l'honneur, il est si redoutable pour ses ennemis que son équipage indigène pense qu'il est doté de pouvoirs magiques². Malgré la simplicité de sa structure et de son propos, très éloignée de *Lord Jim*, le roman souligne pourtant l'artificialité de ce personnage qui semble « sortir d'une gravure illustrant une histoire de pirates³ ». Le personnage principal de *Lord Jim* est affilié au Tom Lingard de *La Rescousse* de deux manières. Premièrement, le prénom de Jim (James) est à la fois celui de James Brooke et celui du neveu de l'aventurier William Lingard, l'inspirateur du personnage de Tom Lingard. De plus, le lieu où se déroule *Lord Jim* ressemble fortement au cadre des trois autres « romans malais » (*Almayer*, *Un Paria* et *La Rescousse*), qui font apparaître le personnage de Tom Lingard. Ce lieu est probablement inspiré par un comptoir isolé sur les bords de la rivière Berau, à l'Est de Bornéo, et visité par Conrad lors de ses voyages⁴. Appelé Sambir dans *Almayer* et *Un Paria*, ce lieu devient Patusan dans *Lord Jim*, tout en conservant des traits descriptifs identiques.

Si Jim prend rapidement la tête des Bugis de Patusan, en délivrant ce peuple de la tutelle de plusieurs tyrans locaux, la narration prend cependant soin de souligner la singularité radicale du héros. En particulier, la blancheur immaculée de sa peau et de son vêtement est signe de sa nature profondément différente de ceux qui l'entourent. Jim, « vêtu à l'européenne, avec un casque colonial et tout en blanc⁵ », semble toujours environné de lumière parmi les Bugis :

Au milieu de ces hommes au visage brun, sa solide silhouette en tenue blanche et les boucles lustrées de ses cheveux blonds semblaient accrocher toute la lumière du soleil qui pénétrait chichement par les fentes des volets fermés [...]. Il avait l'apparence d'une créature non seulement d'une autre espèce, mais d'une autre essence⁶.

¹ Joseph CONRAD, *La Rescousse*, op. cit., p. 337.

² *Ibid.*, p. 344.

³ *Ibid.*, p. 404.

⁴ Norman SHERRY, *Conrad's Eastern World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966, p. 119.

⁵ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, op. cit., p. 1170 : « a man in European clothes, in a helmet, all white ».

⁶ *Ibid.*, p. 1033. « In the midst of these dark-faced men, his stalwart figure in white apparel, the gleaming clusters of his fair hair, seemed to catch all the sunshine that trickled through the cracks in the closed shutters of that dim hall, with its walls of mats and a roof of thatch. He appeared like a creature not only of another kind but of another essence. »

Cette thématique de la lumière et de l'ombre, centrale dans la rhétorique coloniale, s'appuie sur la métaphore traditionnelle selon laquelle la lumière est l'équivalent de la civilisation, tandis que les ténèbres représentent la sauvagerie. Les ténèbres (« *darkness* », terme fréquent chez Conrad, mais aussi chez d'autres auteurs) désignent indistinctement un lieu inexploré par les Européens, une nature sauvage et inexplorée (en particulier la forêt), et la couleur de la peau des indigènes¹. À Patusan, où Jim est pour beaucoup d'habitants le premier Blanc jamais rencontré, le héros du roman incarne une puissance lumineuse dans un monde obscur :

Leurs corps à la peau brune se fondirent dans l'obscurité de l'arrière-plan bien avant que j'eusse perdu de vue leur protecteur. Il était blanc de la tête aux pieds, et il fut constamment visible, avec la forteresse de la nuit derrière lui [...] – puis il ne fut plus qu'un minuscule point blanc, qui semblait concentrer toute la lumière qui restait dans un monde enténébré [*« in a darkened world »*]²...

Comme dans les romans d'aventures plus traditionnels, les Bugis reconnaissent naturellement la supériorité de Jim sans la mettre en cause : rapidement, sa victoire l'entoure d'une « légende » qui le dote « de pouvoirs surnaturels³ ». Ils le distinguent également du meilleur guerrier d'entre eux, Dain Waris, pourtant prestigieux :

Ce jeune homme courageux et intelligent (“qui savait se battre à la manière des Blancs”) souhaitait régler l'affaire sur-le-champ, mais il dut s'incliner devant ses compatriotes. Il n'avait pas le prestige que sa race donnait à Jim, ni la réputation d'un pouvoir invincible, surnaturel. Il n'était pas l'incarnation visible et tangible de la vérité infaillible et de la victoire infaillible. Bien qu'il fût aimé et admiré d'eux, et qu'ils eussent confiance en lui, il était tout de même l'un d'entre eux, tandis que Jim était l'un de nous⁴.

¹ À ce sujet, voir *supra* : 2.2.2.2, p. 141 et suiv.

² Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 1130-1131. « Their dark-skinned bodies vanished on the dark background long before I had lost sight of their protector. He was white from head to foot, and remained persistently visible with the stronghold of the night at his back, the sea at his feet, the opportunity by his side—still veiled. What do you say? Was it still veiled? I don't know. For me that white figure in the stillness of coast and sea seemed to stand at the heart of a vast enigma. The twilight was ebbing fast from the sky above his head, the strip of sand had sunk already under his feet, he himself appeared no bigger than a child—then only a speck, a tiny white speck, that seemed to catch all the light left in a darkened world... And, suddenly, I lost him. »

³ *Ibid.*, p. 1066 : « the legend had gifted him with supernatural powers ».

⁴ *Ibid.*, p. 1154. « That brave and intelligent youth ("who knew how to fight after the manner of white men") wished to settle the business off-hand, but his people were too much for him. He had not Jim's racial prestige and the reputation of invincible, supernatural power. He was not the visible, tangible incarnation of unfailling truth and of unfailling victory. Beloved, trusted, and admired as he was, he was still one of *them*, while Jim was one of *us*. »

« Homme qui voulut être roi », héritier du « Rajah Brooke », Jim suit ici le parcours exemplaire d'un personnage de roman d'aventures. Pourtant, le roman de Conrad, qui reprend des poncifs littéraires tout en les mettant à distance, se montre toujours d'une grande complexité. En effet, malgré cette éclatante victoire, plusieurs signes dans le récit minimisent ou mettent en cause le succès de Jim.

3.2.1.2. Le jugement des pairs

Tout d'abord, l'arrivée de Jim à Patusan est diminuée par la réelle nature de sa mission. « À quoi rimait semblable exaltation chez un homme qui venait d'être nommé employé commercial », demande Marlow, « et cela en un lieu où il n'y avait pas de commerce [...] ? Y avait-il de quoi lancer un défi à l'univers¹ ? » En effet, l'entreprise civilisatrice de Jim à Patusan, présentée comme une action héroïque, « n'est qu'une tentative pour rétablir les conditions du libre-échange² ». Le roman joue avec l'un des non-dits du roman d'aventure, qui est que l'objectif premier des aventuriers et des navigateurs européens, même de Tom Lingard, a d'abord été de chercher à établir des relations commerciales avec les habitants locaux. En effet, si les personnages parodiques de la nouvelle de Kipling ne cachent pas leur désir de richesses, la plupart des romans d'aventures dissimulent l'aspect économique de la colonisation, soit en le passant sous silence, soit en le rendant périlleux et romanesque. Ainsi, pour les personnages de *La Rescousse*, le commerçant doit posséder « un esprit aventureux et une vive intelligence », « l'intrépidité de la jeunesse et la sagacité de l'âge mûr », mais il doit également « être doué de diplomatie et de courage pour s'assurer la faveur des grands et inspirer de la crainte aux malfaiteurs³ ». Comme au début de *La Rescousse*, le narrateur de *Lord Jim* exprime son admiration pour les aventuriers des temps anciens, pour qui le commerce n'était pas qu'une activité prosaïque :

¹ *Ibid.*, p. 1039. « Where was the sense of such exaltation in a man appointed to be a trading-clerk, and in a place where there was no trade—at that? Why hurl defiance at the universe? »

² Claude MAISONNAT, *Lord Jim de Joseph Conrad*, Malakoff, Armand Colin, 2003, p. 100.

³ Joseph CONRAD, *La Rescousse*, *op. cit.*, p. 358.

Cela les rendit grands ! Juste ciel ! Cela les rendit héroïques ; et cela les rendit pathétiques, aussi, avec cette soif de commerce, alors que la mort implacable prélevait son tribut sur jeunes et vieux. Il semble impossible de croire que la cupidité seule ait pu soutenir chez ces hommes une telle ténacité de dessein, une telle persévérance aveugle dans l'effort et dans le sacrifice. [...] À nos yeux à nous, leurs successeurs moins éprouvés, ils apparaissent grandis, non en tant qu'agents du négoce, mais comme instruments d'un destin écrit, poussant au loin dans l'inconnu, pour obéir à une voix intérieure, à une impulsion qui faisait battre leur sang, au rêve d'un avenir¹.

Cette petitesse des temps présents, où le commerce n'est plus le prétexte de l'aventure héroïque mais simplement un moyen de subsistance, est régulièrement déplorée par les personnages conradiens. Dans la plupart des romans de Conrad, la dimension économique du travail de marin est gommée ou évoquée avec amertume. Ainsi, dans le *Nègre du Narcisse*, les marins parviennent à sauver héroïquement le navire, mais il n'est jamais fait mention de la cargaison². Quant aux personnages de *Lord Jim*, Marlow et Stein, ils fondent leur fortune sur le commerce, mais le lecteur n'en sait jamais plus sur leurs activités, bien qu'occasionnellement Marlow y fasse une référence ironique : « il y avait peu d'endroits dans l'Archipel qu'il [Stein] n'eût visités dans la pénombre originelle de leur existence », dit-il « avant que la lumière (et même la lumière électrique) y ait été introduite par souci d'une plus grande moralité, et aussi pour... pour... eh bien ! pour de plus grands profits³ ». Le plus souvent, comme l'écrit Claude Maisonnat, « paradoxalement, [...] le commerce, qui est le seul moyen de subsistance des personnages de *Lord Jim* [...] est régulièrement présenté comme moins que respectable⁴ ». La nécessité de faire des bénéfices, qui suppose de tirer profit de quelqu'un d'autre, entache les principes moraux de ces personnages. La noblesse

¹ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 1031. « It made them great! By heavens! it made them heroic; and it made them pathetic too in their craving for trade with the inflexible death levying its toll on young and old. It seems impossible to believe that mere greed could hold men to such a steadfastness of purpose, to such a blind persistence in endeavour and sacrifice. And indeed those who adventured their persons and lives risked all they had for a slender reward. They left their bones to lie bleaching on distant shores, so that wealth might flow to the living at home. To us, their less tried successors, they appear magnified, not as agents of trade but as instruments of a recorded destiny, pushing out into the unknown in obedience to an inward voice, to an impulse beating in the blood, to a dream of the future. »

² Claude MAISONNAT, *Lord Jim de Joseph Conrad*, *op. cit.*, p. 99.

³ *Ibid.*, p. 1024. « There were very few places in the Archipelago he had not seen in the original dusk of their being, before light (and even electric light) had been carried into them for the sake of better morality and—and—well—the greater profit, too. »

⁴ Claude MAISONNAT, *Lord Jim de Joseph Conrad*, *op. cit.*, p.100.

de la vie en mer vient, dans les romans, dissimuler ce désagréable paradoxe. Toutefois, ces procédés ne sont pas spécifiques à Conrad. Dans la littérature maritime, la dimension économique de la marine est rarement traitée¹.

Un autre indice du fait que la réussite de Jim n'est pas totale est que son pays natal lui est désormais interdit. Or, cette condition est indispensable dans la structure narrative traditionnelle du roman d'aventures – où, comme dans le conte, le récit trouve son accomplissement dans le retour triomphal du héros – mais aussi, si l'on en croit Rudyard Kipling, dans la vie réelle. Son célèbre poème « Le Fardeau de l'homme blanc » (« The White Man's Burden », 1899), est écrit à l'attention des dirigeants étasuniens pour les avertir des responsabilités liées à l'impérialisme. Dans le texte, la colonisation est décrite comme un sacrifice que la nation fait de ses jeunes hommes pour les mettre au service de la civilisation de peuples inférieurs. Dans la dernière strophe, le poète détaille la dernière étape de cette mission : le retour au pays. Comme dans les romans d'aventures, le jeune homme revient et doit subir le jugement de sa nation :

Comes now, to search your manhood	Arrive à présent, pour inspecter tes qualités masculines
Through all the thankless years,	À travers toutes ces années ingrates
Cold, edged with dear-bought wisdom,	Froid, acéré par une sagesse chèrement acquise
The judgment of your peers!	Le jugement de tes pairs ² !

Dans « L'Homme qui voulut être roi », Dravot devenu souverain et dieu du Kafiristan s'imagine reconnu par les autorités britanniques, comme les anciens explorateurs : « Le rajah Brooke ne sera qu'un gosse à côté de nous. Je traiterai de pair avec le vice-roi³ ». Plus loin, il s'imagine anobli par la reine d'Angleterre : « je remettrai ma couronne [...] à la reine Victoria, et elle dirait : “Levez-vous, sir Daniel Dravot⁴” ». L'importance de revenir au pays pour rendre des comptes apparaît donc fondamentale pour Kipling, que cela s'exprime de façon sérieuse dans le poème, ou de manière comique dans la nouvelle. Les personnages

¹ Monique BROUSSE, *Le récit maritime français, op. cit.*, p. 555.

² Rudyard KIPLING, « The White Man's Burden » [en ligne], Kipling Society, 2009, URL : http://www.kiplingsociety.co.uk/poems_burden.htm, consulté le 18 décembre 2019.

³ Rudyard KIPLING, « L'Homme qui voulut être roi », dans *L'Homme qui voulut être roi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, trad. de Louis FABULET, Robert D'HUMIÈRES, p. 50.

⁴ *Ibid.*

conradiens considèrent également que leur pays garde un œil sur eux et les juge. Marlow affirme ainsi :

Nous sommes des milliers qui errons sur la surface de la terre, [...] acquérant au-delà des mers notre gloire, notre fortune ou tout simplement notre croûton de pain ; mais il me semble que, pour chacun d'entre nous, revenir chez soi c'est sûrement un peu venir rendre des comptes. Nous rentrons chez nous pour nous retrouver en face de nos supérieurs, de notre parenté, de nos amis [...] ; mais même ceux qui n'ont rien de cela, les plus libres, les plus seuls, les plus dégagés de responsabilités et privés de liens [...], même ceux-là ont quelque chose à retrouver : l'esprit qui habite en ce pays, sous son ciel, dans son air, dans ses vallées, et sur ses collines, dans ses champs, dans ses eaux et dans ses arbres – tout ce pays qui est un ami muet, un juge, et une source d'inspiration. Quoi qu'on puisse dire, pour goûter à sa joie, respirer sa paix, voir en face sa vérité, il faut retourner au pays avec la conscience libre¹.

Cette « conscience libre » ne l'est qu'à la condition que les engagements envers la culture nationale soient respectés : un homme n'est un homme qu'en tant qu'il se montre digne de sa qualité de Blanc autant que de son caractère national. C'est pourquoi le terme de « *manhood* » apparaît dans le poème de Kipling : la bonne masculinité dépend de la validation de ses qualités intrinsèques par des hommes qui en sont garants. Mais un écart moral suffit à rendre le jeune homme indigne de ce rang : « on ne peut toucher sa récompense que si on a les mains nettes », dit Marlow « ou bien on risque de la voir se changer entre ses doigts en feuilles mortes, en épines² ». C'est pourquoi l'épisode du procès, et le motif du jugement omniprésent dans *Lord Jim*, sont si importants. En sautant du navire dont il avait la responsabilité, Jim a commis un acte qui le rend indigne de revenir : « Il ne retournerait jamais en Angleterre [« *he would never go home* »], maintenant. Pas lui ! Jamais³ ! »

¹ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 1028. « We wander in our thousands over the face of the earth, the illustrious and the obscure, earning beyond the seas our fame, our money, or only a crust of bread; but it seems to me that for each of us going home must be like going to render an account. We return to face our superiors, our kindred, our friends—those whom we obey, and those whom we love; but even they who have neither, the most free, lonely, irresponsible and bereft of ties,—even those for whom home holds no dear face, no familiar voice,—even they have to meet the spirit that dwells within the land, under its sky, in its air, in its valleys, and on its rises, in its fields, in its waters and its trees—a mute friend, judge, and inspirer. Say what you like, to get its joy, to breathe its peace, to face its truth, one must return with a clear conscience. »

² *Ibid.*, p. 1029. « But the fact remains that you must touch your reward with clean hands, lest it turn to dead leaves, to thorns, in your grasp. »

³ *Ibid.* « He would never go home now. Not he. Never. »

Au fond, le bien-être des habitants de Patusan n'est pour Jim qu'un moyen et non une fin : en cela, il ne diffère pas vraiment des personnages de Kipling. Si la richesse ne l'intéresse pas, les Bugis sont pour lui un moyen de se redonner de la valeur à ses propres yeux, et donc d'une certaine manière de racheter sa faute :

De temps en temps, cependant, un mot, une phrase, lui échappaient, qui montraient avec quelle profondeur, quelle solennité, il considérait cette œuvre qui lui avait donné la certitude de la réhabilitation. C'est pourquoi, semblait-il, il aimait ce pays et ce peuple avec une espèce d'égoïsme farouche, de tendresse méprisante¹.

Marlow ne s'y trompe pas. Il sait que l'entreprise coloniale de Jim à Patusan est une tentative d'effacer sa faute. Or, son discours est semé d'allusions qui montrent que malgré tous ses exploits, Jim n'a pas tout à fait réussi :

Le temps allait venir où je le verrais aimé, entouré de confiance et d'admiration, une légende de force et de vaillance se créant autour de son nom comme s'il avait été de l'étoffe dont sont fait les héros [« *as though he had been the stuff of a hero* »]. [...] Il s'est acquis dans la brousse beaucoup d'honneur et un bonheur arcadien (je n'ose parler d'innocence [« *I won't say anything about innocence* »]), et il en a tiré autant de satisfaction qu'un autre homme en trouverait dans l'honneur et le bonheur arcadiens obtenus en suivant les voies de tout le monde².

Si cet extrait commence par une description héroïque de Jim, les éléments de modalisation (« *as though* », « *I won't say* ») signalent *a contrario* les doutes du narrateur. La mention de l'Arcadie, censée amener l'idée que Jim a retrouvé une innocence intacte, est contredite par ces allusions discrètes à l'impossibilité de sa rédemption. Par ailleurs, avant même l'intervention de Marlow, le narrateur du récit-cadre a déjà condamné Jim, qui a les apparences d'un héros sans en avoir les qualités³.

¹ *Ibid.*, p. 1051. « Now and then, though, a word, a sentence, would escape him that showed how deeply, how solemnly, he felt about that work which had given him the certitude of rehabilitation. That is why he seemed to love the land and the people with a sort of fierce egoism, with a contemptuous tenderness. »

² *Ibid.*, p. 984. « The time was coming when I should see him loved, trusted, admired, with a legend of strength and prowess forming round his name as though he had been the stuff of a hero. It's true—I assure you; as true as I'm sitting here talking about him in vain. He, on his side, had that faculty of beholding at a hint the face of his desire and the shape of his dream, without which the earth would know no lover and no adventurer. He captured much honour and an Arcadian happiness (I won't say anything about innocence) in the bush, and it was as good to him as the honour and the Arcadian happiness of the streets to another man. »

³ Pour une plus ample analyse du système narratif dans *Lord Jim*, voir *infra* : 8.2, p. 437 et suiv.

3.2.2. « Going native » : le dévoiement du personnage blanc

3.2.2.1. Dégénérescences

De nombreux romans de Conrad explorent le thème de la dégénérescence du héros blanc au moment où celle-ci commence à se déclarer. « Tout en Orient était facile pour les Blancs », affirme un narrateur conradien. « Le plus difficile était de rester un Blanc¹ ». La première étape de la régression commence quand le personnage européen accepte la facilité de la vie aux colonies. Selon les stéréotypes de la société coloniale, l'indigène a une réputation de lâcheté et de paresse, et l'homme blanc doit absolument lutter contre cette tendance à devenir comme lui². Au début de *Lord Jim*, la narration décrit ces Européens, anciens officiers de marine qui ont préféré rester en Asie pour servir sur les navires de cabotage dont les conditions de travail sont moins rigoureuses que dans leurs pays d'origine :

Ils aimaient les trajets courts, les chaises longues confortables, les équipages indigènes nombreux, et la prérogative d'être blancs. Ils frémissaient à la pensée de peiner à la tâche et vivaient dans une aisance précaire, toujours à la veille d'être congédiés, toujours à la veille d'être engagés, servant des Chinois, des Arabes, des métis – ils auraient servi le diable lui-même s'il leur avait promis une vie douce³.

Dans cet extrait, le narrateur suggère que le simple fait d'avoir abandonné les compagnies maritimes européennes pour se mettre au service d'armateurs non-blancs est un signe de déchéance. La préférence de ces hommes pour une « vie douce » signale également un renoncement aux qualités viriles nécessaires à la survie en milieu colonial :

[...] dans tous leurs propos – comme dans leur comportement, leur apparence physique, leur personne même – se trahissait la faille [« *the soft spot* »], le foyer de décomposition [« *the place of decay* »] : leur détermination de mener jusqu'au bout une existence oisive et sans danger⁴.

¹ Joseph CONRAD, *La Ligne d'ombre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, trad. de Florence HERBULOT, p. 886.

² Linda DRYDEN, *Joseph Conrad and the Imperial Romance*, op. cit., p. 23-29.

³ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, op. cit., p. 840. « They loved short passages, good deck-chairs, large native crews, and the distinction of being white. They shuddered at the thought of hard work, and led precariously easy lives, always on the verge of dismissal, always on the verge of engagement, serving Chinamen, Arabs, half-castes—would have served the devil himself had he made it easy enough. »

⁴ *Ibid.* « [...] in all they said—in their actions, in their looks, in their persons—could be detected the soft spot, the place of decay, the determination to lounge safely through existence. »

Il est évident que Jim possède le même point faible car en s'engageant sur le *Patna*, il a agi exactement comme ces marins déclassés :

Le *Patna* était un vapeur de la flotte locale, vieux comme le monde, efflanqué comme un lévrier, et plus mangé de rouille qu'une caisse à eau bonne pour la ferraille. Il appartenait à un Chinois, était affrété par un Arabe, et commandé par une espèce de renégat allemand de la Nouvelle-Galle-du-Sud [...]¹.

En mettant en parallèle le héros de son roman et ces personnages où se voit déjà le « foyer de décomposition », le narrateur conradien signifie que celui-ci est déjà condamné ; car une fois la régression commencée, le héros blanc n'a plus de retour en arrière possible.

Si les modalités de cette régression du personnage blanc varient d'un roman à l'autre, on peut tout de même dégager certains traits distinctifs et récurrents. En accord avec les stéréotypes darwiniens, il s'agit de montrer que le Blanc en contact avec le monde de la sauvagerie redescend l'échelle de l'évolution. Cela se caractérise par une plus grande violence, un aspect physique négligé et fréquemment un oubli de soi. Par exemple, dans *Le Village aérien* de Jules Verne (1901), les personnages rencontrent un scientifique hollandais qui, devenu fou, a été proclamé roi d'une tribu d'hommes-singes. Lorsqu'ils tentent de le ramener à la raison ou de lui faire se souvenir de son propre nom, ils échouent : « Décidément, dit Max Huber, rien à obtenir de cette bête humaine ! ... Il est devenu singe... qu'il reste singe et continue à régner sur des singes² ! » De même, nous avons évoqué plus haut la proximité entre le harponneur et le requin dans les romans maritimes de Melville et Verne. Plus largement, il existe une parenté ambiguë entre le chasseur de roman d'aventures et l'animal sauvage, comme le capitaine Achab qui porte une jambe taillée dans une dent de cachalot. Dans les romans d'aventures, la chasse apparaît comme une prise de possession de l'espace sauvage³. En effet, le héros qui n'a pas encore été initié est comme une bête traquée dans un milieu hostile : c'est le cas d'Edward Prendick lors de sa première journée dans l'île du docteur Moreau. Le basculement du récit advient quand le personnage se fait chasseur, comme dans le célèbre roman *Sa Majesté des Mouches* (*Lord of the Flies*, 1954) de William

¹ *Ibid.* « The *Patna* was a local steamer as old as the hills, lean like a greyhound, and eaten up with rust worse than a condemned water-tank. She was owned by a Chinaman, chartered by an Arab, and commanded by a sort of renegade New South Wales German [...]. »

² Jules VERNE, *Le Village aérien*, Paris, Omnibus, 2005, p. 863.

³ Matthieu LETOURNEUX, *Le roman d'aventures 1870-1930, op. cit.*, p. 287-296.

Golding. Le récit, qui se déroule dans une île, met en scène un groupe d'enfants naufragés gagnés peu à peu par la sauvagerie. Dans la première partie du roman, le jeune Jack qui veut tuer un cochon avec son couteau arrête son geste au moment où la lame pourrait pénétrer la peau de l'animal. Il parvient à tuer lorsqu'il devient « le masque », en couvrant son visage de peintures de guerre. Le lien entre ces peintures, qui rappellent les pratiques de certains Amérindiens, et la sauvagerie, est explicite dans le roman : « affranchis par l'anonymat du masque de peinture, rien n'empêchait les garçons de devenir des sauvages¹ ». Déshumanisé, le groupe désigné comme « la tribu » ou « les sauvages », qui a commencé par tuer des animaux, finit par chasser un être humain dans le dernier chapitre. À plus d'un siècle d'écart, on trouve donc dans ce roman les mêmes suggestions que dans *Moby-Dick*, où les harponneurs cannibales transmettent leur nature à un équipage d'hommes blancs devenu « pareils à des Peaux-Rouges² », et mettent à mort une baleine humanisée. Le « devenir indigène » (« *going native* ») des chasseurs est la tentation, et même la nécessité, de devenir comme des Amérindiens pour pouvoir mettre à mort. Enfin, le roman de Golding suggère, tout comme *Les Chasses du comte Zaroff* (*The Most Dangerous Game*, 1924) de Richard Connell, que l'homme blanc qui chasse un autre homme blanc est parvenu au dernier degré de la perversion humaine³.

Dans *Sa Majesté des Mouches* comme dans les romans du XIX^e siècle, l'espace sauvage répond aux stéréotypes du darwinisme : il correspond à la réalité primitive d'avant la civilisation. L'homme blanc qui pénètre dans cet espace sauvage régresse donc vers le passé de l'Occident, mais également vers sa propre nature archaïque. Dans *Au Cœur des ténèbres*, récit jumeau de *Lord Jim* puisque Conrad les a rédigés en même temps, l'auteur met en scène le personnage de Kurtz, qui est allé au bout de cette régression. Le narrateur Marlow – qui est le même que dans *Lord Jim* – a pour mission de remonter le fleuve Congo pour trouver Kurtz, dont la compagnie commerciale qui l'embauche est sans nouvelles. « La remontée de ce fleuve, c'était comme une remontée aux premiers commencements du monde⁴ », dit Marlow ; et plus loin : « Nous pénétrions de plus en plus profondément au cœur des ténèbres

¹ William GOLDING, *Sa Majesté des Mouches*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, trad. de Lola TRANEC, p. 210.

² Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 322 : « like red men ».

³ Matthieu LETOURNEUX, *Le Roman d'aventures 1870-1930*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2010, p. 295.

⁴ Joseph CONRAD, *Au Cœur des ténèbres*, *op. cit.*, p. 88.

[« *deeper and deeper into the heart of darkness* »]¹ ». Le voyage vers le cœur des ténèbres est un voyage dans le temps, mais aussi vers le cœur de Marlow lui-même, qui ressent une affinité secrète avec Kurtz et cherche à la comprendre. Matthieu Letourneux associe Kurtz à l'ennemi principal des romans d'aventures. Le grand méchant de ces romans n'est pas un simple sauvage, mais fréquemment un homme blanc cultivé qui a fait le choix de la sauvagerie en accomplissant une transgression délibérée. De même, l'affrontement avec le grand ennemi du roman d'aventures s'apparente à un débat dialectique entre le Bien et le Mal². Dans *Au Cœur des ténèbres*, il s'agit pour Marlow de résister à l'appel de Kurtz et du monde sauvage, ce qu'il parvient à faire : « Il avait franchi le bord, alors qu'il m'avait été permis de retirer mon pied hésitant ». Mais, admet-il, « c'est peut-être en cela que réside toute la différence³ ». Pour le reste il tient à manifester sa « fidélité⁴ » à Kurtz, non pas parce qu'il admire ses actes, mais parce que Kurtz a, au moment de sa mort, formulé une vérité absolue : « Il avait résumé – il avait jugé. “L'horreur !” [...] C'était une affirmation, une victoire morale [...]⁵ ». Kurtz l'a forcé à regarder en lui-même, et, par extension, à observer le cœur de la nature occidentale. Grâce à Kurtz, Marlow a compris que l'homme prétendument civilisé cache la même sauvagerie que la sauvagerie elle-même. Le roman s'achève par une description de la Tamise, qui a été comparée au fleuve Congo au début du roman. La Tamise, symbole de la puissante civilisation britannique, a été un Congo, et dans la dernière phrase du texte elle semble « mener jusqu'au cœur d'immenses ténèbres⁶ ».

3.2.2.2. La toute-puissance du Mal

La lecture d'un roman comme *Au Cœur des ténèbres* révèle à quel point la question de la sauvagerie résidant au cœur de la civilisation est liée, au XIX^e siècle, à la question du mal. Dans le roman, Conrad exploite la thématique infernale, de la description du bureau bruxellois où trois tricoteuses comparées au Parques font entrer les candidats qui souhaitent

¹ *Ibid.*, p. 91.

² *Ibid.*, p. 297-314.

³ Joseph CONRAD, *Au Cœur des ténèbres*, *op. cit.*, p. 141.

⁴ *Ibid.*, p. 140.

⁵ *Ibid.*, p. 141.

⁶ *Ibid.*, p. 150.

partir aux colonies, à la mise en scène du récit dans la forêt africaine qui ressemble à *l'Enfer* de Dante. Kurtz lui-même, chauve et blanc, ressemble à un spectre qui aurait subi « les cérémonies inimaginables de quelque initiation démoniaque¹ ». Kurtz a certes été tenté et guidé par la sauvagerie, mais sa barbarie est d'une autre nature. Quand il le rencontre, Marlow « a l'impression d'avoir été transporté d'un bond en quelque contrée ombreuse d'horreurs subtiles, où la sauvagerie pure et simple [est] un véritable soulagement² ». Comme Lucifer, étymologiquement « celui qui porte la lumière », est devenu le représentant du mal, Kurtz, qui en tant que représentant de l'Europe entière³ est supposé apporter à la forêt africaine la lumière de la civilisation, est devenu au contact de la sauvagerie bien pire que la sauvagerie elle-même⁴.

Selon Sandrine Schiano-Bennis, il ne faut pas penser que la croyance dans le progrès du XIX^e siècle s'accompagne d'un optimisme béat. Même chez Ernest Renan, considéré comme l'un des plus optimistes, on trouve une méfiance envers une nature humaine incapable de se montrer rationnelle. Il écrit ainsi en 1876 :

Les vieilles croyances au moyen desquelles on aidait l'homme à pratiquer la vertu sont ébranlées, et elles n'ont pas été remplacées [...]. Nous vivons de l'ombre d'une ombre. De quoi vivra-t-on après nous ? ... Une seule chose est sûre, c'est que l'humanité tirera de son sein tout ce qui est nécessaire en fait d'illusions pour qu'elle remplisse ses devoirs et accomplisse sa destinée⁵.

Renan énonce ici une des interrogations profondes de son époque : puisque les vieilles croyances religieuses ont été mises à mal, notamment par le darwinisme, d'où vient la loi morale ? En 1889, il conclut que l'existence de Dieu est indémontrable, mais que la croyance religieuse est une illusion nécessaire qui permet de structurer le sens et la valeur

¹ *Ibid.*, p. 110.

² *Ibid.*, p. 124.

³ « Le Kurtz original avait reçu une partie de son éducation en Angleterre [...]. Sa mère était à demi anglaise, son père à demi français. Toute l'Europe avait contribué à produire Kurtz [...]. » (*Ibid.*, p. 112.)

⁴ À ce sujet, Jacques Berthoud écrit : « Un homme ne peut pas se dépouiller impunément de ce que la civilisation lui a donné, car le primitivisme, comme l'innocence, une fois perdu ne peut pas être retrouvé. Kurtz s'est défait de toutes les valeurs culturelles qu'il avait amenées avec tant d'ostentation en Afrique. Mais il n'a pas pour autant regagné la réalité de ses ancêtres primitifs. Il a, au contraire, selon l'expression de Marlow, siégé "en haut rang parmi les démons de cette terre". » (Jacques BERTHOUD, *Joseph Conrad : Au cœur de l'œuvre*, op. cit., p. 81).

⁵ Ernest RENAN, *Dialogues et fragments philosophiques*, Préface du tome I, Paris, Calmann-Lévy, 1947, p. 614, cité par Sandrine SCHIANO-BENNIS, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*, op. cit., p. 74.

de l'existence¹. On trouve chez le naturaliste Thomas Huxley, fervent défenseur des théories darwiniennes et maître à penser de H.-G. Wells², les mêmes interrogations. Huxley forge en 1869 le terme « agnosticisme » pour désigner son positionnement philosophique : pour lui, toute connaissance qui n'a pas été démontrée par l'expérience est douteuse. Ainsi, jusqu'à ce qu'on prouve son existence, la présence d'une divinité ne peut se justifier. De même, comme Renan, il se pose la question du fondement de la loi morale, qui dès lors qu'elle n'est plus garantie par une vérité transcendante, peut être transgressée. Dans les romans de la même époque, cette inquiétude se manifeste par la fascination pour la puissance irrésistible du mal. Par exemple, dans la célèbre nouvelle de Stevenson, le Dr Jekyll et Mr Hyde ne sont pas égaux : si Hyde est l'incarnation du « mal à l'état pur³ », Jekyll ne saurait représenter le bien. En effet, le docteur ne peut s'identifier uniquement à l'une des « deux personnalités qui se disput[ent] le champ de [sa] conscience », car il est « foncièrement les deux à la fois⁴ ». Ainsi, lorsqu'il sépare la mauvaise nature de la bonne en créant son alter ego, il reste « le bon vieux docteur Jekyll, ce composé hétérogène » au « perfectionnement moral [...] compromis⁵ ». La fable illustre donc l'inquiétude énoncée par Thomas Huxley : si l'existence du mal est certaine, celle du bien ne l'est pas. En effet, reconnaître et caractériser le bien semble problématique : pour Taine, « ce n'est pas le malheur, c'est le bonheur qui est contre nature⁶ ». Ces considérations révèlent l'inquiétude du XIX^e siècle à l'égard d'une nature humaine foncièrement mauvaise. Selon Schopenhauer, la volonté individuelle est une illusion car elle est en réalité un reflet de la Volonté universelle qui anime la nature. L'instinct de conservation, qui se manifeste à travers l'égoïsme et le désir sexuel, consiste chez l'être humain à désirer l'anéantissement des autres⁷. En effet, puisque chacun ne perçoit les autres que comme représentations, il se considère comme l'unique volonté, si bien que « chaque

¹ Ernest RENAN, « Examen de conscience philosophique », *Revue des Deux mondes*, 15 août 1889, p. 728, cité par Sandrine SCHIANO-BENNIS, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*, op. cit., p. 75.

² Wells suit les cours de Thomas Huxley durant l'année scolaire 1884-1885 dans une école de South Kensington qui enseigne les théories scientifiques les plus récentes. Le narrateur de *L'Île du docteur Moreau* est lui-même un élève d'Huxley.

³ Robert Louis STEVENSON, *L'Étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, Paris, Le Livre de poche, 1999, trad. de Jean-Pierre NAUGRETTE, p. 71.

⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁶ Hippolyte TAINE, *Vie et opinion de M. Frédéric-Thomas Graindorge*, Aujourd'hui, 1982, p. 263, cité par Sandrine SCHIANO-BENNIS, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*, op. cit., p. 79.

⁷ Arthur SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 333-337.

individu, en dépit de sa petitesse, bien que perdu, anéanti au milieu d'un monde sans bornes, ne se prend pas moins pour centre du tout¹ ». Ainsi, quand la Volonté s'affirme dans deux individus distincts et en vient à s'opposer, chacun voudra blesser ou anéantir le corps de l'autre. Les formes atténuées de cette lutte sont les coups, la blessure voire l'assassinat, mais sa forme la plus accomplie est le cannibalisme², dont nous avons vu l'importance du thème dans les romans de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Cette conception de la nature humaine n'est pas sans rappeler l'héritage chrétien. Sandrine Schiano-Bennis montre qu'au XIX^e siècle domine l'idée que la civilisation réside dans le raffinement des sensations. Elle cite ainsi les frères Goncourt, qui écrivent en 1860 :

C'est un des phénomènes de l'état de civilisation d'intervertir la nature primitive de l'homme, de transporter la sensation physique dans le *sensorium* moral, et d'attribuer aux sens de l'âme, les acuités et les finesses que l'état sauvage attribue à l'ouïe, à l'odorat, à tous les sens du corps³.

Ainsi, explique-t-elle, « tout acte auquel ne préside pas la malédiction lumineuse de l'esprit représente une survivance de stupidité ancestrale⁴ ». Le docteur Moreau de Wells partage ce point de vue :

À vrai dire, beaucoup de ce que nous appelons l'éducation morale est une [...] modification artificielle et une perversion de l'instinct combatif ; la pugnacité se canalise en courageux sacrifice de soi et la sexualité supprimée en émotion religieuse⁵.

Le progrès scientifique et l'éducation apparaissent donc comme des solutions permettant aux êtres humains de connaître une élévation de leurs instincts primaires en émotions nobles, et d'échapper à la malédiction de leur nature mauvaise. On trouve ce genre de considérations chez Thomas Huxley, pour qui le progrès éthique consiste à aller contre sa nature en dominant ses instincts animaux⁶. Ces réflexions font écho à Schopenhauer, pour

¹ *Ibid.*, p. 347.

² *Ibid.*, p. 350.

³ Edmond et Jules de GONCOURT, *Charles Demilly*, Paris, 10/18, 1990, p. 105, cité par Sandrine SCHIANO-BENNIS, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 9.

⁴ Sandrine SCHIANO-BENNIS, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 10.

⁵ Herbert-George WELLS, *L'île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 622. « Very much indeed of what we call moral education, he said, is [...] an artificial modification and perversion of instinct; pugnacity is trained into courageous self-sacrifice, and suppressed sexuality into religious emotion. »

⁶ Thomas Henry HUXLEY, « Evolution and Ethics », dans *Other Essays*, New York, Appleton, 1911.

qui l'ascétisme, c'est-à-dire le « dégoût contre la volonté de vivre¹ », est le seul chemin possible vers une forme de bien.

Paradoxalement, les expériences sanglantes du docteur Moreau vont donc dans le sens d'un progrès moral. John Glendening voit dans la description des expériences du docteur Moreau deux tendances contradictoires. L'une, darwinienne, montre le savant « aussi impitoyable que la Nature² » et menant des expérimentations « folles et sans but³ ». L'autre, lamarckienne, laisse entrevoir un but vers lequel tendent les expériences de Moreau. En effet, malgré ses méthodes brutales, Moreau cherche à « créer une vie rationnelle délivrée de ses limites physiques⁴ », qui pourrait remplacer le hasard darwinien. Le savant détecte par ailleurs chez ses créatures une « une sorte de tendance vers quelque chose de supérieur [*« upward striving⁵ »*] », qui évoque l'idée lamarckienne selon laquelle les animaux cherchent à évoluer⁶. Cette évolution est envisagée ailleurs par Wells : le discours de Moreau à Prendick reprend, parfois au mot près, un des premiers articles de l'auteur publié un an avant le roman : « Les Limites de la plasticité individuelle » (« *The Limits of Individual Plasticity* », 1895). Dans cet essai, Wells affirme qu'« un être vivant peut aussi être vu comme un matériau brut, une chose plastique, une chose que l'on peut modeler et modifier », et que l'on peut ajouter ou ôter certains éléments, afin de développer l'organisme « bien au-delà de ses capacités⁷ ». Les différentes solutions qu'il propose sont celles qu'utilise le docteur Moreau : « amputer, couper la langue, opérer un strabisme, exciser des organes », ou encore modifier les parties du corps : par exemple, « un lambeau de chair est ôté du front, replacé sur le nez, et guérit dans cette position⁸ ». Il envisage également de greffer les chairs d'un animal sur un autre, comme le chirurgien John Hunter, qui s'est rendu célèbre au XVIII^e siècle pour ses expériences de vivisection. Enfin, il propose d'utiliser la transfusion sanguine,

¹ Arthur SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, *op. cit.*, p. 398.

² Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 624. « The study of Nature makes a man at last as remorseless as Nature. »

³ *Ibid.*, p. 643 : « his mad, aimless investigations ».

⁴ John GLENDENING, « Green Confusion », *op. cit.*, p. 581.

⁵ Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 628.

⁶ John GLENDENING, « Green Confusion », *op. cit.*, p. 581.

⁷ Herbert-George WELLS, « The Limits of Individual Plasticity », in Robert M. PHILMUS et David Y. HUGHES (dir.), *Early Writings in Science and Science Fiction*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1970, p. 35. Traduction personnelle.

⁸ *Ibid.*, p. 36.

comme le docteur Moreau. En ce qui concerne les modifications de l'esprit, Wells suggère l'usage de l'hypnose, permettant de remplacer les atavismes par des pensées plus élevées, et affirme dans les mêmes termes que Moreau que l'éducation morale, le courage et l'émotion religieuse sont des modifications artificielles des instincts¹. Cependant, comme on le constate fréquemment dans l'œuvre de Wells, le pessimisme de ses romans d'anticipation contredit les affirmations apportées dans les essais. Dans *L'Île du docteur Moreau*, la dimension grotesque et barbare de la fable, et les échecs répétés du docteur, contribuent à faire du récit une dystopie glaçante. En effet, les expériences de Moreau échouent inévitablement. Il ne parvient pas à gommer chez ses créatures leur goût pour ce qui touche au bas corporel, et se trouve confronté à « la bestialité opiniâtre [*« the stubborn beast-flesh »*] » qui « reprend jour après jour le dessus² ».

*

Cette première partie nous a permis d'observer que les auteurs étudiés écrivent dans un contexte historique et éditorial particulier, et s'inscrivent dans un dialogue avec des genres divers apparentés au *romance* : roman d'aventures, *imperial romance*, *imperial gothic fiction*, roman maritime, roman scientifique, dont ils reprennent les principaux motifs. En particulier, les stéréotypes impérialistes sont présents dans ces romans à travers des oppositions binaires parfois très schématiques : île et océan, navire et océan, civilisé et sauvage, homme et femme, blanc et non-blanc. Ces stéréotypes dessinent un monde dans lequel l'homme blanc est menacé par son environnement extérieur (océan, sauvages) mais

¹ *Ibid.*, p. 38. Dans le roman, Moreau utilise les mêmes phrases.

² Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 625-626. « I threatened him, told him the inhumanity of such a proceeding, aroused his sense of shame, and came home resolved to do better before I took my work back to England. I have been doing better. But somehow the things drift back again: the stubborn beast-flesh grows day by day back again. »

aussi par sa propre faiblesse (régression, dégénérescence), à travers l'usage de motifs romanesques reformulant les angoisses héritées de la popularisation des systèmes philosophiques de Schopenhauer et de Darwin. Toutefois, nous avons vu également que de nombreux éléments dans ces romans constituent des écarts avec les genres populaires listés plus haut. Par exemple, les sauvages melvilliens représentent un élément constitutif du questionnement métaphysique à l'œuvre dans le roman ; et les échecs de Jim montrent la prise de distance de Conrad avec les poncifs de l'*imperial romance* et ses doutes vis-à-vis de l'entreprise coloniale. Dans le cas de Verne, le conflit avec son éditeur au sujet du *Chancellor* montre qu'il avait certainement le désir d'écrire des fictions plus nuancées et plus complexes, mais que la ligne éditoriale ne lui a pas permis de les publier. Enfin, H.-G. Wells s'inscrit pleinement dans la lignée de la pensée évolutionniste et du darwinisme social pour proposer des récits singuliers qui reformulent leurs enjeux philosophiques et idéologiques : ses romans scientifiques fonctionnent dès lors comme une mise en fiction des propos tenus dans ses essais.

La seconde partie de ce travail poursuit l'exploration du motif insulaire dans les romans étudiés en se concentrant sur la figure de l'habitant insulaire. Héritier du héros byronien de la tradition romantique et du surhomme de roman populaire, il figure un individu d'inspiration faustienne refusant l'altérité, et s'approche de ce fait du personnage décrit par Deleuze devenu « pure conscience de l'île¹ ».

¹ Gilles DELEUZE, « Causes et raison des îles désertes », *op. cit.*, p. 14.

DEUXIÈME PARTIE

« NO MAN IS AN ISLAND » : TYRANS INSULAIRES ET DÉSIR DE TOUTE-PUISSANCE

Il existe des individus forts, intelligents, passionnés [...] qui, ayant été placés par le destin parmi les opprimés, veulent à tout prix s'émanciper et ne répugnent pas à devenir oppresseurs : des individus qui, se trouvant emprisonnés dans la société actuelle, se prennent à mépriser et haïr toute société, et sentant qu'il serait absurde de vouloir vivre en dehors de la collectivité humaine, voudraient soumettre à leur volonté, à la satisfaction de leurs passions, la société entière, l'humanité entière. Ceux-ci parfois, quand ils connaissent quelque peu de littérature, ont l'habitude de s'appeler surhommes. Ils ne s'encombrent pas de scrupules ; ils veulent vivre leur vie, ils se moquent de la révolution et de toute aspiration aveniriste [...]. Ce sont des rebelles, mais ce ne sont pas des anarchistes. Ils ont la mentalité et les sentiments des bourgeois ratés et, quand ils réussissent, ils deviennent des bourgeois authentiques, et non parmi les meilleurs¹.

¹ Errico MALATESTA, « Violenza ? », in *Scritti Scelti*, Napoli, Edizioni R.L., p. 133-134, cité par Vittorio FRIGERIO, *Les Fils de Monte-Cristo. Idéologie du roman populaire*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2002, p. 25.

CHAPITRE IV

LE TYRAN DE L'ÎLE, PERSONNAGE PROMÉTHÉEN

Nous avons vu dans la première partie la corrélation entre le motif insulaire et la représentation du monde selon un prisme impérialiste, c'est-à-dire selon une dichotomie entre le centre et la marge. Nous allons à présent nous pencher plus précisément sur les personnages des romans étudiés, en examinant ce qui les caractérise et ce qui les rapproche. De ces quatre romans en apparence dissemblables, nous retenons un point commun : l'opposition forte entre deux personnages, le narrateur à la première personne et le tyran de l'espace insulaire, qui incarnent deux rapports au monde contradictoires. Le personnage tyrannique, autour duquel s'élabore la narration, contrôle l'espace de l'île ou du navire. Refusant de se laisser limiter par une autorité extérieure, fût-elle divine, il a été exilé du monde et aspire à recréer une nouvelle centralité. Ce personnage, héritier des héros romantiques, se heurte cependant à l'échec de sa volonté de maîtrise, et se trouve forcé de constater la vérité du célèbre poème de John Donne (1624) : « *No man is an island entire of*

itself ; every man / is a piece of the continent, a part of the main » (« Nul homme n'est une île, complète en elle-même ; chaque homme est un morceau du continent, une part de l'ensemble¹ »).

Étudiant les liens entre la littérature romantique et la littérature d'aventures de l'époque coloniale, Patrick Brantlinger montre la récurrence du thème de la rébellion contre la tyrannie dans la première moitié du XIX^e siècle, inspiré par les révolutions française et étasunienne². Selon la même logique, il existe un lien très fort entre la littérature romantique et l'antiesclavagisme. Le personnage de Prométhée, qu'on rencontre dans les œuvres de Goethe, Shelley ou Byron, est le représentant des opprimés s'élevant contre les iniquités d'un dieu tyrannique ; et le héros romantique apparaît comme une figure tragique exprimant cette soif de liberté. Le roman d'aventures maritimes français, anglais et étasunien doit beaucoup à l'œuvre de Lord Byron, notamment au *Corsaire* (*The Corsair*, 1814), qui a connu un succès retentissant dès sa parution. Conrad, le pirate grec de ce long poème, représente le type même du héros byronien « pensif, appuyé sur son épée », qui se tient « seul à l'écart » et « dont les yeux interrogent la mer³ ». Archétype du héros romantique, « cet homme solitaire et mystérieux, que l'on a rarement vu sourire, que rarement on a entendu soupirer⁴ » possède « quelque chose qui le distingue du commun des mortels⁵ ». Digne en toutes circonstances, il présente à tous « son air de noblesse habituel », « cet air de réserve qui semble éviter le regard et commander le respect⁶ ». Bien qu'il soit un hors-la-loi, Conrad n'était pas destiné à le devenir ; il était tout simplement trop vertueux pour ce monde. Cette sublimité des sentiments du Corsaire rachète ses actes criminels, ce qui plaît au lectorat de l'époque romantique. En 1820, le jeune Victor Hugo résume les raisons de l'engouement pour Byron : « Dans *Le Corsaire*, il a tracé avec une énergie admirable le caractère d'un homme qui, coupable envers la société, s'élève au-dessus d'elle par la force de ses passions et la puissance de son génie⁷ ». Selon Monique Brosse, le récit de Byron a contribué à la fortune

¹ John DONNE, *Méditations en temps de crise*, Franck LEMONDE (trad.), Paris, Payot et Rivages, Rivages poche, 2002, p. 72-73.

² Patrick BRANTLINGER, *Victorian Literature and Postcolonial Studies*, op. cit., p. 9.

³ George Gordon BYRON, *Le Corsaire*, Paris, E. Dentu, 1892, p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁷ Victor HUGO, « Lord Byron », *L'Album littéraire*, 1831, cité par Monique BROSSE, *Le récit maritime français*, op. cit.,

des personnages de corsaires en leur apportant une psychologie et un répertoire de gestes et d'attitudes, qu'on retrouve par exemple dans les illustrations de *Vingt mille lieues sous les mers* représentant le capitaine Nemo¹. Sur plusieurs d'entre elles, le capitaine se tient à la proue du navire, les bras croisés, fixant l'horizon d'un air sombre. De même, l'influence de James Fenimore Cooper sur le genre du roman maritime est fondamentale. Un personnage comme le Pilote, taciturne et flegmatique, s'oppose aux représentations bigarrées de la flibuste et apporte une forme de solennité aux personnages de capitaines de navire².

Par ailleurs, « à l'arrière-plan du corsaire byronien se tient une autre figure [...] de l'appétit de liberté qui sous-tend le premier tiers du siècle, le bandit d'honneur, voire le bandit tout court, issu des *Räuber* de Schiller³ ». En effet, la pièce *Les Brigands* (*Die Räuber*, 1782) de Friedrich Schiller rassemble tous les thèmes cristallisés par le personnage prométhéen à l'époque romantique. Cette tragédie met en scène le comte Moor et ses deux fils Franz et Karl. Le comte aime tendrement son fils Karl, mais rejette Franz qu'il juge indigne de lui. En calomniant son frère, Franz fait en sorte que le vieux comte renie Karl et le déshérite. Désabusé par cet événement, Karl se révolte contre l'ordre établi pour devenir le chef d'une troupe de brigands. À travers les personnages des deux frères, Schiller explore les thèmes de la rébellion contre l'ordre divin et la légitimité du pouvoir paternel : « pourquoi m'a-t-il fait ? », se demande Franz, le fils mal-aimé. « M'a-t-il désiré en me faisant ? [...] Puis-je reconnaître un amour qui ne se fonde pas sur la considération de mon *Moi*⁴ ? » Quant à son frère Karl, lorsqu'il se voit déshérité, il refuse de se soumettre aux lois humaines : « Moi, corseter mon corps, et faire des lois le corset de ma volonté ! La loi a tout gâché, et fait ramper comme la limace ce qui eût volé comme l'aigle⁵ ». Pour autant, comme le fera également le Corsaire de Byron, il ne se conçoit pas comme un vulgaire bandit. Chef de la troupe des brigands, il est pourtant parfaitement conscient qu'il existe une différence de nature entre lui et ceux qu'il dirige : « Vous n'êtes pas Moor !... Vous êtes d'irré récupérables voleurs [...] ...

p. 41.

¹ Monique BROSSE, *Le récit maritime français, op. cit.*, p. 40-41.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ Friedrich SCHILLER, *Les Brigands*, Paris, L'Arche, 1998, trad. de Sylvain FORT, p. 19.

⁵ *Ibid.*, p. 22-23.

Les voleurs ne sauraient tomber en héros¹ ». En effet, tandis que les brigands n'ont qu'une destinée ordinaire, la rébellion de Karl Moor est d'ordre métaphysique. Rappelant par ses paroles le Satan du *Paradis Perdu* de John Milton, il s'écrie : « Le monde entier est une famille, et un Père se tient là-haut... Mais ce n'est pas mon père... Moi seul suis honni, moi seul suis exclu du rang des Purs²... » Le héros romantique ainsi dessiné se présente comme un personnage noble mais proscrit, qui par sa rébellion signale l'iniquité de l'ordre du monde. Représentant de la liberté, Karl Moor tente de détruire cet ordre pour en établir un meilleur, mais malheureusement son association avec des bandits compromet cette tentative : « Ô fou que j'étais ! » s'écrie-t-il. « J'imaginai que mes atrocités rendraient le monde plus beau, et qu'en me mettant hors-la-loi, je rétablirais les lois ». Dans sa démesure, il a pensé pouvoir se substituer à l'ordre divin : « Je me faisais fort, ô Providence, d'aiguiser ton épée et de corriger tes partialités » ; cependant il n'a réussi qu'à mettre en péril les principes qui régissent la civilisation humaine : « j'apprends avec des claquements de dents et des gémissements que deux hommes comme moi pourraient faire crouler l'édifice du monde moral³ ».

C'est selon les mêmes schémas que la littérature romantique relit les œuvres du passé, en magnifiant des figures comme le docteur Faust, Don Juan ou Don Quichotte. Pour Schelling, Quichotte est le symbole de la lutte entre le Réel et l'Idéal⁴. En effet, la démesure du personnage romantique vient de son idéalisme intransigeant, qui n'admet pas d'être limité par les lois du réel : « le haut vol de mon esprit devra-t-il se laisser enchaîner au train de limace de la matière⁵ ? », demande Franz Moor. Le succès de ce type de personnage dépasse largement la période romantique. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, il connaît une fortune considérable dans la littérature d'aventures et plus globalement dans le roman populaire.

¹ *Ibid.*, p. 88.

² *Ibid.*, p. 98.

³ *Ibid.*, p. 167.

⁴ Ian WATT, *Myth of modern individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 193-227.

⁵ Friedrich SCHILLER, *Les Brigands*, *op. cit.*, p. 47.

4.1. INDIVIDUALITÉS INSULAIRES

4.1.1. Le Dieu maléfique du capitaine Achab

Le capitaine Achab est un personnage complexe issu de plusieurs traditions littéraires. Sa quête de la baleine blanche, présentée dès le début du roman comme une rébellion contre l'ordre divin, le rattache aux personnages romantiques évoqués plus haut. Par ailleurs, son usage archaïque de la langue est celui de la *King James's Bible* : associé au nom de ce personnage et aux nombreuses références bibliques du roman, il contribue à faire du récit une mise en fiction de la doctrine calviniste, et notamment de l'idée de prédestination. Enfin, Achab s'inscrit dans la tradition ancienne du personnage de Faust, dont la première incarnation littéraire majeure est la tragédie de Christopher Marlowe. Cet entrelacement de références contribue à forger un personnage issu de stéréotypes reconnaissables, mais également original et complexe.

4.1.1.1. Une mise en fiction de la prédestination calviniste

Nous avons vu précédemment que *Moby-Dick* prend place dans un monde incompréhensible et violent, ce qui laisse penser au narrateur comme au capitaine que celui-ci est gouverné par une volonté malveillante¹. Achab considère qu'il est dupé par les apparences, et exprime fréquemment son désespoir de ne pouvoir connaître le dessein divin :

Tous les objets visibles ne sont que des masques de carton-pâte, comprends-tu ? Mais dans chaque événement, dans l'action qui se fait, le geste incontestable – là, une chose inconnue mais douée de raison fait paraître 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 ! Il me défie, m'accable ; je vois en lui une force scandaleuse, qu'innerve une insondable malignité. C'est cette chose insondable que je hais par-dessus tout. Et que le cachalot blanc soit agent ou qu'il soit principe, sur lui j'assouvirai ma haine².

¹ Voir *supra* : 2.2.1.1, p. 118 et suiv.

² Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 191-192. « 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

Cette célèbre tirade résume le rapport d'Achab au monde, qu'il perçoit comme une entité malveillante et trompeuse. Nous avons vu précédemment que l'assimilation du cachalot blanc à Démogorgon pouvait apparaître comme un clin d'œil à la tradition gnostique. Le terme de gnosticisme recouvre une réalité vague, et revêt selon les contextes des significations différentes. Mais si on veut le résumer en substance, il convient de noter que la gnose (qui signifie « la connaissance ») ne s'appuie pas sur la foi et les croyances, mais sur la connaissance du monde¹. Celle-ci aboutit à la conclusion suivante : la création matérielle est le produit d'un dieu ennemi de l'humanité et en tant que telle, elle porte la marque d'une imperfection originelle que seule la gnose a le pouvoir de combattre. Pour Achab, le monde semble bien être orchestré par un mauvais démiurge, ou Démogorgon, et comme les gnostiques il aspire à une connaissance qui transperce les apparences, qui ne sont que des « masques de carton-pâte ». Toutefois, si le cheminement gnostique amène à connaître la nature bonne du véritable Dieu qui se dissimule derrière la mauvaise création du démiurge, la quête de connaissance d'Achab échoue. L'image du mur dans sa tirade permet de montrer le réel comme une surface ou une interface qui possède un autre côté, invisible². Mais elle révèle également qu'Achab est incapable de concevoir le monde autrement que selon sa propre saisie. Ainsi, au chapitre 99, il voit dans le doublon d'or qu'il a cloué au mât une image du monde, mais qui ne reflète que lui-même :

Il y a toujours quelque chose d'égotiste dans les sommets et les tours, et dans tout objet imposant et altier. Voyons... Trois pics, fiers comme Lucifer. Cette robuste tour, c'est Achab ; le volcan, Achab, l'oiseau courageux, indomptable, victorieux, Achab toujours ; tous sont Achab ; et cette pièce ronde n'est que l'image de l'autre globe, plus rond encore, et tel est le miroir du magicien, elle ne renvoie à chacun que le reflet de son moi mystérieux³.

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 'tis enough. He tasks me; he heaps me; I see in him outrageous strength, with an inscrutable malice sinewing it. That inscrutable thing is chiefly what I hate; and be the white whale agent, or be the white whale principal, I will wreak that hate upon him. »

¹ Jacques LACARRIÈRE, *Les Gnostiques*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 10-11.

² Robert ZOELLNER, *The Salt-Sea Mastodont. A Reading of Moby-Dick*, Berkeley, University of California Press, 1973, p. 4.

³ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 472. « There's something ever egotistical in mountain-tops and towers, and all other grand and lofty things; look here,—three peaks as proud as Lucifer. The firm tower, that is Ahab; the volcano, that is Ahab; the courageous, the undaunted, and victorious fowl, that, too, is Ahab; all are Ahab; and this round gold is but the image of the rounder globe, which, like a magician's glass, to each and every man in turn but mirrors back his own mysterious self. »

Selon Robert Zoellner, ce reflet de lui-même qu'Achab voit dans le monde extérieur n'est qu'une opération mécanique. Le miroir ne révèle aucun échange entre le monde et Achab : au contraire, ce n'est qu'une surface extérieure à lui¹. Or, le « mur » s'incarne dans le cachalot blanc, dans lequel il ne perçoit qu'une « force scandaleuse ». Sa tirade montre qu'il simplifie le réel à l'extrême : dans sa bouche, la baleine apparaît comme une simple manifestation de force brute, de même que Dieu n'est pour lui qu'une puissance aveugle et violente. Sa réaction est donc simple : le cachalot l'a frappé, il va le frapper en retour. Le défi d'Achab, « je frapperais le soleil s'il m'insultait² », apparaît comme une réponse à l'« *universal thump* » relevé par le narrateur au début du roman³ : une vengeance contre le monde, qui est à la fois incompréhensible et violent. Le narrateur fait référence à la secte gnostique des ophites au chapitre 41, quand il est question du rapport d'Achab au cachalot blanc : celui-ci voit en Moby Dick « l'incarnation monomaniacale de ces forces maléfiques que certains êtres profonds sentent les dévorer [*« those malicious agencies which some deep men feel eating in them⁴ »*] ». Le motif de la dévoration renvoie à l'imaginaire de l'océan développé dans le roman, associé à un ordre du monde « requin » et cannibale. Démembré par sa blessure, Achab ne se perçoit plus comme un être complet, mais comme un homme dont l'intégrité a été entamée par les assauts d'une réalité malveillante.

D'autre part, le destin d'Achab semble être une mise en fiction de la doctrine calviniste, ce que signale le choix du nom du personnage. Le calvinisme tient une grande place dans l'histoire des États-Unis, puisque la fondation des colonies de Nouvelle-Angleterre repose sur l'exil des puritains anglais, notamment au Massachusetts, à l'origine gouverné par une théocratie⁵. *Moby-Dick* est fortement imprégné de cette culture religieuse, et nombre de passages du roman font référence de façon plus ou moins directe à la doctrine de Calvin. Selon Calvin, tout provient de la volonté divine. L'être humain ne possède aucun libre-arbitre : en effet, corrompu depuis la chute d'Adam, il est déjà condamné par la justice

¹ Robert ZOELLNER, *The Salt-Sea Mastodont*, *op. cit.*, p. 11.

² Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 192. « I'd strike the sun if it insulted me ».

³ Le narrateur évoque « la raclée universelle touchant chacun à tour de rôle, nos gars devraient se frictionner les omoplates les uns les autres et s'estimer heureux » (Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 25.) : « and so the universal thump is passed round, and all hands should rub each other's shoulder-blades, and be content ».

⁴ *Ibid.*, p. 211.

⁵ Jean-Michel LACROIX, *Histoire des États-Unis*, *op. cit.*, p. 10-23.

divine¹. La doctrine de la prédestination est centrale chez Calvin. Selon elle, quelques-uns sont élus et peuvent prétendre au salut, tandis que la plupart des membres de l'humanité sont damnés. Chez les élus, la corruption humaine est purgée par la grâce divine, tandis qu'elle n'est que réprimée chez les autres². Ainsi, les élus se distinguent des autres par leur persévérance dans leur foi, qui est le signe de la grâce divine : la foi est donc un don rare³. Au contraire, ceux qui sont prédestinés à la damnation n'ont pas reçu de Dieu « la vertu de persévérer jusqu'à la fin⁴ ». Il les prive de « la connaissance de sa Parole, ou de la sanctification de son Esprit⁵ », ce qui a pour conséquence de les endurcir dans leur péché : ceux qui sont prédestinés à la damnation y sont donc poussés par leur nature même. Dans le roman de Melville, deux personnages font un sermon inspiré de la doctrine calviniste : le pasteur Mapple dans l'église de New Bedford au chapitre 9, et le vieux cuisinier Fleece lorsqu'il s'adresse aux requins à la demande de Stubb au chapitre 54. Pour Mapple, il n'existe qu'un seul choix : obéir à Dieu ou être puni. « Malheur à celui que les charmes de ce bas monde écartent du devoir évangélique⁶ ! », s'écrie-t-il. Quant à Fleece, il propose aux requins de renoncer à leur nature violente afin de devenir « des requins bien gouvernés⁷ », conformément à l'affirmation calviniste, selon laquelle les êtres humains doivent renoncer à eux-mêmes car leur nature les pousse au vice⁸. Cependant, il s'adresse à des créatures qui ne peuvent l'entendre, et qui ressemblent à ces hommes prédestinés au mal dont le cœur est endurci par le vice. Fleece finit donc par se décourager : « Inutile de faire un sermon à ces maudits gloutons [...] avant qu'ils aient la panse bien remplie, et leur panse a pas de fond [« *dare bellies is bottomless* »]⁹ ». Estomac sans fond comme la mer sans fond (« *bottomless* »), le requin est ici l'image du damné.

Parmi les exemples bibliques des hommes prédestinés à la damnation, Calvin utilise plusieurs fois celui du roi Achab. Ce roi d'Israël idolâtre, puisque dévolu au culte de Baal,

¹ Jean CALVIN, *Institution de la religion chrestienne*, Paris, C. Meyrueis, 1859, p. 481.

² *Ibid.*, p. 154.

³ *Ibid.*, p. 256.

⁴ *Ibid.*, p. 247.

⁵ *Ibid.*, p. 248.

⁶ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 70. « Woe to him whom this world charms from Gospel duty! »

⁷ *Ibid.*, p. 331 : « for all angel is not'ing more dan de shark well goberned ».

⁸ Jean CALVIN, *Institution de la religion chrestienne*, *op. cit.*, p. 98.

⁹ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 331. « no use a-preaching to such dam g'uttons as you call 'em, till dare bellies is full, and dare bellies is bottomless »

exerça un règne sanglant avant d'être trompé par de nombreux faux prophètes. Ceux-ci lui prédirent la victoire à la guerre, mais il fut défait et tué, et son corps abandonné aux chiens¹. Comme l'Achab biblique, le capitaine Achab est idolâtre : nous avons pu le constater avec l'étrange culte du feu qu'il met en place sur son navire. De même, sourd aux présages qui lui déconseillent de combattre le cachalot blanc, il est trahi par une fausse prophétie qui lui prédit la victoire. Les personnages de *Moby-Dick* sont parfaitement conscients de la portée de ce nom. Ainsi, Peleg dit à Ismaël :

- C'est Achab mon gars, *Achab*... Et tu sais que dans l'ancien temps, Achab était un roi qui porta couronne ?
- Un roi très infâme d'ailleurs. Lorsque ce roi impie fut tué, les chiens n'ont-ils pas léché son sang ?
- [...] Écoute-moi, mon gars. Ne dis jamais cela à bord du *Pequod*. Ne le dis jamais nulle part. Le capitaine n'a pas choisi son nom. C'est une lubie de sa veuve de mère, une folle, une ignorante qui mourut quand il n'avait que douze mois. Pourtant, Tistig, la vieille squaw de Gay-Head, affirma que ce nom, d'une façon ou d'une autre, se révélerait prophétique².

Si Peleg ne croit pas aux prophéties de la vieille Amérindienne, le dialogue met en valeur un point important de la doctrine calviniste : celui qui est prédestiné (son nom est « prophétique ») ne l'a pas décidé (Achab « n'a pas choisi son nom »). Cela pourrait être interprété comme une injustice, ce que Calvin anticipe. Dans son œuvre, il montre qu'il est conscient des objections qui lui sont faites : certains affirment que la prédestination divine est tyrannique et arbitraire³, d'autres que Dieu ne doit pas imputer aux êtres humains la responsabilité des mauvaises actions qu'il leur a imposées par la prédestination⁴. À ces arguments, Calvin répond que le jugement de Dieu est « juste et équitable⁵ », et que l'entendement humain ne peut appréhender la volonté divine. Ceux qui s'opposent à cette volonté en la trouvant injuste sont responsables de leur erreur : ils « s'enveloppent par faute de bon sens et discrétion⁶ » et oublient l'humilité dont ils doivent faire preuve. L'être humain,

¹ Rois XVI-29 à XXII, *Bible de Jérusalem*, Paris, Fleurus, coll. « Editions du Cerf », 2001.

² Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 104. « Look ye, lad; never say that on board the Pequod. Never say it anywhere. Captain Ahab did not name himself. 'Twas a foolish, ignorant whim of his crazy, widowed mother, who died when he was only a twelvemonth old. And yet the old squaw Tistig, at Gayhead, said that the name would somehow prove prophetic. »

³ Jean CALVIN, *Institution de la religion chrestienne*, *op. cit.*, p. 259.

⁴ *Ibid.*, p. 262.

⁵ *Ibid.*, p. 248.

⁶ *Ibid.*, p. 241.

à travers les textes religieux, sait ce que Dieu a voulu qu'il sache. Il ne doit pas cheminer en-dehors de ces textes car celui qui croit pouvoir pénétrer les secrets divins « entrera en un labyrinthe où il ne trouvera nulle issue ». L'audace de savoir davantage ne peut donc que « nous précipiter en ruine¹ ». Or, le capitaine Achab est l'exemple parfait de cet homme qui persévère dans son vice en affirmant qu'il veut connaître ce qui se dissimule derrière les apparences, et qui y lit la preuve d'une « insondable malignité² », donc de l'existence d'un Dieu mauvais et tyrannique. Il est aussi, comme le prédestiné de Calvin, privé de la foi en Dieu et endurci dans son péché : son impiété est la preuve de sa damnation. Enfin, son désespoir montre qu'en voulant connaître le dessein divin, il devient cet homme perdu dans un labyrinthe et qui ne trouve nulle issue. Le calvinisme apparaît donc comme une des sources d'inspiration majeures de Melville, du moins dans sa dimension narrative. La trajectoire du capitaine prédestiné sur son « vaisseau prédestiné³ » lui donne une forme de grandeur tragique, puisqu'il ne peut lutter contre le destin qui a été écrit pour lui. D'autre part, l'intertexte calviniste permet d'ouvrir différents questionnements sur la quête du capitaine monomaniacal : son interprétation du monde en tant qu'émanation d'un dieu malveillant est-elle justifiée ou infondée ? Achab est-il responsable de sa propre damnation, alors même qu'il « n'a pas choisi son nom » ? Le narrateur, dont le point de vue rejoint fréquemment celui d'Achab, mais qui semble s'en dissocier dans la dernière partie du roman, ne donne pas de réponses claires.

4.1.1.2. Un culte démoniaque

La rébellion d'un personnage contre l'iniquité de l'ordre divin ne date pas du XIX^e siècle, bien que le motif soit extrêmement fréquent dans la littérature de cette époque. Plusieurs auteurs font remonter son origine au XVI^e siècle, c'est-à-dire à la rupture épistémologique que représentent les découvertes coperniciennes, qui mettent en cause la centralité de la Terre dans l'univers, et par conséquent la place de l'être humain dans la

¹ *Ibid.*, p. 242.

² Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 191-192 : « inscrutable malice ».

³ *Ibid.*, p. 452 : « predestinated craft ».

création¹ – en quelque sorte, donc, son insularité. Il a été fréquemment relevé que les romans melvilliens sont fortement influencés par les écrivains du XVI^e siècle. Par exemple, dans *Moby-Dick*, Achab emploie une langue archaïque qui pastiche les tragédies élisabéthaines. De même, sa démesure qui confine à la folie ainsi que sa proximité avec le jeune mousse Pip sont des références directes au couple formé par Lear et son fou dans *Le Roi Lear* (*King Lear*, 1606) de William Shakespeare. Le roman présente également une proximité avec *Macbeth* à travers la série de prophéties qu'on relève dans le texte. Enfin, la rébellion du capitaine Achab rappelle celle de Faust : la tragédie élisabéthaine de Christopher Marlowe, mais aussi le plus récent *Faust 1* (1808) de Goethe, que Melville avait lus quelques temps avant d'écrire son roman². La récurrence des thèmes faustiens dans le récit, en particulier celui du pacte démoniaque, est telle qu'elle peut fréquemment apparaître comme parodique : « pas de clause touchant vos âmes³ ? » demande le vieil Elie à Ismaël et Queequeg, après avoir appris qu'ils ont signé pour s'embarquer sur le *Pequod*. Le harponneur d'Achab, Fedallah, ressemble à un diable déguisé⁴ (« *devil in disguise* ») et le rôle occulte qu'il joue auprès du capitaine l'apparente au personnage de Méphistophélès. Quant à « l'orgie infernale⁵ » qui a lieu sur le pont après le serment de l'équipage de traquer le cachalot blanc, elle rappelle la Nuit de Walpurgis dans la pièce de Goethe, fête païenne peuplée de démons et de sorcières⁶. Comme celle de Faust, la rébellion d'Achab contre l'ordre divin vient d'un désir de savoir, un savoir qui le rendra égal à la divinité : « » *Here tire my brain to get a deity* » (« Alors creuse-toi la cervelle pour devenir un dieu⁷ »), résume le Faust de Marlowe. La pièce compare Faust à Icare ou Lucifer, personnages qui ont tenté d'approcher la divinité ou de l'égaliser et qui ont de la sorte provoqué leur propre chute. La damnation de Faust vient donc redoubler

¹ Vittorio Frigerio donne l'exemple de René Guénon : « [...] le début de cette rupture date du XIV^e siècle, et c'est là, et non pas un ou deux siècles plus tard, qu'il faut, en réalité, faire commencer les temps modernes » (René GUÉNON, *La crise du monde moderne*, Paris, Gallimard, 1986, cité par Vittorio FRIGERIO, *Les Fils de Monte-Cristo*, op. cit., p. 240.)

² Hershel PARKER, *Herman Melville. A Biography vol. I*, op. cit., p. 688-701.

³ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, op. cit., p. 116. « Anything down there about your souls? »

⁴ *Ibid.*, p. 362.

⁵ *Ibid.*, p. 197 : « the infernal orgies ».

⁶ À ce sujet, voir l'article d'Anne BOURSE, « Le pacte et le legs : Les réécritures de *Faust* dans *Moby-Dick* d'Herman Melville » [en ligne], *Coulisses*, n° 43, 2011, URL : <http://coulisses.revues.org/384>, consulté le 11 mai 2017.

⁷ Christopher MARLOWE, *Le Docteur Faust*, Paris, GF Flammarion, 1997, trad. de François LAROCQUE, Jean-Pierre VILLQUIN, p. 55.

l'intertexte calviniste, en montrant que la poursuite du cachalot blanc est un blasphème qu'Achab devra expier.

La rébellion du héros contre un ordre divin qui lui semble injuste est également un motif romantique fréquent, ce qu'illustrent *Les Brigands* de Schiller. La parenté qui existe entre Achab et les héros romantiques est indiscutable. Il tient d'eux une nature supérieure : il est exceptionnel, « digne des pompes les plus grandioses, promis aux plus nobles tragédies¹ ». Son surnom, « *Old Thunder* », littéralement « vieux tonnerre », le rapproche de l'imaginaire du roman maritime byronien, où le héros se tient debout dans la tempête et regarde l'horizon d'un air sombre. Au chapitre 119, alors que tous ses matelots s'effraient de l'apparition du feu Saint-Elme, Achab demande à tenir les chaînes du grand-mât au sommet duquel flambe la foudre, afin de « leur tâter le pouls et sentir le [s]ien contre le leur : sang contre feu² ». La tirade qu'il adresse au feu lors de ce chapitre ressemble à un défi prométhéen. Il s'adresse à ce feu comme à son père : « Ô clair esprit, de ton feu je suis le fils, et ce vrai fils du feu souffle en retour sur toi sa flamme³ » ; mais c'est un père contre lequel il se rebelle : « À présent je te connais, clair esprit, et je sais que pour bien t'adorer, il faut te défier⁴ ». À ce monde qu'il perçoit comme cannibale et « requin » – c'est-à-dire impersonnel comme l'océan, et à ce titre capable de dévorer l'individu, il affirme la légitimité de son existence individuelle :

Je reconnais ta puissance, qui est sans voix et sans lieu [« *speechless, placeless power* »], mais jusqu'au dernier souffle de cette mienne vie de séismes, je refuserai la domination inconditionnelle et absolue qu'elle exerce en moi [« *unconditional, unintegral mastery in me* »]. Au milieu de l'impersonnel par toi personnifié [« *personified impersonal* »] se tient une personne. Rien qu'un point [« *but a point* »], mais d'où que je vienne et où que j'aie, tant que je vivrai ici-bas, cette personne royale vivra en moi, consciente de ses droits souverains⁵.

¹ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 97 : « a mighty pageant creature, formed for noble tragedies ».

² *Ibid.*, p. 548. « I would fain feel this pulse, and let mine beat against it; blood against fire! »

³ *Ibid.*, p. 549. « Oh, thou clear spirit, of thy fire thou madest me, and like a true child of fire, I breathe it back to thee. »

⁴ *Ibid.* « [...] I now know thee, thou clear spirit, and I now know that thy right worship is defiance. »

⁵ *Ibid.* « I own thy speechless, placeless power; but to the last gasp of my earthquake life will dispute its unconditional, unintegral mastery in me. In the midst of the personified impersonal, a personality stands here. Though but a point at best; whencesoe'er I came; wheresoe'er I go; yet while I earthly live, the queenly personality lives in me, and feels her royal rights. »

Les adjectifs employés dans ce passage ressemblent à ceux que Melville emploie habituellement pour décrire l'océan, et sont formés à l'aide du suffixe *-less* et du préfixe *-un*. La puissance sans nom que révèle la foudre est donc du même ordre que celle de l'océan, définie par la négative. Toutefois, cet emploi des privatifs renforce le paradoxe qu'Achab brandit face à la foudre : ce pouvoir sans limites en possède tout de même une, dans la mesure où il se heurte à l'intégrité individuelle. Celle-ci, représentée par un point, rappelle la centralité de l'idéal insulaire. À la force destructrice et cannibale d'une nature dévorante qui lui a déjà ôté une partie de lui-même, Achab affirme ainsi la singularité inaltérable de sa personne. C'est pourquoi il peut se poser en égal de la divinité : au début du roman, Peleg dit de lui : « *he's a grand, ungodly, god-like man*¹ », un homme sans dieu, égal à un dieu.

4.1.2. « Je veux être la Providence » : triomphe de la justice individuelle dans le roman vernien

4.1.2.1. Le capitaine Nemo, héros du « pays des opprimés »

Vingt ans après *Moby-Dick* et près de soixante ans après Byron, Jules Verne, sur qui l'influence romantique est indéniable, revivifie la figure du capitaine de navire hors-la-loi dont la quête touche au sublime. On constate l'admiration de Verne pour la figure du capitaine dans l'un de ses premiers romans, *Les Aventures du capitaine Hatteras* (1864), dont le héros, habité par l'obsession du pôle, est une si « puissante nature² » qu'il ne ressent pas le froid et ne semble même éprouver aucune émotion ni souffrance. Sa force morale est telle qu'il affirme : « il n'y a pas d'obstacles infranchissables, il y a des volontés plus ou moins énergiques, voilà tout³ ! » Lorsqu'un de ses hommes d'équipage meurt d'épuisement et l'accuse de l'avoir assassiné, il semble comme le Corsaire de Byron accablé du fardeau de sa nature supérieure, tandis que la colère des éléments déchaînée autour de lui illustre son tourment intérieur : « plus taciturne, plus concentré, plus rejeté en lui-même que jamais »,

¹ Philippe Jaworski traduit : « Il y a de la grandeur en lui, du blasphème et du divin » (*Ibid.*, p. 104.)

² Jules VERNE, *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, Paris, Omnibus, 2001, p. 552.

³ *Ibid.*, p. 555.

Hatteras se tient toute une nuit debout dans la tempête de neige, « hardi, tenace, indomptable, et semblant défier la tempête qui mugissait autour de lui¹ ».

Masataka Ishibashi relève que l'ingénieur est habituellement le personnage le plus valorisé des romans verniens ; toutefois, « l'attachement de Verne pour la figure du capitaine est plus qu'une admiration comme celle qu'il a pour l'ingénieur en général² » car le capitaine, maître après Dieu, représente une forme de pouvoir absolu. Nemo, à la fois capitaine et concepteur du *Nautilus*, condense ces deux aspects du héros vernien. Le narrateur de *Vingt Mille lieues sous les mers* décrit ce personnage avec une minutie particulière. Relevant le fait qu'il est possible de lire « sur sa physionomie à ciel ouvert³ », il énumère les qualités du personnage dès sa première entrée, se conformant en cela aux canons de la physiognomonie. Le capitaine est déterminé par « une froide assurance », « l'énergie », « le courage », « une âme haute et passionnée⁴ ». Nemo, ainsi perçu comme « le plus admirable type » que le narrateur ait jamais rencontré, est identifié avant même sa première prise de parole comme un personnage remarquable et héroïque. D'autre part, le narrateur entrevoit chez lui « un passé formidable », qui le mène à le considérer « ainsi qu'Édipe considérait le Sphinx⁵ ». Cette énigme s'ajoute à celle de l'identité du capitaine, qui choisit, comme Ulysse, de se faire appeler « Personne ». À la fois lisible et mystérieux, Nemo est donc présenté dès son apparition comme le point saillant du récit, dont la révélation progressive du secret servira de moteur romanesque à la narration contemplative promise par le titre du roman.

D'emblée, les premières apparitions du personnage le placent dans la lignée des héros littéraires romantiques que nous avons cités plus haut. Exclu de la société humaine pour des raisons que le roman ne révèle pas, Nemo a juré qu'il ne poserait plus le pied sur le sol des continents, et s'est aménagé dans son sous-marin une existence isolée et marginale : « Les plus fâcheuses circonstances vous ont mis en présence d'un homme qui a rompu avec l'humanité », dit-il au narrateur au début du roman. « Vous êtes venu troubler mon

¹ *Ibid.*, p. 781.

² Masataka ISHIBASHI, *Description de la Terre comme projet éditorial*, *op. cit.*, p. 247.

³ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 790.

⁴ *Ibid.*, p. 790-791.

⁵ *Ibid.*, p. 808.

existence¹... » Le capitaine Nemo, qui fuit la tyrannie humaine, a choisi l'océan car celui-ci n'y est pas soumis :

La mer n'appartient pas aux despotes. À sa surface, ils peuvent encore exercer des droits iniques, s'y battre, s'y dévorer, y transporter toutes les horreurs terrestres. Mais à trente pieds au-dessous de son niveau, leur pouvoir cesse, leur influence s'éteint, leur puissance disparaît ! Ah ! monsieur, vivez, vivez au sein des mers ! Là seulement est l'indépendance ! Là je ne reconnais pas de maîtres ! Là je suis libre² !

Le répertoire de gestes du capitaine est inspiré de la tradition romantique, qui associe la notion de sublime au spectacle de la nature déchaînée, et signale la grandeur d'âme d'un personnage en montrant son affinité avec les forces naturelles. Dans la seconde partie du roman, Nemo choisit comme Achab ou Hatteras de braver la fureur d'une tempête en mer : amarré au Nautilus, il regarde les éclairs et « sembl[e] aspirer en lui l'âme de la tempête³ ».

Il est globalement aisé de constater que l'œuvre de Jules Verne est tout entière imprégnée par le romantisme tant d'un point de vue esthétique que politique⁴. Toutefois, il est probable que la tradition quarante-huitarde visible dans l'œuvre vernienne soit davantage un apport de son éditeur. Hetzel a en effet été chef du cabinet de Lamartine en 1848, et se montre hostile au Second Empire. Si Verne est encore aujourd'hui considéré comme une figure du républicanisme laïque, ses convictions personnelles conservatrices et son catholicisme ne laissent aucun doute⁵. Quoi qu'il en soit, la multiplication des guerres d'indépendance dans les romans verniens associe l'œuvre de l'écrivain aux mouvements d'émancipation des nationalités européennes. Dans *Vingt Mille lieues sous les mers*, Nemo se présente ainsi comme un champion des révoltes nationalistes. Rendu riche à millions par le trésor de la baie de Vigo qu'il a trouvé grâce au *Nautilus*, il utilise sa fortune pour réparer les injustices. Par exemple, durant sa traversée de l'archipel grec, le *Nautilus* entre en contact avec un plongeur, à qui le capitaine remet un coffret rempli d'or à destination de l'insurrection crétoise contre l'Empire ottoman. Par ailleurs, dans de nombreux romans verniens, les luttes nationales fournissent non seulement « le ressort même de l'action »,

¹ *Ibid.*, p. 807.

² *Ibid.*, p. 815.

³ *Ibid.*, p. 1203.

⁴ Jean CHESNEAUX, *Une Lecture politique de Jules Verne*, Paris, Librairie François Maspero, 1971, p. 57.

⁵ Volker DEHS, « État présent : Jules Verne », *French Studies*, vol. 73, n° 2, 2019, p. 274.

mais elles déterminent également « le caractère des personnages et le sens de leur vie, les situations psychologiques, le rythme même de l'œuvre¹ ». Notons que dans la première version de *Vingt Mille lieues sous les mers*, Nemo est un indépendantiste polonais. Après la capture et l'assassinat de sa famille par l'armée russe, il s'exile dans son sous-marin en jurant de se venger. Mais Pierre-Jules Hetzel, qui a de nombreux lecteurs en Russie, refuse l'idée de Jules Verne. L'identité de Nemo n'est finalement jamais révélée dans *Vingt Mille lieues*. En effet, il est si difficile pour Verne de renoncer à cette « pensée première du livre, vraie, logique, complète² » qu'il préfère refuser toute alternative³.

Pénétrant dans la chambre de Nemo, le narrateur de *Vingt mille lieues sous les mers* constate que celui-ci a suspendu au mur « des portraits de ces grands hommes historiques dont l'existence n'a été qu'un perpétuel dévouement à une grande idée humaine⁴ » :

Kosciusko, le héros tombé au cri de *Finis Poloniae*, Botzaris, le Léonidas de la Grèce moderne, O'Connell, le défenseur de l'Irlande, Washington, le fondateur de l'Union américaine, Manin, le patriote italien, Lincoln, tombé sous la balle d'un esclavagiste, et enfin, ce martyr de l'affranchissement de la race noire, John Brown, suspendu à son gibet, tel que l'a si terriblement dessiné le crayon de Victor Hugo⁵.

La galerie de portraits rattache Nemo aux représentants des causes politiques chères aux romantiques français que sont les guerres d'indépendance étasunienne, irlandaise et grecque, l'unification italienne, et l'antiesclavagisme. Sans se hasarder à détailler chacune de ces causes, Verne les désigne comme étant « les dernières commotions politiques ou sociales de ce siècle⁶ », et les résume à travers la mention de ces « âmes héroïques⁷ » qui signalent en un coup d'œil les sympathies politiques du capitaine. La série de portraits permet donc en quelques phrases de désigner Nemo comme « le champion des peuples opprimés, le libérateur des races esclaves⁸ », c'est-à-dire une sorte de quintessence du grand homme

¹ Jean CHESNEAUX, *Une Lecture politique de Jules Verne*, op. cit., p. 47.

² Olivier DUMAS et al. (éds.), *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, vol. I., op. cit., p. 103.

³ Afin de conserver la cohérence du personnage, héros du « pays des opprimés », l'une des solutions proposées par Hetzel est de faire de Nemo un antiesclavagiste comme John Brown, et de remplacer le navire de guerre coulé à la fin du roman par un négrier.

⁴ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 1057.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

romantique. Par ailleurs, en choisissant de placer Nemo sous le patronage de personnages historiques décédés dont l'héroïsme fait plus ou moins consensus pour des lecteurs de 1870, Jules Verne fait de lui un héros libéral universel sans pour autant entrer dans des détails d'ordre politique. En effet, Nemo a décidé d'aider les « opprimés » en général. Au large de l'île de Ceylan, il sauve la vie d'un pêcheur de perles et se justifie ainsi : « Cet Indien, monsieur le professeur, c'est un habitant du pays des opprimés, et je suis encore, et, jusqu'à mon dernier souffle, je serai de ce pays-là¹ ! » Plus loin dans le roman, il s'exclame : « Croyez-vous que j'ignore qu'il existe des êtres souffrants, des races opprimées sur cette terre, des misérables à soulager, des victimes à venger² ? », ce qui permet au narrateur d'admirer « son immense charité³ ».

L'absence des classes populaires dans les romans verniens a été souvent relevée. Pour Jean Chesneaux, le roman où le peuple apparaît le plus est *P'tit Bonhomme*, roman sur la lutte pour l'indépendance irlandaise, mais ce peuple se présente sous la forme d'une foule compacte, qui permet surtout d'illustrer la sympathie populaire pour la cause nationale. Dans ce roman, Verne se montre également très critique envers l'aristocratie, ce qui selon Chesneaux montre son attachement à la bourgeoisie : « *P'tit Bonhomme* est en même temps l'apologie du capitalisme marchand, poussée, jusqu'au cas volontairement paradoxal d'un enfant de onze ans faisant fortune en plein Belfast⁴ ». Cette absence du peuple corrélée à la critique de l'aristocratie est jugée cohérente par Chesneaux, qui y voit un éloge de la fortune individuelle et la célébration des valeurs bourgeoises : « la libération nationale et sociale des Irlandais va de pair à la fois avec la critique antiféodale [...] et avec l'exaltation du profit capitaliste⁵ ». Quant au prolétariat colonisé, s'il est parfois pris en pitié comme le fait Nemo avec le pêcheur indien, il est le plus souvent invisible, ou instrumentalisé au service des projets d'envergure des personnages blancs. Par exemple, dans *Les Cinq cents millions de la Bégum*, des coolies chinois sont employés pour construire la colonie de France-Ville mais ne doivent en aucun cas en faire partie :

¹ *Ibid.*, p. 1000.

² *Ibid.*, p. 1064.

³ *Ibid.*

⁴ Jean CHESNEAUX, *Une Lecture politique de Jules Verne*, op. cit., p. 51.

⁵ *Ibid.*, p. 52.

Leur rémunération uniforme fut fixée à un dollar par jour, qui ne devait leur être payé qu'après l'achèvement des travaux, et à des vivres en nature distribués par l'administration municipale [...]. Le produit des travaux était déposé toutes les semaines, en présence des délégués, à la grande Banque de San Francisco, et chaque coolie devait s'engager, en le touchant, à ne plus revenir. Précaution indispensable pour se débarrasser d'une population jaune, qui n'aurait pas manqué de modifier d'une manière assez fâcheuse le type et le génie de la Cité nouvelle¹.

Dans *Vingt Mille lieues*, la représentation du peuple est davantage tributaire de la conception romantique du grand homme, qui sait établir en lui-même « l'harmonie de la particularité et de la généralité² ». Dans le roman, les seuls représentants des classes populaires sont les matelots, qui, à l'exception de Ned Land, sont des personnages muets que les personnages principaux ne semblent pratiquement jamais croiser. Parmi les membres de l'équipage du *Nautilus*, dont les personnages ne parviennent jamais à évaluer le nombre, se trouvent des marins d'origines diverses. Pierre Aronnax reconnaît parmi eux « des Irlandais, des Français, quelques Slaves, un Grec ou un Candiote », et affirme qu'il reconnaît chez tous « le type européen³ ». Hormis la France, les nations évoquées correspondent à des peuples soumis à la domination des grands empires européens et répondent à la galerie de portraits suspendue dans la chambre du capitaine Nemo. Au fur et à mesure que le récit progresse, les personnages finissent par comprendre que le *Nautilus* sert de refuge à ceux qui ont pris fait et cause pour l'indépendance de leur pays⁴. Toutefois, l'organisation du *Nautilus* est très semblable à celle que nous avons observée au chapitre III⁵ : en tant que capitaine, Nemo est présenté comme un souverain absolu, envers qui son équipage fait preuve d'un dévouement total. Comme le Corsaire de Byron, qui ne partage jamais le repas de ses matelots et ne leur apparaît que pour commander, ou comme le capitaine Achab, il a tourné « au profit d'une seule volonté la faiblesse des autres hommes⁶ ». Nemo ne se mêle pas à son équipage, ce que

¹ Jules VERNE, *Les Cinq cent millions de la Bégum*, Lausanne, Rencontre, 1966, p. 147.

² Victor COUSIN, *Cours de philosophie*, Paris, Fayard, 1991, p. 272, cité par Alice GÉRARD, « Le grand homme et la conception de l'histoire au XIXe siècle », *Romantisme*, 1998, n° 100, pp. 31-48, p. 38.

³ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 884.

⁴ « Parce que, dis-je, si j'en crois mes pressentiments, si j'ai bien compris l'existence du capitaine, le *Nautilus* n'est pas seulement un navire. Ce doit être un lieu de refuge pour ceux qui, comme son commandant, ont rompu toute relation avec la terre. » *Ibid.*, p. 1104.

⁵ Sur l'organisation hiérarchique du navire dans les romans maritimes, voir *supra* : 2.3.3.1, p. 159 et suiv.

⁶ George Gordon BYRON, *Le Corsaire*, *op. cit.*, p. 13.

signale l'espace qui lui est dévolu au sein du *Nautilus*. En effet, les plans du sous-marin, que l'on peut aisément dessiner à l'aide des descriptions fournies au chapitre 12 de la première partie, révèlent que plus de la moitié de l'espace habitable est consacrée aux quartiers du capitaine. Le personnage de Jules Verne, tout en revivifiant l'idéalisation des luttes politiques du début du XIX^e siècle – en commençant par se placer sous le patronage de Byron, mort à Missolonghi lors de la guerre d'indépendance grecque – suit donc une ligne conservatrice symbolisée par la remise des luttes collectives aux mains d'un seul, celles du grand homme¹.

Enfin, pour Jean Chesneaux, les utopies verniennes témoignent de l'influence du saint-simonisme sur l'écrivain. En effet, pour les personnages de Verne, ces utopies représentent « une exploitation savante, réglée, fraternelle du globe, dirigée par le pouvoir scientifique, selon la formule qu'employait, dès 1825, *Le Producteur*, le premier journal des saint-simoniens² ». Par exemple, la colonie de France-Ville dans *Les Cinq cent millions de la Bégum* (1879), qui s'établit dans les territoires nouvellement colonisés de l'Oregon, se fonde sur le travail et la recherche scientifique. Le docteur Sarrasin, à l'origine du projet, a pour ambition de « fonder une ville française dans des conditions d'hygiène morale et physique propres à développer toutes les qualités de la race et à former de jeunes générations fortes et vaillantes³ ». De même, on trouve dans *Les Indes Noires* (1877) la description d'une vaste cité minière dont les membres sont décrits comme une « grande famille⁴ », ce qui est significatif pour Jean Chesneaux : selon lui, Jules Verne « conçoit l'intérêt des ouvriers comme complémentaire de celui des propriétaires du capital, non comme opposé à ces derniers⁵ ». La même complémentarité caractérise les habitants de l'île Lincoln dans *L'Île mystérieuse*, qui se répartissent les tâches afin de faire prospérer leur colonie. Ce roman, qui se déroule sur une île à l'origine inhabitée, montre l'intérêt de Jules Verne pour la colonisation

¹ On trouve un résumé de cette conception politique chez Victor Hugo, qui écrit en 1837 : « Je l'ai dit quelque part, et c'est ma pensée : *Le jour où le peuple sera intelligent, alors seulement il sera souverain*. En d'autres termes, c'est la civilisation qui est le fait souverain. Tantôt elle règne par un seul, comme les papes ont régné ; tantôt par plusieurs, comme les sénats ont régné, tantôt par tous, comme le peuple régnera. En attendant que la démocratie soit légitime, la monarchie l'est. » Victor HUGO, « Lettre à un ouvrier poète », dans *Correspondances vol. 1*, Paris, Imprimerie Nationale, Ollendorf, Albin Michel, 1947, p. 555.

² Sébastien CHARLÉTY, *Histoire du saint-simonisme*, Paris, Éditions de poche Gonthier, 1965, p. 38, cité par Jean CHESNEAUX, *Une Lecture politique de Jules Verne*, op. cit., p. 61.

³ Jules VERNE, *Les Cinq cent millions de la Bégum*, op. cit., p. 55.

⁴ Jules VERNE, *Les Indes noires*, Paris, Omnibus, 2002, p. 501.

⁵ Jean CHESNEAUX, *Une Lecture politique de Jules Verne*, op. cit., p. 65.

en tant que mise en valeur du globe par une humanité industrielle au service de la science. Dans *Vingt mille lieues sous les mers*, quelques indices discrets laissent à penser que l'ambition de Nemo dépasse le cadre du *Nautilus* et qu'il envisage la fondation de sociétés nouvelles échappant aux lois des continents. En effet, malgré son apparente violence, le geste de rébellion du capitaine Nemo s'accompagne d'une volonté civilisatrice. Ainsi, il aspire à recréer un havre de paix pour ceux qui ont, comme lui, rompu avec le reste du monde. Sa prise de possession du fond des mers rejoint une conception idéalisée de la colonisation :

Nous étions enfin arrivés à la lisière de cette forêt, sans doute l'une des plus belles de l'immense domaine du capitaine Nemo. Il la considérait comme étant sienne, et s'attribuait sur elle les mêmes droits qu'avaient les premiers hommes aux premiers jours du monde. D'ailleurs, qui lui eût disputé la possession de cette propriété sous-marine ? Quel autre pionnier plus hardi serait venu, la hache à la main, en défricher les sombres taillis¹ ?

Dans ce passage, on trouve des références à la première phase de la colonisation européenne, qui correspond à l'initiative individuelle des explorateurs et des pionniers, et que Jules Verne admire profondément. « On a tout vu, tout reconnu, tout inventé en fait de continents ou de nouveaux monde », déplore le géographe Paganel dans *Les Enfants du capitaine Grant*, « et nous autres, derniers venus dans la science géographique, nous n'avons plus rien à faire² ! » Les fonds marins, encore inconnus, permettent de revivifier cet attrait de la découverte, et de réactiver la figure de l'explorateur conquérant de nouveaux mondes. Dans ces lieux encore vierges de toute présence humaine, Nemo envisage « la fondation de villes nautiques, d'agglomérations de maisons sous-marines [...], villes libres, s'il en fut, cités indépendantes³ ! » C'est dans les mêmes dispositions qu'il prend possession du pôle Sud, seule terre qu'il accepte de fouler car « jusqu'ici, aucun être humain n'y a laissé la trace de ses pas⁴ », en y plantant son drapeau, « un pavillon noir, portant un N d'or écartelé sur son étamine⁵ ». Enfin, c'est selon la même logique qu'il entreprend de massacrer les cachalots qui attaquent une baleine franche et son baleineau : « bêtes cruelles et malfaisantes, on a raison de les exterminer⁶ », affirme-t-il. Au pôle Sud, au contraire, les animaux pacifiques et

¹ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 874.

² Jules VERNE, *Les Enfants du capitaine Grant*, op. cit., p. 74.

³ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 887.

⁴ *Ibid.*, p. 1132.

⁵ *Ibid.*, p. 1145.

⁶ *Ibid.*, p. 1112.

menacés d'extinction trouvent un refuge où élever leurs petits¹. De même que l'île utopique de la fin de *Mathias Sandorf* devient un asile protecteur pour les personnages du roman, le pôle Sud de Nemo indique la possibilité d'une société idéale, isolée du reste du monde, et protégeant les faibles des convoitises des puissants.

4.1.2.2. Providence, vengeance, violence

Cependant, la noblesse d'âme du capitaine Nemo ne peut venir à bout du malaise qu'éprouve le narrateur à son contact. « Je ne suis pas ce que vous appelez un homme civilisé² ! », s'écrie Nemo lors de leur première conversation. Bien que le capitaine fasse preuve de générosité en soutenant les « opprimés », le roman laisse entendre dès le début que c'est un drame personnel, et non la foi en des idéaux d'émancipation politique, qui sont à l'origine de sa rébellion :

Un éclair de colère et de dédain avait allumé les yeux de l'inconnu, et dans la vie de cet homme, j'entrevis un passé formidable. Non seulement il s'était mis en dehors des lois humaines, mais il s'était fait indépendant, libre dans la plus rigoureuse acception du mot, hors de toute atteinte³ !

Par la suite, il décide d'accepter à bord du *Nautilus* Pierre Aronnax, Conseil et Ned Land car cela ne contredit pas ses projets :

J'ai donc hésité, dit-il, mais j'ai pensé que mon intérêt pouvait s'accorder avec cette pitié naturelle à laquelle tout être humain a droit. Vous resterez à mon bord, puisque la fatalité vous y a jetés⁴.

Les retenir à son bord est même nécessaire, car il ne veut pas prendre le risque de les relâcher et de voir son secret révélé : « En vous retenant, ce n'est pas vous que je garde, c'est moi-même⁵ ! », s'écrie-t-il. Il est donc clair que la générosité du capitaine dépend de la situation⁶. En effet, si Nemo marque sa sympathie pour certaines causes politiques, il fait

¹ *Ibid.*, p. 1138-1142.

² *Ibid.*, p. 808.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 810.

⁶ Elle va évidemment aussi dans le sens de la logique romanesque.

également preuve d'une conception toute personnelle de la justice en coulant un navire de guerre à la fin du roman, causant ainsi la mort de centaines de matelots. « Ce n'était pas une misanthropie commune qui avait enfermé dans les flancs du *Nautilus* le capitaine Nemo et ses compagnons », note le narrateur, « mais une haine monstrueuse ou sublime que le temps ne pouvait affaiblir¹ ». Pour ce qui concerne cette haine, les seules informations dont nous disposons nous laissent entendre que Nemo se venge du massacre de sa famille. À la fin du roman, on apprend que dans sa chambre, un autre portrait s'ajoute à la galerie déjà mentionnée :

Sur le panneau du fond, au-dessous des portraits de ses héros, je vis le portrait d'une femme jeune encore et de deux petits enfants. Le capitaine Nemo les regarda pendant quelques instants, leur tendit les bras, et, s'agenouillant, il fondit en sanglots².

Le capitaine Nemo s'apparente ici au surhomme des romans-feuilletons à succès, dans lesquelles la vengeance personnelle du héros se confond avec l'application de la justice sociale. En effet, citant Gramsci, Umberto Eco rappelle que l'idéal du surhomme qui se développe au XIX^e siècle découle d'un « complexe de frustration petit-bourgeois », et ce « au sein d'une littérature qui se voulait populaire et démocratique³ ». Cette littérature repose sur l'exposition d'un catalogue d'injustices, qui provoquent l'indignation du lecteur, et qui sont résolues par un héros vengeur, apportant ainsi un sentiment de gratification⁴. Pour Eco, l'exemple canonique de ce genre de roman est *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas (1844). Ce roman, qui est sans doute l'un des plus lus de son temps, a profondément influencé Jules Verne qui reconnaît volontiers sa dette envers Dumas. Edmond Dantès, le héros du *Comte de Monte-Cristo*, est un jeune homme fiancé à une belle jeune femme, et promis à un brillant avenir de capitaine de navire. Victime de la jalousie de ceux qui voudraient s'approprier sa bonne fortune, il est faussement accusé d'être un agent napoléonien et emprisonné dans un cachot du terrible château d'If. Après des années de solitude, il parvient à communiquer avec l'abbé Faria, son voisin de cellule, qui entreprend son éducation et lui révèle l'emplacement d'un fabuleux trésor. Évadé, devenu riche et

¹ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 1215.

² *Ibid.*, p. 1224.

³ Umberto ECO, *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993, trad. de Myriem BOUZAHER, p. 8. Il cite Antonio GRAMSCI, « Letteratura popolare », dans *Letteratura e vita nazionale*, vol. III.

⁴ Umberto ECO, *De Superman au surhomme*, op. cit., p. 13-28.

instruit, Dantès désormais comte de Monte-Cristo peut alors se mêler à la haute société parisienne et mettre en place sa vengeance contre ceux qui l'ont trahi. Umberto Eco souligne que dans *Le Comte de Monte-Cristo* comme dans d'autres romans-feuilletons, le surhomme « prend conscience que le riche prévarique sur le dos du pauvre, que le pouvoir se fonde sur la fraude », mais il n'aspire pas à subvertir l'ordre social¹. « Simplement, il superpose sa propre justice à la justice commune, il détruit les méchants, récompense les bons et rétablit l'harmonie perdue² ». Ainsi, à son ennemi le juge Villefort, Monte-Cristo affirme : « Je veux être la Providence, car ce que je sais de plus beau, de plus grand et de plus sublime au monde, c'est de récompenser et de punir³ ».

Dans son ouvrage sur le roman populaire, Vittorio Frigerio propose d'analyser *Le Comte de Monte-Cristo* en regard de l'essai de Max Stirner, *L'Unique et sa propriété* (*Der Einzige und sein Eigentum*, 1844), qui lui est strictement contemporain⁴. Cet essai critique les puissances extérieures à l'individu qui font pression sur lui et l'aliènent : l'État, la religion, la morale. Selon Stirner, l'Unique est l'homme qui, s'affranchissant de ces puissances extérieures, refuse de se soumettre aux entraves qui retiennent sa liberté et trouve en lui sa propre morale. Pour Stirner, l'égoïsme authentique de l'Unique est donc un égoïsme désintéressé, qui n'a pour objectif que l'individu lui-même⁵. Or, Monte-Cristo, que Vittorio Frigerio compare à une « île inamovible au milieu d'un tourbillon informe, injustifié » est dans le roman de Dumas « l'incarnation absolue de l'égoïsme le plus pur⁶ ». La comparaison avec l'île, qui matérialise l'écrasante supériorité de Monte-Cristo sur les autres personnages, rappelle que le parcours du Comte repose sur la traversée initiatique de deux îles : le Château d'If où se trouve la prison, et l'île de Monte-Cristo où se trouve le trésor.

¹ Vittorio FRIGERIO, *Les Fils de Monte-Cristo*, *op. cit.*, p. 56-108. L'analyse de Vittorio Frigerio montre que la révolte du surhomme n'est pas une révolution, car elle ne dépend pas d'un horizon éthique, mais d'un individu qui réagit à ce qui l'opprime. Preuve en est que sans le complot ourdi contre lui, Dantès serait resté Dantès, et aurait vécu une existence aussi heureuse que banale. De même, on peut supposer que Nemo ne serait pas devenu Nemo sans l'assassinat de sa famille par un ennemi inconnu. La rébellion du surhomme apparaît donc directement liée à une spoliation des biens qui lui revenaient, au sein d'un ordre social où il tenait une place privilégiée.

² Umberto ECO, *De Superman au surhomme*, *op. cit.*, p. 120.

³ Alexandre DUMAS, *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 650.

⁴ Vittorio FRIGERIO, *Les Fils de Monte-Cristo*, *op. cit.*, p. 29-35. Vittorio Frigerio note qu'il est peu probable que Dumas ait lu Stirner, car la première traduction française est faite après sa mort. Toutefois, il s'intéresse à l'Allemagne et a certainement pu lire dans des revues des débats sur la pensée allemande.

⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁶ *Ibid.*

Si l'œuvre de Verne doit beaucoup à celle de Dumas, c'est dans *Mathias Sandorf* (1885) que nous trouvons le plus de points communs avec *Le Comte de Monte-Cristo*. Ce roman, que Verne dédie à Alexandre Dumas fils en hommage à son père, se veut être « le *Monte-Cristo* des *Voyages Extraordinaires*¹ ». À l'instar de Monte-Cristo, Sandorf est emprisonné à tort et connaît une évasion spectaculaire avant de prendre le rôle de la Providence divine, en prévenant qu'il n'est pas « de ceux qui laissent à Dieu seul le soin de punir en ce monde² » car pour lui, se venger signifie « faire justice³ ». Sous le nom du docteur Antékirtt, dont les sonorités rappellent le mot « antéchrist », qui évoque Monte-Cristo, mais également la longue tradition des personnages révoltés contre l'ordre divin, il devient l'instigateur d'une vengeance redoutable. Maître d'une fabuleuse fortune, il a acheté une île où il a fondé une colonie. Comme Nemo ou le Corsaire romantique, il exerce sur ses serviteurs une souveraineté absolue : « c'est ici [...] que je suis souverain, maître absolu, roi sans sujets, mais avec un personnel qui m'est dévoué corps et âme⁴ ». On trouve donc dans *Vingt Mille lieues sous les mers* et *Matthias Sandorf* les mêmes ingrédients que dans *Le Comte de Monte-Cristo* : le personnage change de nom après le drame qui a touché sa vie, se fait souverain d'un espace insulaire et poursuit un objectif de vengeance personnelle en substituant ses propres lois aux lois divines et humaines. À la fin de *Vingt Mille lieues sous les mers*, lorsque le narrateur tente d'empêcher le capitaine Nemo de couler la frégate, celui-ci s'exclame :

Je suis le droit, je suis la justice ! [...]. Je suis l'opprimé, et voilà l'opresseur ! C'est par lui que tout ce que j'ai aimé, chéri, vénéré, patrie, femme, enfants, mon père, ma mère, j'ai vu tout périr ! Tout ce que je hais est là ! Taisez-vous⁵ !

Nous retrouvons ici le mot « opprimé », qui apparente Nemo au pêcheur de perles indien ou à l'insurgé crétois, mais qui, vidé de tout sens politique, désigne ici la victime d'une injustice individuelle. Comme Edmond Dantès, Nemo a perdu ses êtres chers, et comme lui, il confond sa vengeance personnelle avec la justice.

¹ Jules VERNE, *Mathias Sandorf*, Paris, Omnibus, 2005, p. 8.

² *Ibid.*, p. 29.

³ *Ibid.*, p. 85.

⁴ *Ibid.*, p. 264-265.

⁵ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 1220.

4.2. DANGERS DE L'INDIVIDUALISME ABSOLU : L'ÉCHEC PROGRAMMÉ DU SURHOMME DE ROMAN

4.2.1. Figures de savants fous à la fin du XIX^e siècle

4.2.1.1. Science sans conscience et savants fous verniens

Dans la célèbre lettre qu'écrivit le géant Gargantua à son fils Pantagruel dans le roman éponyme de François Rabelais, on peut lire une recommandation que Michael Screech considère comme un « axiome scholastique » de l'humanisme : « selon le sage Salomon Sapience n'entre point en âme malivole, et science sans conscience n'est que ruine de l'âme¹ ». Cette idée que la sagesse ne peut résider dans une âme mauvaise est très ancienne, puisque déjà énoncée dans la *Sagesse de Salomon*, que cite Gargantua². Analysant les figures de savants chez Marlowe et Shakespeare, Mickaël Popelard montre que dès la Renaissance, la littérature distingue deux figures de savants : celui qui œuvre pour le bien de l'humanité, et celui qui ne sert que son intérêt personnel dans le but de satisfaire son désir de puissance. Dans les œuvres de cette époque, le savant apparaît comme un homme isolé du reste du monde, et « son inadaptation à la vie sociale le transforme en personnage comique³ ». D'autre part, associé à Saturne, astre qui préside au savoir, le savant est un type mélancolique caractérisé par l'ambition et la convoitise⁴. Enfin, dans les représentations populaires, le savant est également considéré comme un familier du diable, et susceptible de s'adonner à la sorcellerie⁵. La « ruine de l'âme » de celui qui ne réfléchit pas à la valeur morale de ses actes s'incarne dans la figure du docteur Faust, lui-même tributaire de grands récits archétypaux où un personnage subit un châtement pour avoir lancé un défi à la divinité. Le prologue de la pièce de Marlowe le compare ainsi à Icare qui, « gonflé d'orgueil et de science [« *swoll'n with cunning of a self-conceit* »], / [...] s'élève trop haut sur des ailes de cire, / que

¹ François RABELAIS, *Pantagruel*, Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 1994, p. 349. La note de la p. 348 cite Michael SCREECH, *Rabelais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1992, p. 67.

² « Non, la Sagesse n'entre pas dans une âme malfaisante, elle n'habite pas dans un corps tributaire du péché. » (*Sagesse de Salomon* 1, 4, in *Bible de Jérusalem*, op. cit.). L'association que fait Gargantua entre science et sagesse réside dans la polysémie du mot « *sophia* » employé dans le texte biblique.

³ Mickaël POPELARD, *La figure du savant chez Shakespeare et Marlowe. Rêves de puissance et ruine de l'âme*, Paris, PUF, 2010, p. 38.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵ *Ibid.*, p. 44.

le ciel va faire fondre pour entraîner sa chute¹ ». De même, le mage Prospero dans *La Tempête* de Shakespeare s'arroge des prérogatives divines puisqu'il affirme être capable de ressusciter les morts². En ce sens, il est comparable au démiurge de Platon dans le *Timée*, qui met les choses en ordre à partir du chaos : Prospero cherche à « rétablir dans le microcosme humain l'harmonie qui prévaut à l'échelle macrocosmique de l'univers³ ». Cependant, son désir de toute-puissance fait de lui un tyran dont le pouvoir s'exprime à travers sa maîtrise du langage : en effet, le magicien « s'efforce de verrouiller la pensée et le discours des protagonistes de la pièce⁴ ». Au dernier acte, lorsqu'il choisit de se débarrasser de son grimoire magique, il redevient pleinement humain. Le livre, qui « est à la fois *source* et *signe* du pouvoir⁵ », matérialise donc une science « sans conscience », qui a conduit Prospero à oublier ses qualités morales.

La figure du savant aux deux visages est donc issue d'une tradition ancienne, bien qu'elle connaisse un essor considérable dans les romans contemporains du scientisme, puis dans la littérature de science-fiction. On en trouve un exemple dans *L'Homme invisible* de H.-G. Wells, qui oppose le savant Kemp à Griffin, l'homme invisible. Celui-ci, représentant des savants « sans conscience », maugrée contre son ancien maître : « Hobmema, mon maître, était de ces savants qui vous fixent une limite dans la science⁶ ». Renvoyant au mythe de Prométhée et au récit faustien, mais également au roman fondateur de Mary Shelley, *Frankenstein*, le savant fou est donc « associé à la fois à la question de la création et à celle de la transgression⁷ ». Lauric Guillaud donne du savant fou du XIX^e siècle une définition synthétique : « une figure prométhéenne ou faustienne de savant à la volonté quelque peu démiurgique », et « dont le désir ou l'orgueil de savoir entraîne fatalement des excès

¹ Christopher MARLOWE, *Le Docteur Faust*, *op. cit.*, p. 47. Le mot « *cunning* », qui signifie à l'origine « science » ou « savoir », commence à l'époque de Marlowe à être employé dans un sens péjoratif, et à désigner un savoir utilisé à mauvais escient (définition de l'*Oxford English Dictionary*).

² William SHAKESPEARE, *La Tempête*, *op. cit.*, p. 319.

³ Mickaël POPELARD, *La figure du savant chez Shakespeare et Marlowe*, *op. cit.*, p. 235.

⁴ Par exemple, en racontant l'histoire au début de la pièce, Prospero impose « une version des faits qui lui est favorable ». De même, il coupe sans cesse la parole à Miranda et Ferdinand. De son côté, Caliban affirme clairement que le langage a été l'outil de son asservissement (*Ibid.*, p. 176.)

⁵ *Ibid.*, p. 184.

⁶ Herbert-George WELLS, *L'Homme invisible*, Paris, Omnibus, 2007, trad. de Henry D. DAVRAY, p. 767.

⁷ Hélène MACHINAL, « Introduction » [en ligne], dans Hélène MACHINAL (éd.), *Le Savant fou*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, URL : <https://books.openedition.org/pur/52888#bodyftn1>, consulté le 4 décembre 2019.

conduisant à la catastrophe finale¹ ». Dans l'œuvre de Jules Verne, on trouve des scientifiques « positifs » – le narrateur de *Vingt Mille lieues sous les mers* Pierre Aronnax par exemple ; mais également bon nombre de mauvais savants caractérisés par la « ruine de l'âme » dont parle Gargantua. Parmi les savants fous verniens, Lauric Guillaud classe, entre autres, les personnages de Nemo ou Robur-le-Conquérant, mais note également qu'on retrouve ce personnage archétypal dans des figures grotesques, comme le professeur Palmyrin Rosette du roman *Hector Servadac* (1877). Cet astronome grincheux et ridicule, qui s'est vu exclure de l'Observatoire de Paris à cause de son mauvais caractère, vit reclus sur le plus haut sommet d'une île des Baléares avec son domestique et mène seul ses propres recherches².

Lauric Guillaud propose de classer les savants fous verniens en deux catégories : le transgresseur, sorte d'alchimiste faustien à l'instar de l'inventeur Orfanik du *Château des Carpathes*, « un de ces savants méconnus, dont le génie n'a pu se faire jour, et qui ont pris le monde en aversion³ » ; et « l'homme de fer et l'homme de feu », concepteur de machines extraordinaires. Ce dernier est quasi-systématiquement décrit à l'aide de métaphores mécaniques, ou comparé à un homme métallique de fer ou d'acier⁴. C'est le cas du personnage de Robur, qui apparaît dans deux romans écrits à vingt ans d'intervalle, *Robur-le-conquérant* et *Maître du Monde*. Si la description de Michel Strogoff comparait le corps du héros à une série de leviers⁵, la déshumanisation de Robur à l'aide d'analogies géométriques accentue ce procédé jusqu'à l'absurde. La carrure de Robur est ainsi comparée à « un trapèze régulier, dont le plus grand des côtés parallèles [est] formé par la ligne des épaules ». Il porte « sur cette ligne, rattachée par un cou robuste, une énorme tête sphéroïdale⁶ ». Son souffle est comparé à un « soufflet de forge », ses cheveux à « de la paille de fer⁷ ». Dans les deux romans, Robur est présenté comme instable et dangereux ; et dans le second des deux, où il se surnomme lui-même « Maître du monde », il est devenu complètement fou :

¹ Lauric GUILLAUD, « Le savant fou vernien et la mise à distance du progrès » [en ligne], dans Hélène MACHINAL (éd.), *Le Savant fou*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, URL : <https://books.openedition.org/pur/52902?lang=fr>, consulté le 4 décembre 2019.

² Jules VERNE, *Hector Servadac*, Omnibus, 2001, p. 936.

³ Jules VERNE, *Le Château des Carpathes*, Paris, Omnibus, 2002, p. 403.

⁴ Lauric GUILLAUD, « Le savant fou vernien et la mise à distance du progrès » [en ligne], *op. cit.*

⁵ Voir *supra* : 2.3.2.1, p. 151 et suiv.

⁶ Jules VERNE, *Robur le Conquérant*, Omnibus, 2001, p. 584.

⁷ *Ibid.*

[...] il prétendait s'asservir le monde entier [...]. Fallait-il donc admettre que, avec le temps, sa surexcitation mentale s'était accrue dans une mesure effrayante, qu'elle risquait de l'entraîner aux pires excès¹ ? ...

Notons qu'en 1904, le héros byronien est bien loin. Si on sentait déjà l'épuisement de ce type romanesque dans les premiers romans verniens à travers la remise en cause du bien-fondé moral de son action, *Maître du monde* témoigne de son anachronisme. À la fin du roman, alors que Robur se jette, comme le capitaine Nemo, au milieu d'une tempête effroyable, la seule pensée du narrateur est de l'arrêter : « Étais-je ou n'étais-je pas Strock, inspecteur principal de la police ? ... Et, oubliant où je me trouvais, [...], je criai en me précipitant sur Robur : "Au nom de la loi, je²..." » L'image incontournable du surhomme debout dans la tempête est donc reprise, au début du XX^e siècle, à travers une situation ridicule et comique.

Selon Lauric Guillaud, le capitaine Nemo apparaît comme un type complet de savant fou, car il appartient aux deux catégories : celle du transgresseur et celle de « l'homme de fer ». Par ailleurs, son désir de s'approprier les prérogatives divines inscrit le capitaine dans les traditions prométhéenne et faustienne. Or, on trouve fréquemment dans l'œuvre de Verne l'idée selon laquelle Dieu aurait borné les limites de la création humaine. On le voit par exemple dans un commentaire tiré de *L'Île à hélice* :

[...] créer une île artificielle [...], n'est-ce pas dépasser les limites assignées au génie humain, et n'est-il pas défendu à l'homme qui ne dispose ni des vents ni des flots d'usurper si témérement sur le Créateur³ ?

De même, on lit dans la conclusion du roman *Sans dessus dessous* :

Modifier les conditions dans lesquelles se meut la Terre, cela est au-dessus des efforts permis à l'humanité ; il n'appartient pas aux hommes de rien changer à l'ordre établi par le Créateur dans le système de l'Univers⁴.

¹ Jules VERNE, *Maître du monde*, Paris, Omnibus, 2002, p. 862-863.

² *Ibid.*, p. 872.

³ Jules VERNE, *L'Île à hélice*, Paris, Alphée / Motifs / Le Serpent à plumes, 2005, p. 626-627, cité par Lauric GUILLAUD, « Le savant fou vernien et la mise à distance du progrès », *op. cit.*

⁴ Jules VERNE, *Sans dessus dessous*, Nantes, Actes Sud, 2005, p. 90, cité par Lauric GUILLAUD, « Le savant fou vernien et la mise à distance du progrès », *op. cit.*

Dans l'univers vernien, Dieu a donc donné des bornes au savoir humain. Celui qui transgresse cette limite peut donc s'attendre à un châtement exemplaire. Masataka Ishibashi relève que dans les premiers romans verniens, « le “point suprême” et sa promesse (la “totalité du réel”) sont perçus comme quelque chose de maudit et d'interdit ». Ainsi, dans *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, qui raconte l'obsession d'un capitaine de navire pour la découverte du pôle Nord et sa quête pour l'atteindre, « le feu central jaillissant du volcan polaire semble [...] symboliser le savoir suprême interdit au commun des mortels¹ ». Cependant, « le recours à la religion, au mythe, à la légende, à l'humour, à la parodie [...] permet de désamorcer l'angoisse² ». En effet, la sombre obsession du capitaine Hatteras pour le pôle est contrebalancée par une figure de savant positif, le docteur Clawbonny³. D'autre part, Michel Foucault relève que le savant vernien positif se trompe, ce qui n'est pas le cas du savant fou⁴. L'erreur de calcul apparaît donc comme une manifestation de la supériorité de la création divine sur l'être humain et rétablit l'équilibre du monde que le savant fou menaçait de bouleverser.

4.2.1.2. Le docteur Moreau, représentant de la « folie morale » à l'ère victorienne

À partir de la fin du XIX^e siècle, le docteur Moreau d'H.-G. Wells s'impose dans la culture populaire comme un modèle de savant fou de science-fiction. En effet, ses cheveux blancs en bataille, son caractère obsessionnel et mégalomane, son indifférence aux considérations éthiques contribuent à en faire l'un des modèles originaux de ce type de personnages. D'autre part, comme le docteur Frankenstein et le docteur Jekyll avant lui, il s'attaque à l'intégrité du corps humain. Ainsi, ses recherches semblent être une application sanglante du principe de sélection naturelle énoncé par Darwin : « Moreau [...] propose une véritable méthode pour affranchir l'être vivant de ses données corporelles et se place dans la perspective d'une création de masse⁵ ». Comme le mage Prospero de *La Tempête*, le docteur

¹ Masataka ISHIBASHI, *Description de la Terre comme projet éditorial*, op. cit., p. 14.

² Lauric GUILLAUD, « Le savant fou vernien et la mise à distance du progrès » [en ligne], op. cit.

³ Masataka ISHIBASHI, *Description de la Terre comme projet éditorial*, op. cit., p. 14.

⁴ Michel FOUCAULT, « L'arrière-fable », op. cit., p. 510.

⁵ Nathalie JAËCK, « Un savant fou peut en cacher un autre dans *The Island of Doctor Moreau* de H. G. Wells » [en

Moreau de Wells est un personnage démiurgique, mais son œuvre, loin d'être harmonieuse, ressemble à une parodie sinistre de la création. Il considère qu'il connaît le plan divin :

[...] je suis un homme religieux, Prendick [...]. Il se peut que je me figure être un peu mieux renseigné que vous sur les méthodes du Créateur de ce monde – car j'ai cherché ses lois à ma façon, toute ma vie [...]¹.

Dans les descriptions qui le caractérisent, Moreau ressemble aux représentations anthropomorphiques du dieu chrétien : il est à de nombreuses reprises question de la blancheur de sa peau et de sa barbe. Prendick mentionne également sa « remarquable sérénité », « l'aspect de beauté » résultant de sa « régulière tranquillité et de sa magnifique carrure² ». Sur son île, il est vénéré par ses créatures comme un dieu. Objet d'un culte ayant ses propres rites et litanies, il est considéré comme un être immortel. Ainsi décrit, Moreau rejoint, de même que le surhomme de roman populaire, la tradition littéraire de « l'individu divinisé » qui provoque par ses actes « le débouloonnement du sacré et sa fusion avec une individualité humaine orgueilleuse qui recueille – et par là dénature – son héritage³ ».

D'autre part, le savant fou d'H.-G. Wells s'inspire des travaux sur la psychologie à l'ère victorienne, qui associent le génie à la folie⁴. En 1891, l'ami de Wells, John Ferguson Nisbet, écrit que le génie, tout comme d'autres désordres neuropathiques, révèle un manque d'équilibre du système nerveux : « la supériorité et l'infériorité à la moyenne doivent être classés ensemble dans les déviations par rapport à la normalité⁵ ». Selon lui, cette anormalité est pathologique : le génie est donc une forme de dégénérescence mentale innée. Notons au passage que le romantisme valorisait le génie poétique, tandis que la deuxième moitié du

ligne], dans Hélène MACHINAL (éd.), *Le Savant fou*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, URL : <https://books.openedition.org/pur/52906>, consulté le 4 décembre 2019.

¹ Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 625. « Then I am a religious man, Prendick, as every sane man must be. It may be, I fancy, that I have seen more of the ways of this world's Maker than you,—for I have sought his laws, in my way, all my life. »

² *Ibid.*, p. 628. « I looked at him, and saw but a white-faced, white-haired man, with calm eyes. Save for his serenity, the touch almost of beauty that resulted from his set tranquillity and his magnificent build, he might have passed muster among a hundred other comfortable old gentlemen. »

³ Vittorio FRIGERIO, *Les Fils de Monte-Cristo*, *op. cit.*, p. 240.

⁴ Anne STILES, « Literature in "Mind": H. G. Wells and the Evolution of the Mad Scientist », *Journal of the History of Ideas*, vol. 70, n° 2, 2009, p. 319.

⁵ John Ferguson NISBET, *The Insanity of Genius and the General Inequality of Human Faculty Physiologically Considered*, 4th ed., Folcroft, Folcroft Library Editions, 1973, p. 57, cité par Anne STILES, « Literature in "Mind" », *op. cit.*, p. 320. Traduction personnelle.

XIX^e siècle s'intéresse au génie scientifique. Significativement, le nombre de personnages de savants fous s'accroît dans les romans de cette période¹. Ces personnages, la plupart du temps biologistes, présentent deux traits de caractères récurrents : ils poursuivent un but purement égoïste, au point de devenir des représentants du Mal, et ils ont supprimé tout sentiment humain au nom de la science². De plus, le psychiatre français Jacques Moreau – qui a peut-être inspiré le nom du docteur Moreau de Wells³ – présente le travail intellectuel du génie comme une impulsion, « le résultat [...] d'un besoin instinctif, d'une sorte d'appétit de l'intellect, qui se fait sentir on ne sait pourquoi⁴ ». Pour Jacques Moreau, la folie du génie est un atavisme héréditaire, qu'on ne peut donc pas soigner, et auquel le sujet ne peut résister. On le voit dans les brouillons de *L'Île du docteur Moreau*, qui insistent davantage sur la folie du personnage que le texte définitif. Dans l'un de ces brouillons, l'assistant de Moreau, Montgomery, explique que la recherche scientifique est une forme de folie pour Moreau : « C'est irrésistible. Il est obligé de fabriquer ces choses, il n'y peut rien, pas plus qu'une avalanche [...] ne peut s'empêcher d'écraser un touriste⁵ ». En ce sens, la folie de Moreau rejoint la tradition faustienne : le savant fou apparaît « dans des contes de la transgression punie », où « la mise en garde n'est pas suivie du renoncement et entraîne la catastrophe ». La science apparaît donc comme une « tentation néfaste à laquelle il faut renoncer⁶ ».

Par ailleurs, les réflexions sur le génie s'inspirent des travaux de Lamarck, qui considère que l'hypertrophie d'une partie du corps est nécessairement compensée par l'atrophie d'une autre. En ce qui concerne le génie, l'hypertrophie de son cerveau se produit au détriment de ses qualités morales, donc de ce qui fait son humanité⁷. Dans le roman de

¹ Anne STILES, « Literature in "Mind" », *op. cit.*, p. 323.

² *Ibid.*

³ On trouve dans la littérature critique de nombreuses hypothèses concernant le choix du nom de Moreau, les propositions allant du physicien français Pierre Louis Moreau de Maupertuis au peintre Gustave Moreau. Si certaines d'entre elles sont peu convaincantes, aucune n'est privilégiée.

⁴ Jacques MOREAU, *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou de l'influence des neuropathies sur le dynamisme intellectuel*, Paris, Librairie Victor Masson, 1859, p. 494-495, cité par Anne STILES, « Literature in "Mind" », *op. cit.*, p. 325.

⁵ Herbert-George WELLS, « Appendix 1: The First Moreau », in *The Island of Dr. Moreau: A Variorum Text*, Philmus., Athens, University of Georgia Press, p. 136, cité par Anne STILES, « Literature in "Mind" », *op. cit.*, p. 333. Traduction personnelle.

⁶ Yaël BENGUIRA, « Fantaisie(s) du Docteur Verne », *Labyrinthe*, vol. 3, 1999.

⁷ Anne STILES, « Literature in "Mind" », *op. cit.*, p. 328. Anne Stiles note aussi que pour les mêmes scientifiques, le génie féminin met en péril la descendance de l'espèce humaine car le développement de son cerveau se fait au détriment de ses organes de reproduction (*Ibid.*, p. 330.)

Wells, la description physique de Moreau souligne qu'il possède un « très beau front¹ » (« a *fine forehead* »), caractère qui, selon la physiognomonie, révèle la taille de son cerveau et donc la supériorité de son intellect². En revanche, Moreau manque totalement d'empathie, et ne peut comprendre la souffrance des créatures qu'il manipule : « La souffrance par sympathie – tout ce que j'en sais est le souvenir d'une chose dont j'ai souffert il y a bien des années³ », dit-il au narrateur. À la suite de Jacques Moreau, des auteurs massivement lus reprennent les mêmes arguments. Par exemple, Cesare Lombroso considère que l'absence de sens moral et d'empathie est liée aux désordres mentaux de la folie morale (*moral insanity*⁴), et associe le génie à l'esprit criminel, ce qui inspire de nombreux romanciers. De même, Max Nordau affirme que le génie présente les mêmes traits de dégénérescence mentale que les hystériques, les criminels, les prostituées, les anarchistes et les marginaux en général⁵. Le génie de l'ère victorienne est donc déterminé par les mêmes stéréotypes évolutionnistes que les personnages qui peuplent les romans appartenant aux genres de *l'imperial romance* et *l'imperial gothic fiction*. Bien que le génie soit toujours masculin, il présente des traits efféminés à travers ses tendances hystériques et son refus de la reproduction hétérosexuelle⁶. Par ailleurs, selon Lombroso, il ne témoigne d'aucun amour pour sa famille et pour sa nation⁷. À ce titre, Griffin, l'homme invisible de Wells, représente la synthèse parfaite entre le génie scientifique, l'esprit criminel et le fou dangereux. Le scientifique Kemp dit de lui : « C'est un fou [...]. C'est une brute. C'est l'égoïsme personnifié. Il ne voit rien que son intérêt propre et son salut⁸ », et affirme plus loin : « Cet homme s'est mis hors de l'humanité [...]. Il s'est retranché lui-même du genre humain : que son sang retombe sur sa tête⁹ ! » En effet, dénué de tout sens moral, Griffin a provoqué le suicide de son père, car il avait besoin

¹ Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 583.

² En 1893, Wells imagine dans son article « The Man of the Year Million » (« L'Homme de l'an un million ») que les descendants des êtres humains seront des créatures au cerveau énorme dont le corps s'est atrophié. Ce futur dystopique, qu'il illustre également dans son roman *La Guerre des Mondes*, témoigne d'une profonde inquiétude à l'égard du destin de l'espèce humaine si les génies se multiplient, occasionnant la généralisation de la folie morale (Herbert-George WELLS, « The Man of the Year Million », dans Walter WARREN WAGAR (éd.), *Journalism and Prophecy*, *op. cit.*).

³ Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 624.

⁴ Anne STILES, « Literature in "Mind" », *op. cit.*, p. 333.

⁵ *Ibid.*, p. 327.

⁶ *Ibid.*, p. 331.

⁷ *Ibid.*

⁸ Herbert-George WELLS, *L'Homme invisible*, *op. cit.*, p. 798.

⁹ *Ibid.*, p. 800.

d'argent pour poursuivre ses recherches : « Alors, je volai le vieux, je volai mon père... Mais l'argent n'était pas à lui... Il s'est tué¹ ». Plus tard, il a mis le feu à la maison de sa logeuse et pillé le magasin d'un vieil homme, qu'il a ficelé et abandonné à son sort. À la fin du roman, sa mégalomanie ne connaît plus de limites : affirmant qu'il veut orchestrer un « massacre judicieux » afin d'établir un « règne de la terreur² », il finit par écrire dans une lettre délirante :

Port-Burdock n'est plus sous la domination de la reine ; dites-le à votre policier [...] : la ville est sous ma domination, à moi, et je suis la terreur ! Ce jour est le premier de l'an 1 de la nouvelle ère, l'ère de l'homme invisible. Je suis Invisible Ier³. »

De la fable prométhéenne à la mégalomanie du génie psychopathe, le type du savant fou symbolise donc la « ruine de l'âme » que représente le savoir dénué de qualités morales. Par certains aspects, ce personnage rejoint le surhomme de roman populaire, notamment dans sa volonté de se substituer à l'ordre divin. Cependant, l'échec programmé des récits de savants fous rejoint la morale faustienne : la transgression aboutit au châtement et signale la mise en déroute de l'individualisme absolu.

4.2.2. Le capitaine Nemo et l'impossible indépendance

4.2.2.1. « Je meurs d'avoir cru que l'on pouvait vivre seul »

L'échec de l'individualisme est formulé par le capitaine Nemo au moment de sa mort, à la fin de *L'Île mystérieuse* : « La solitude, l'isolement sont choses tristes, au-dessus des forces humaines... Je meurs d'avoir cru que l'on pouvait vivre seul⁴ ! » Comme Monte-Cristo, qui renonce à achever sa vengeance car il comprend qu'il a été trop loin, Nemo avoue aux colons de l'île que sa posture est intenable, et affirme la nécessité des relations humaines :

« Messieurs, leur dit le capitaine, vous êtes des hommes courageux, honnêtes et bons. Vous vous êtes tous dévoués sans réserve à l'œuvre commune. Je vous ai souvent observés. Je vous ai aimés, je vous aime !... votre main, Monsieur Smith ! »

¹ *Ibid.*, p. 769.

² *Ibid.*, p. 796.

³ *Ibid.*, p. 804.

⁴ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, *op. cit.*, p. 672.

Cyrus Smith tendit sa main au capitaine, qui la serra affectueusement.

« Cela est bon ! » murmura-t-il¹.

Le capitaine meurt en prononçant les mots « Dieu et patrie² ! », ce qui signifie sa volonté d'être réintégré parmi ses semblables, au sein de la société qu'il a fuie. Cet adoucissement du capitaine Nemo dans *L'Île mystérieuse* est corrélé à la révélation de son identité, dont le secret n'avait pas été dévoilé dans *Vingt mille lieues sous les mers*. Cette révélation s'accompagne d'un mouvement de repentir du personnage, qui permet de revenir sur la violence de sa vengeance dans le roman précédent. Cependant nous verrons que les très nombreuses corrections entre la version manuscrite et la version publiée de *L'Île mystérieuse* encouragent la critique à voir dans l'humanisation finale du capitaine Nemo une intervention éditoriale contrevenant à la logique du récit vernien.

L'aveu d'échec de Nemo est à rapprocher du parcours d'un autre personnage de *L'Île mystérieuse*, qui fait le lien de ce roman avec *Les Enfants du capitaine Grant* : l'ancien convict Ayrton. Comme le capitaine Nemo, ce personnage expérimente l'impossibilité de la solitude et la nécessité de la vie en société. À rebours du roman de Daniel Defoe, dans lequel l'espace insulaire abrite une solitude heureuse et industrielle, la robinsonnade vernienne montre que le salut ne peut être que collectif. Dans *Les Enfants du capitaine Grant*, pour avoir trahi les personnages principaux, Ayrton réclame à Lord Glenarvan un châtement digne d'une robinsonnade : il sera abandonné sur une île déserte, où, affirme-t-il ironiquement : « Je me tirerai d'affaire comme je pourrai, et je me repentirai si j'ai le temps ». Cette allusion à la dimension rédemptrice de la robinsonnade ouvre l'espoir d'un repentir pour Ayrton, que Lord Glenarvan espère également : à sa femme qui prend le condamné en pitié, il répond : « Il le faut [...]. C'est l'expiation³ ! » Afin que cette rédemption puisse avoir lieu, Ayrton se voit offrir les objets que possédait également son précurseur Robinson Crusoé :

¹ *Ibid.*

² William BUTCHER, *Jules Verne inédit, op. cit.*, p. 342.

³ Jules VERNE, *Les Enfants du capitaine Grant, op. cit.*, p. 718.

John Mangles avait d'avance fait transporter dans l'île quelques caisses d'aliments conservés, des outils, des armes et un approvisionnement de poudre et de plomb. Le quartier-maître pouvait donc se régénérer par le travail ; rien ne lui manquait, pas même des livres, et entre autres la Bible, si chère aux cœurs anglais¹.

A priori, Ayrton dispose de tout ce qu'il lui faut pour être l'artisan de son salut : une île déserte, les outils pour la faire prospérer et une situation où il se trouve, comme l'affirme Lord Glenarvan « seul, sous l'œil d'un Dieu qui lit au plus profond des cœurs² ». Toutefois, l'attitude de défi que conserve le convict le rapproche du capitaine Nemo : la dernière image que les personnages des *Enfants* emportent d'Ayrton le montre debout face à la mer, et « évoque de façon frappante celle de Nemo défiant le navire qu'il va couler à la fin de *Vingt mille lieues*³ » : « du haut de la dunette, les passagers purent voir le quartier-maître, les bras croisés, immobile comme une statue sur un roc, et regardant le navire⁴ ». Le destin d'Ayrton, obstiné dans la solitude, redouble donc celui du capitaine Nemo vivant reclus dans son sous-marin. Toutefois, Ayrton n'a ni l'intelligence, ni la force morale du capitaine. Seul sur son île, il connaît les étapes d'une régression à l'état de nature, similaire à celle que nous avons décrite au chapitre III⁵.

En expédition sur l'île Tabor, les colons de *L'Île mystérieuse* sont attaqués par une créature qui leur semble d'abord être un singe :

En vérité, ce n'était point un singe ! C'était une créature humaine, c'était un homme ! Mais quel homme ! Un sauvage, dans toute l'horrible acception du mot, et d'autant plus épouvantable, qu'il semblait être tombé au dernier degré de l'abrutissement !

Chevelure hérissée, barbe inculte descendant jusqu'à la poitrine, corps à peu près nu, sauf un lambeau de couverture sur les reins, yeux farouches, mains énormes, ongles démesurément longs, teint sombre comme l'acajou, pieds durcis comme s'ils eussent été faits de corne : telle était la misérable créature qu'il fallait bien, pourtant, appeler un homme ! [...]

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Marie-Hélène HUET, « Notice de *L'Île mystérieuse* », dans Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, *op. cit.*, p. 1146.

⁴ Jules VERNE, *Les Enfants du capitaine Grant*, *op. cit.*, p. 718.

⁵ Sur la régression du personnage blanc en contexte colonial, voir *supra* : 3.2.2, p. 209 et suiv.

Il était évident que, si le naufragé avait jamais été un être civilisé, l'isolement en avait fait un sauvage, et pis, peut-être, un véritable homme des bois. Des sons rauques sortaient de sa gorge, entre ses dents, qui avaient l'acuité des dents de carnivores, faites pour ne plus broyer que de la chair crue. La mémoire devait l'avoir abandonné depuis longtemps, sans doute, et, depuis longtemps aussi, il ne savait plus se servir de ses outils, de ses armes, il ne savait plus faire de feu ! On voyait qu'il était leste, souple, mais que toutes les qualités physiques s'étaient développées chez lui au détriment des qualités morales¹ !

Le portrait d'Ayrton condense tous les éléments de celui de l'homme sauvage : apparence simiesque, nudité, oubli de soi, goût pour la chair crue. À l'inverse du savant fou, ses capacités physiques ainsi que la taille de ses mains et de ses pieds se sont développées tandis qu'il perdait la mémoire et ses capacités mentales. C'est seulement après avoir été recueilli par les colons de *L'Île mystérieuse* qu'Ayrton connaît la rédemption promise. Comme le note Éric Fougère, « la "cure" est cette fois réussie grâce au passage de l'expérience individuelle (isolement d'un condamné) vers la collective (organisation d'une société)² ». À rebours de « la société des colons de Defoe », qui « connaît les pires difficultés sociales » tandis que « c'est paradoxalement le naufragé qui revêt les plus hautes exigences d'ordre³ », chez Jules Verne la robinsonnade est collective et la folie vient de la solitude. En ce qui concerne le capitaine Nemo, c'est également l'observation des colons de l'île qui lui donne l'envie de renouer avec ses semblables : « Oui ! Ces hommes étaient dignes de réconcilier le capitaine Nemo avec cette humanité qu'ils représentaient si honnêtement dans l'île⁴ ! », s'enthousiasme le narrateur. En faisant parvenir aux colons une bouteille à la mer leur donnant les coordonnées de l'île où se trouve Ayrton, Nemo permet à l'ancien convict de réintégrer la société humaine et de racheter sa faute. L'intérêt qu'il prend à la rédemption de ce personnage permet d'identifier Nemo à Ayrton, et de voir dans son geste l'affirmation de l'impossibilité d'une vie isolée et solitaire. » Je meurs d'avoir cru que l'on pouvait vivre seul⁵ », dit Nemo, en écho à Cyrus Smith qui a déclaré précédemment au sujet d'Ayrton : « Malheur à qui est seul⁶ ».

¹ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, op. cit., p. 411. .

² Éric FOUGÈRE, *Escales en littérature insulaire*, op. cit., p. 118.

³ *Ibid.*, p. 120.

⁴ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, op. cit., p. 663.

⁵ *Ibid.*, p. 672.

⁶ *Ibid.*, p. 418.

4.2.2.2. L'anachronisme dangereux du prince Dakkar

Outre l'aveu de l'impossibilité de vivre seul, le Nemo de *L'Île mystérieuse* désavoue, avec la révélation de son identité, l'esprit d'indépendance qu'il professait auparavant. La véritable identité de Nemo est révélée aux colons de *L'Île mystérieuse*, cinq ans après *Vingt Mille lieues sous les mers* : il est le prince indien Dakkar. Opposé à la colonisation britannique, il « résum[e] en lui toutes les haines farouches du vaincu contre le vainqueur¹ ». Il a notamment initié la « Révolte des Cipayes », c'est-à-dire la première guerre d'indépendance indienne² : « En 1857 », écrit Verne, « la grande révolte des cipayes éclata. Le prince Dakkar en fut l'âme. Il organisa l'immense soulèvement³ ». Les Cipayes, soldats d'élite de l'armée coloniale, sont pour la plupart issus des castes supérieures de la société indienne. Dans les années 1850, la difficulté de leur condition provoque des mutineries dans l'armée⁴, qui s'étendent peu à peu à toute la population, jusqu'au soulèvement de régions entières au centre et au nord de l'Inde. L'insurrection est menée par l'aristocratie indienne, dont le pouvoir est menacé par les Britanniques, mais elle s'étend à toutes les catégories de la population. De nombreux bâtiments militaires britanniques sont incendiés, et des meurtres d'Européens ont lieu, notamment parmi les officiers et leurs familles. Le massacre de Cawnpore (Kanpur), qui sert de base à l'intrigue de *La Maison à vapeur* de Jules Verne, horrifie particulièrement l'opinion publique britannique, qui dès lors appelle à la vengeance. De fait, la répression est sanglante. Le pays est le théâtre de très nombreux massacres et exécutions sommaires⁵. Dans *L'Île mystérieuse*, on apprend que la famille du prince Dakkar a été victime des représailles anglaises : « son père, sa mère, sa femme, ses enfants payèrent

¹ *Ibid.*, p. 659.

² Le terme « Révolte des Cipayes » (en français), ou « Indian Mutiny » (en anglais) sont des expressions péjoratives pour désigner un épisode appelé en Inde la « Grande Rébellion » ou « Première guerre d'indépendance indienne ». « Cipaye » est la version française de l'anglais « sepoy », lui-même issu du persan *sipāhi*, qui désigne une armée de cavalerie. Le mot est aussi à l'origine du français « spahi » (Roland BRETON, article « Cipayes (Révolte des) » [en ligne], dans *Encyclopædia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cipayes-revolte-des/>, consulté le 11 décembre 2019.)

³ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, *op. cit.*, p. 660.

⁴ Les Cipayes sont sous-payés, chargés de tâches qu'ils jugent indignes et humiliés par le racisme des officiers britanniques. Les soulèvements dans les régiments cipayes commencent lorsque les Anglais décident de leur imposer des cartouches de papier qu'il faut déchirer avec les dents afin de mettre la poudre dans le canon de leur fusil. Or, ces cartouches sont enduites de graisse de porc ou de bœuf, ce qui contrevient aux pratiques religieuses des hindous et des musulmans (Jacques WEBER, *Le Siècle d'Albion. L'Empire britannique au XIXe siècle (1815-1914)*, Paris, Les Indes Savantes, 2011, p. 292-299.)

⁵ Le nombre de victimes indiennes est estimé à plusieurs centaines de milliers (*Ibid.*)

pour lui avant même qu'il pût connaître les dangers qu'à cause de lui ils couraient¹... » Cette mention pathétique ravive le souvenir du capitaine Nemo en pleurs devant le portrait de sa famille dans *Vingt Mille lieues*, et sert de point de départ à l'errance sous-marine du *Nautilus*. De même, le dévoilement de l'identité du prince Dakkar permet d'éclaircir l'épisode final de *Vingt Mille lieues*, en révélant la nationalité de la frégate coulée par le capitaine : « C'était une frégate anglaise, monsieur, s'écria le capitaine Nemo, redevenu un instant le prince Dakkar, une frégate anglaise, vous entendez bien² ! »

La première version du manuscrit de *L'Île Mystérieuse* donne à Nemo un nom originel surprenant, Eghiet Anardill³. Ce personnage, caractérisé par le « charme que revêtent les types immortels de Byron⁴ », est beaucoup plus proche du Nemo de *Vingt Mille lieues sous les mers* que celui qui apparaît dans la version publiée de *L'Île mystérieuse*. Dans les corrections apportées, le nom d'Anardill est rayé au profit de Dakkar. Il s'agit d'un nom indien dont la forme la plus courante est Thakkar, et qui pourrait signifier « lord⁵ ». Toutefois, pour William Butcher, qu'il se nomme Anardill ou Dakkar, le retour de Nemo dans *L'Île mystérieuse* est probablement une idée d'Hetzel. Par exemple, il note que les premières apparitions du personnage dans le manuscrit sont de la main de l'éditeur⁶. De plus, les interventions du capitaine sur l'île lui paraissent grossières, et les anachronismes évidents lui semblent peu compatibles avec la rigueur de Jules Verne⁷. De fait, *L'Île mystérieuse* apporte une conclusion à la fois aux *Enfants du capitaine Grant* et à *Vingt mille lieues sous les mers*, avec lesquels il forme une sorte de trilogie. Or, la chronologie du roman contredit celle des deux autres. En effet, l'action des *Enfants* a lieu durant les années 1864 et 1865, et celle de *Vingt mille lieues* en 1867-1868. Selon le narrateur de *Vingt mille lieues*, l'errance de Nemo sous les mers a commencé trois ans avant l'action du récit, soit en 1865. Or, l'action de *L'Île mystérieuse* se déroule de 1865 à 1869, ce qui reviendrait à commencer l'exil de Nemo autour de 1849, et à situer l'action des *Enfants* en 1854. De même, la chronologie de *L'Île*

¹ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, op. cit., p. 660.

² *Ibid.*, p. 665.

³ William BUTCHER, *Jules Verne inédit*, op. cit., p. 335.

⁴ *Ibid.*, p. 336.

⁵ Jules VERNE, *The Mysterious Island*, Sidney KRAVITZ (trad.), Middleton, Wesleyand University Press, 2001, p. 651, cité par Marie-Hélène HUET dans Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, op. cit., p. note 3 p. 659.

⁶ Manuscrit de *L'Île mystérieuse* IM1 III XVI 138-139, cité par William BUTCHER, *Jules Verne inédit*, op. cit., p. 324.

⁷ William BUTCHER, *Jules Verne inédit*, op. cit., p. 333-341.

mystérieuse contredit celle des événements historiques, puisque Nemo affirme avoir participé à la révolte des Cipayes de 1857. Pour Marie-Hélène Huet, la nécessité de retrouver Nemo et Ayrton dans le roman « s'explique par des raisons structurelles, qui font que Verne leur sacrifie la chronologie de son œuvre ». Toutefois, à la suite de William Butcher, elle nuance également son propos. Rappelant que le choix d'un Nemo indien semble être une invention d'Hetzel elle émet l'idée que ces incohérences pourraient être une manière de rejeter l'identité indienne de Nemo et les ingérences de l'éditeur¹.

Enfin, William Butcher considère que les interventions d'Hetzel ont dénaturé le personnage de Nemo et lui ont fait « trahir ses croyances les plus profondes² ». Par exemple, dans le manuscrit, le dernier mot de Nemo mourant est : « Indépendance » ; tandis que dans la version publiée, Nemo dit : « Dieu et Patrie³ ! » De même, dans la version que donne le manuscrit, le capitaine Nemo ne demande pas de pardon pour ses actes meurtriers :

Version du manuscrit IM1

« C'était une frégate anglaise, monsieur, s'écria le capitaine Nemo, redevenu un instant le prince Dakkar, et dont les yeux brillaient du feu de la haine ! Une frégate anglaise ! Elle m'attaquait, monsieur ! J'étais resserré dans une baie étroite et peu profonde... il me fallait passer, et... j'ai passé ! »
Quelques instants de silence suivirent cette réponse, et le capitaine Nemo prononça de nouveau cette phrase d'une voix sourde : « Me croyez-vous un criminel ? » Cyrus Smith tendit la main au capitaine et, à sa demande, il ne répondit que par ces paroles :

Version publiée

« C'était une frégate anglaise, monsieur, s'écria le capitaine Nemo, redevenu un instant le prince Dakkar, une frégate anglaise, vous entendez bien ! Elle m'attaquait ! J'étais resserré dans une baie étroite et peu profonde !... il me fallait passer, et... j'ai passé ! »
Puis, d'une voix plus calme : « J'étais dans la justice et dans le droit, ajouta-t-il. J'ai fait partout le bien que j'ai pu, et aussi le mal que j'ai dû. Toute justice n'est pas dans le pardon ! »
Quelques instants de silence suivirent cette réponse, et le capitaine Nemo prononça de nouveau cette phrase :

¹ Marie-Hélène HUET, « Notice », *op. cit.*, p. 1147-1148.

² William BUTCHER, *Jules Verne inédit*, *op. cit.*, p. 333.

³ *Ibid.*, p. 342.

« Dieu vous jugera, prince Dakkar. Pour nous, nous sommes les obligés du capitaine Nemo, et des obligés ne jugent pas leur bienfaiteur¹. »

« Que pensez-vous de moi, messieurs ? »

Cyrus Smith tendit la main au capitaine, et, à sa demande, il répondit d'une voix grave :

« Capitaine, votre tort est d'avoir cru qu'on pouvait ressusciter le passé, et vous avez lutté contre le progrès nécessaire. Ce fut une de ces erreurs que les uns admirent, que les autres blâment, dont Dieu seul est juge et que la raison humaine doit absoudre. Celui qui se trompe dans une intention qu'il croit bonne, on peut le combattre, on ne cesse pas de l'estimer. Votre erreur est de celles qui n'excluent pas l'admiration, et votre nom n'a rien à redouter des jugements de l'histoire. Elle aime les héroïques folies, tout en condamnant les résultats qu'elles entraînent². »

Dans la version manuscrite, Nemo semble être resté fidèle à lui-même, et n'exprime aucun remords pour l'acte de vengeance qui a été commis. L'« étroite baie » où le *Nautilus* est censé avoir été coincé est une proposition d'Hetzel que Verne juge absurde³, et qui de plus est fautive, ce que confirme la lecture du passage de *Vingt Mille lieues*, où il est très clair que le capitaine a attaqué le navire délibérément⁴. Il est également significatif de constater que l'éditeur a fait retirer du texte les mots de criminels et de juges, pour y substituer une condamnation moralisatrice que William Butcher considère « peu conforme à l'esprit

¹ Manuscrit de *L'Île mystérieuse* IM1 III XVI 143, cité par William BUTCHER, *Jules Verne inédit, op. cit.*, p. 336.

² Jules VERNE, *L'Île mystérieuse, op. cit.*, p. 664-666. .

³ William BUTCHER, *Jules Verne inédit, op. cit.*, p. 337.

⁴ Au contraire de ce que Nemo affirme dans *L'Île mystérieuse*, l'attaque de la frégate dans *Vingt Mille lieues* est préméditée. Tout d'abord, le capitaine attire le navire qui le poursuit durant une nuit entière. Puis, au moment de frapper, le *Nautilus* prend de l'élan et éperonne la frégate. La scène se déroule en pleine mer, et il n'est fait nulle mention d'une baie étroite (Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers, op. cit.*, p. 1219-1224.)

vernien¹ ». Là où, dans le manuscrit, Cyrus Smith refusait comme Aronnax de juger Nemo, il affirme dans la version publiée que c'est Dieu qui sera juge de l'action du capitaine. Hetzel fait également couper un court passage où les colons justifient les actes de Nemo, qu'ils présentent comme une défense légitime, motivée par des sentiments nobles :

Voilà un homme ! dit enfin Pencroff. Est-il croyable qu'il ait vécu au fond de l'Océan ! et quand je pense qu'il n'y a [...] pas trouvé la tranquillité complète, et qu'on le pourchassait comme un pirate ou un monstre ! Ce n'est pas moi qui le blâmerai d'avoir coulé une frégate. Elle l'attaquait ! Il s'est défendu, et il a eu raison ! / – Il y a là un fait qui sera diversement apprécié, répondit Cyrus Smith. Mais il ne faut pas oublier que le capitaine Nemo a voulu affranchir son pays et en chasser les oppresseurs. Il n'est pas, mes amis, de tâche plus noble, et le prince Dakkar m'apparaît comme un héros, digne d'admiration et de respect. / – J'ajoute, répondit Gédéon Spilett, que puisqu'il nous a été donné d'apprendre son histoire, ce sera un devoir pour nous de le réhabiliter, si jamais nous nous retrouvons parmi nos semblables² !

La noblesse de la tâche du capitaine Nemo, qui, souvenons-nous, est un héritier direct de Byron et des personnages romantiques luttant en faveur de l'indépendance des peuples, apparaît donc inchangée dans la première version de *L'Île mystérieuse*. Son action, devenue une « erreur », est discréditée par la qualification d'« héroïque folie³ » dans la version publiée. Ces phrases ajoutées par Hetzel affirment le caractère illusoire de la rébellion de Dakkar/Nemo, en déclarant qu'il a lutté contre un « progrès nécessaire⁴ ». On trouve le même genre de considérations plus haut dans le roman, lorsqu'il est question de la rébellion indienne :

Le droit, cette fois encore, était tombé devant la force. Mais la civilisation ne recule jamais, et il semble qu'elle emprunte tous les droits à la nécessité. Les cipayes furent vaincus, et le pays des anciens rajahs retomba sous la domination plus étroite de l'Angleterre⁵.

La présentation de la colonisation anglaise comme un « progrès nécessaire » est conforme à la vision du monde véhiculée par les romans d'aventures se déroulant dans les territoires colonisés. En effet, selon ce point de vue, si l'indépendance des peuples blancs est nécessaire, les peuples non-blancs ne sont qu'au début de leur évolution et ont besoin de la

¹ William BUTCHER, *Jules Verne inédit, op. cit.*, p. 340.

² Manuscrit de *L'Île mystérieuse* IM1 III XVI 147, cité par William BUTCHER, *Jules Verne inédit, op. cit.*, p. 337.

³ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse, op. cit.*, p. 666. .

⁴ *Ibid.*, p. 666.

⁵ *Ibid.*, p. 660.

tutelle civilisatrice de la colonisation pour s'épanouir¹. Il est à cet égard significatif de constater que la région d'origine du prince Dakkar, le Bundelkund, est celle que les Anglais du *Tour du monde en quatre-vingts jours* cherchent à conquérir, en affirmant que ces « contrées sauvages » sont « le théâtre de meurtres et de pillages incessants² ». C'est là que prend place la scène du sati que nous avons évoquée précédemment³. Soutenir les velléités nationalistes d'un peuple qui défie la couronne anglaise tout en pratiquant des coutumes jugées barbares, est absolument contraire à une vision du monde colonialiste. Cette région d'origine, combinée à l'impopularité de l'insurrection indienne de 1857 suffisent à rendre Dakkar inquiétant pour un Européen du XIX^e siècle. Au contraire, rappelons-nous que dans *Vingt Mille lieues*, les marins du *Nautilus* sont issus de peuples « opprimés », mais européens ; et que Nemo, dans l'esprit de son auteur, est polonais. Les romans verniens revus par Hetzel nous font donc clairement comprendre qu'il existe de mauvaises et de bonnes luttes nationalistes. Dans ces conditions, la lutte d'un prince indien contre la colonisation est une résistance inutile et anachronique, et l'humilité finale de Nemo montre qu'il faut accepter la modernité et le progrès qu'apporte la tutelle européenne.

¹ Alain Ruscio évoque un aspect de la pensée coloniale, qui considère que les colonisés sont comme des enfants : ils ont une mentalité qui précède la pensée, et cherchent les explications du monde dans des phénomènes irrationnels. Toute velléité d'indépendance est donc vue par le colonisateur comme un caprice d'enfant. (Alain RUSCIO, *Le Credo de l'homme blanc*, op. cit., p. 46-62.)

² Jules VERNE, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, op. cit., p. 54.

³ Voir *supra* : 2.2.2.2, p. 141 et suiv.

CHAPITRE V

LA FÊLURE ET LA TACHE

Dans les romans étudiés, les personnages hérités du romantisme et de la tradition prométhéenne sont mis en déroute au sein de récits de la transgression punie. Le désir de régner sur un espace insulaire clos, que nous avons pu constater chez le comte de Monte-Cristo, le docteur Moreau, ainsi que le capitaine Nemo et plusieurs autres héros verniens, font écho à la démesure du mage Prospero dans la *Tempête* de Shakespeare. Cet attrait pour la clôture géographique de l'île rappelle sa dimension fabuleuse : régner sur l'île, c'est s'approprier la temporalité éternelle de la sphère, et se soustraire à la mortalité humaine. Le désir d'île signale un refus de la mort et du passage du temps et révèle également la prétention des personnages à s'arroger des prérogatives divines. Ainsi, le docteur Moreau de Wells, qui à bien des égards ressemble au Prospero de *La Tempête*, tente d'apporter une réponse concrète et sanglante à la question de la dégradation inévitable du corps humain. De même, l'homme du futur qu'il imagine dans son essai « The Man of the Year Million » (1893)

n'a pas d'organes digestifs¹ : les textes wellsiens éliminent ainsi ce qui inscrit le pourrissement et la décadence dans le corps même de l'être humain.

Toutefois, la perfection de la sphère est un idéal inatteignable, ce que signalent, chez Melville et Conrad, les thèmes de la fêlure et de la tache. Dans le roman de Melville, l'échec du capitaine Achab est inscrit dans son corps même sous la forme d'une cicatrice, qui révèle que son intégrité a été atteinte par le monde blanc et « requin ». Dans *Lord Jim*, la menace de la déchéance morale passe par la métaphore de la tache, signe d'un pourrissement intérieur qui met à mal l'identité idéale du personnage. Si dans *Moby-Dick* comme dans *L'Île du docteur Moreau*, quoique de manières très différentes, le rêve de pouvoir créer un homme artificiel cherche à combler cette fêlure en répondant à l'aspiration à l'immortalité des personnages, l'éclatement de l'espace insulaire à la fin des romans, particulièrement spectaculaire dans *L'Île mystérieuse* de Jules Verne, signale la vanité de leur désir d'intégrité et de leurs prétentions à la toute-puissance.

5.1. LA FÊLURE DU CAPITAINE ACHAB

5.1.1. La cicatrice blanche et la Tahiti de l'âme

5.1.1.1. Blessure et monomanie

Au début de *Moby-Dick*, le narrateur a affirmé avec ironie : « nous avons *tous*, d'une façon ou d'une autre, la tête affreusement fêlée et un besoin urgent d'être raccommodés² ». Pour le capitaine Achab, cette fêlure est insupportable, et elle tient dans le roman une place centrale pour comprendre son caractère monomaniacal. L'événement fondateur de *Moby-Dick* est la première rencontre d'Achab avec le cachalot blanc et l'épisode de son démembrement. Dans son récit, le narrateur précise que l'obsession du capitaine pour Moby Dick n'est pas née au moment de la blessure, mais durant ses longs mois de convalescence.

¹ Herbert-George WELLS, « The Man of the Year Million » [en ligne], *op. cit.*

² Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 106. « [...] we are all somehow dreadfully cracked about the head, and sadly need mending. »

Ce n'est donc pas la blessure corporelle qui a provoqué l'obsession d'Achab, mais l'idée que le corps puisse être blessé : « c'est alors seulement que son corps en lambeaux et son âme blessée mêlèrent leurs ruisseaux de sang, causant par ce mélange sa démente¹ ». À la suite de cette blessure, Achab est dépossédé de son autorité de capitaine-souverain, c'est-à-dire de ce qui donne son sens au voyage, et « contraint par ce heurt brutal de prendre le chemin du retour [« *forced to turn towards home*² »] ». Son accident lui révèle que son corps exposé à l'océan est vulnérable et passif face à la force aveugle qui anime le réel. D'autre part, sa blessure l'amène devant une énigme (la baleine est un mur, ou un masque), donc la conviction qu'il existe dans le réel un sens dissimulé qui lui échappe. Le corps blessé du capitaine devient donc l'image de « l'impuissance fondamentale de sa volonté et de son idéal de maîtrise du sens³ ». La blessure intérieure d'Achab est rendue visible par la cicatrice verticale qui le traverse, et qui coupe son corps en deux : « on lui voyait, prenant naissance dans ses cheveux gris et courant sur un côté du visage et du cou [...], avant de disparaître dans ses vêtements, un fin sillon d'une blancheur livide [« *lividly whitish*⁴ »] ». Le narrateur compare cette ligne à l'entaille que produit la foudre lorsqu'elle frappe un arbre et le déchire en deux. Le pléonasme « *lividly whitish* » insiste sur la blancheur de la blessure, et fait écho à la fois à la terreur que représente la blancheur de la baleine, et à la thématique du feu et de la foudre associée aux forces occultes auxquelles sont liés les harponneurs cannibales. La cicatrice blanche qui traverse Achab montre qu'il a été atteint par le principe de dévoration qui anime le monde, et que malgré son aspiration à l'intégrité – ou à l'insularité – il ne peut se concevoir comme un tout. À Starbuck qui vient l'avertir d'une fuite dans la cale, il répond : « Laisse fuir ! Je ne suis moi-même que fuites [« *Let it leak! I'm all leak myself*⁵ »] ».

Le thème de la fêlure est lié à la monomanie qui, selon le diagnostic courant au XIX^e siècle, est due à une séparation des facultés mentales causant une idée fixe. En tant que

¹ *Ibid.*, p. 212. « [...] ; then it was, that his torn body and gashed soul bled into one another; and so interfusing, made him mad. »

² *Ibid.* : « by this collision forced to turn towards home ».

³ Eyal PERETZ, *Literature, Disaster and the Enigma of Power. A Reading of Moby-Dick*, Stanford, California, Stanford University Press, 2003, p. 50. Traduction personnelle.

⁴ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 147. « Threading its way out from among his grey hairs, and continuing right down one side of his tawny scorched face and neck, till it disappeared in his clothing, you saw a slender rod-like mark, lividly whitish. »

⁵ *Ibid.*, p. 109.

monomaniacque, Achab est divisé car il a étouffé en lui son principe de vie, ou son âme. Celle-ci ressurgit parfois, notamment quand le capitaine dort¹. Durant son sommeil, il est victime d'un cauchemar récurrent qui le réveille en sursaut :

[...] lorsque cet enfer intime s'entrouvrait sous lui, un cri horrible [« *a wild cry* »] retentissait à travers le navire et Achab, le regard flamboyant, se précipitait hors de sa chambre comme s'il s'échappait d'un lit en feu. [...] A de pareils moments, Achab l'insensé, le rusé, l'obstiné, l'inlassable chasseur du cachalot blanc – cet Achab qui était allé s'allonger dans son hamac n'était pas l'agent qui le faisait quitter brusquement sa couchette dans l'épouvante. Non, l'agent en question était l'éternel principe de vie en lui, l'âme [« *living principle or soul in him* »] qui, dissociée dans le sommeil, pour un temps, de la faculté intellectuelle dont elle était à d'autres moments un véhicule ou un moyen externe, cherchait spontanément à fuir le voisinage brûlant de la manie furieuse qui lui était devenue momentanément étrangère [« *of which [...] it was no longer an integral* »]².

Lorsque l'âme fuit le corps du capitaine fou, elle le laisse pareil à un fantôme :

[...] l'esprit tourmenté qui se montrait dans le regard effaré d'Achab lorsque celui-ci, ou plutôt son apparence, se ruait hors de sa chambre n'était alors qu'une chose vide, un être informe, somnambule, un rai de lumière vive, certes, mais qui n'avait nul objet à colorer, et donc un néant [« *a blankness in itself* »]³.

Cet extrait indique que la fuite de son âme fait d'Achab un « *blankness* », un être vide semblable au principe terrifiant qui anime l'univers cannibale : ce principe de vie [« *living principle* »] que représente l'âme s'oppose au néant de la blancheur, et par extension à la quête du cachalot blanc⁴. En effet, l'âme résiste à l'appel de la chasse chez le capitaine, mais

¹ Eyal PERETZ, *Literature, Disaster and the Enigma of Power*, op. cit. p. 61.

² Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, op. cit., p. 230-231. « [...] when this hell in himself yawned beneath him, a wild cry would be heard through the ship; and with glaring eyes Ahab would burst from his state room, as though escaping from a bed that was on fire. Yet these, perhaps, instead of being the unsuppressable symptoms of some latent weakness, or fright at his own resolve, were but the plainest tokens of its intensity. For, at such times, crazy Ahab, the scheming, unappeasably steadfast hunter of the white whale; this Ahab that had gone to his hammock, was not the agent that so caused him to burst from it in horror again.

The latter was the eternal, living principle or soul in him; and in sleep, being for the time dissociated from the characterizing mind, which at other times employed it for its outer vehicle or agent, it spontaneously sought escape from the scorching contiguity of the frantic thing, of which, for the time, it was no longer an integral. »

³ *Ibid.*, p. 231. « Therefore, the tormented spirit that glared out of bodily eyes, when what seemed Ahab rushed from his room, was for the time but a vacated thing, a formless somnambulistic being, a ray of living light, to be sure, but without an object to colour, and therefore a blankness in itself. »

⁴ Plus loin dans le roman, Achab s'écrie en dormant : « Ah ! Moby Dick, c'est ton cœur enfin que je saisis à deux mains [« *I clutch thy heart at last!* »] ! » (*Ibid.*, p. 557.). Il semble donc que dans le rêve, sa quête aboutit : la blessure se referme, le cachalot est tué. Or, c'est à ce moment précis que le capitaine crie dans son sommeil et que l'âme s'échappe.

également chez Starbuck et l'équipage du navire. Dans le passage suivant, le narrateur distingue le corps, la volonté (*will*) et le cerveau (*brain*) : les trois sont soumis à la puissance du capitaine Achab. Cependant, l'âme (*soul*) de Starbuck n'a pas été atteinte :

Il [Achab] savait par exemple que, si puissant que fût, à certains égards, son ascendant magnétique sur Starbuck, cette emprise n'affectait pas plus l'homme spirituel dans son entièreté [« *complete spiritual man* »] que la simple supériorité physique n'entraîne une domination intellectuelle [...]. Le corps de Starbuck et sa volonté [« *will* »] contrainte n'appartenaient à Achab que pour autant que celui-ci tenait dirigé sur le cerveau [« *brain* »] de Starbuck son puissant aimant. Mais il savait aussi que le second, au fond de son âme [« *soul* »], avait la quête de son capitaine en horreur et, s'il le pouvait, s'en dissocierait avec joie, ou même s'efforcerait de la frustrer¹.

L'âme de Starbuck comme celle du capitaine, bien que réduite au silence par les autres facultés mentales, n'est pas atteinte par l'attraction qu'exerce le cachalot blanc. Achab lui-même ressent parfois qu'il a été dénaturé par la quête, au point qu'il ne se reconnaît plus lui-même : « *Is Ahab, Ahab² ?* », se demande-t-il à la veille de la première rencontre avec Moby Dick. À ce moment précis, la chasse lui semble être un impératif venu d'ailleurs et qu'il ne maîtrise pas :

Quelle est donc cette chose d'un autre monde, indicible, insondable [« *what nameless, inscrutable, unearthly thing is it* »]... quel est ce seigneur et maître caché, cet empereur fourbe, cruel, impitoyable [« *cozening, hidden lord and master, and cruel, remorseless emperor* »], dont les ordres sont si contraignants que, contre tout désir naturel, toute affection spontanée, je me pousse sans cesse, me bouscule et me force, me préparant témérairement à faire ce qu'en mon for intérieur, d'instinct, je n'oserais pas même imaginer [« *what in my own proper, natural heart, I durst not so much as dare* »]³ ?

¹ *Ibid.*, p. 46. « He knew, for example, that however magnetic his ascendancy in some respects was over Starbuck, yet that ascendancy did not cover the complete spiritual man any more than mere corporeal superiority involves intellectual mastership; for to the purely spiritual, the intellectual but stand in a sort of corporeal relation. Starbuck's body and Starbuck's coerced will were Ahab's, so long as Ahab kept his magnet at Starbuck's brain; still he knew that for all this the chief mate, in his soul, abhorred his captain's quest, and could he, would joyfully disintegrate himself from it, or even frustrate it. »

² *Ibid.*, p. 588. Philippe Jaworski traduit : « Achab est-il bien lui-même ? »

³ *Ibid.* « What is it, what nameless, inscrutable, unearthly thing is it; what cozening, hidden lord and master, and cruel, remorseless emperor commands me; that against all natural lovings and longings, I so keep pushing, and crowding, and jamming myself on all the time; recklessly making me ready to do what in my own proper, natural heart, I durst not so much as dare? »

La multiplication des préfixes et suffixes privatifs signale, ici encore, la parenté de la force qui anime Achab avec l'univers cannibale de l'océan. Le « *natural heart* » du capitaine ressemble à ce « *living principle* » qui est celui de l'âme et qui refuse la chasse. À cet instant fugace d'ouverture à l'autre qui se produit au contact de Starbuck et face à un océan apaisé, on pourrait considérer que c'est l'âme muselée du capitaine qui s'exprime, en affirmant se trouver sous l'emprise d'une force extérieure.

5.1.1.2. Le vert du foyer

Dans les romans de Melville, la couleur verte est très souvent associée au cœur humain et au foyer (« *hearthstone* »)¹. Dans *Moby-Dick*, l'âme est associée à la terre ferme par opposition à l'océan, une terre verte et heureuse : « Ô herbeuses clairières ! Ô paysages infinis de l'âme, éternellement printaniers ! », s'écrie le narrateur. « En vous [...] les hommes peuvent encore s'ébattre comme des poulains dans le jeune trèfle du matin et, pendant quelques rares et courts instants, sentir la rosée de la vie immortelle rafraîchir leur corps² ». Malgré sa dureté, le capitaine Achab, comparé à un chêne foudroyé, est encore capable de verdoyer, donc de ressentir les manifestations de son âme : « plus d'une fois, on vit dans son regard ce bourgeon naissant qui, chez tout autre, se fût épanoui en un large sourire³ ». Sur cette terre heureuse qui s'oppose à l'océan hostile, les épouses et les enfants des marins les attendent. Starbuck, dont nous avons vu que l'âme résiste à l'appel du cachalot blanc, ne songe d'ailleurs qu'à son retour auprès de sa famille. En l'observant, le capitaine hésite un instant à poursuivre sa quête :

¹ Natalia WRIGHT, *Melville's use of the Bible*, op. cit., p. 34.

² Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, op. cit., p. 534. « Oh, grassy glades! oh, ever vernal endless landscapes in the soul; in ye,—though long parched by the dead drought of the earthy life,—in ye, men yet may roll, like young horses in new morning clover; and for some few fleeting moments, feel the cool dew of the life immortal on them. »

³ *Ibid.*, p. 150. « More than once did he put forth the faint blossom of a look, which, in any other man, would have soon flowered out in a smile. »

Viens tout près de moi, Starbuck, ici, tout près ; laisse-moi plonger mon regard dans un regard d'homme, cela vaut mieux que de contempler la mer ou le ciel, ou de lever les yeux vers Dieu. Par la terre verte, par la pierre brillante de l'âtre [« *hearth-stone* »], c'est la boule de verre du magicien : je vois ma femme et mon enfant dans ta pupille. Non, non, reste à bord, à bord !... Ne mets pas à la mer quand je le ferai, quand Achab, ton capitaine marqué au fer, donnera la chasse à Moby Dick. Non, tu ne courras pas ce risque... non, non, pas avec cette maison au loin que je vois dans tes yeux¹ !

Dans ce passage, l'île de Nantucket est une autre Ithaque où, comme Ulysse, Starbuck aspire à retourner. Au chapitre 58, Ismaël oppose l'océan cannibale à « notre douce terre, si verte et docile » et propose une analogie :

Car de même que cet océan d'épouvante cerne un continent verdoyant, de même il se trouve dans l'âme humaine une île de paix et de joie, une Tahiti [« *in the soul of man there lies one insular Tahiti* »] ceinturée de toutes les horreurs d'un monde à demi connu².

Dans ce passage, l'imaginaire insulaire renoue avec son origine édénique. L'île n'est pas le navire errant et cannibale soumis à la volonté d'un capitaine despotique, mais un foyer vivace qui résiste à la violence du monde.

L'âme, associée à la famille dans le passage qui concerne Starbuck, semble plus largement liée à toute forme de sociabilité humaine. Au chapitre 100, le *Pequod* rencontre en mer un autre navire baleinier de Nantucket, le *Samuel Enderby*. Son capitaine, le capitaine Boomer, a perdu son bras à la suite d'une rencontre avec Moby Dick, et l'a remplacé, comme Achab sa jambe, par un bras en os de baleine. Sa réaction suite à son accident est très différente de celle d'Achab. Il ne souhaite pas pourchasser la baleine blanche, et s'estime heureux d'avoir survécu à sa blessure. Cet homme joyeux doit la vie à son médecin de bord, Bunker, qui l'a sauvé et avec qui il entretient une vive amitié. Bunker, dont le nom signifie la bonde, ou le bouchon, est peut-être celui qui a manqué à Achab pour colmater sa fuite. La fraternité humaine et l'humour semblent donc être l'antidote de l'« *universal thump* ». Dans

¹ *Ibid.*, p. 587. « Close! stand close to me, Starbuck; let me look into a human eye; it is better than to gaze into sea or sky; better than to gaze upon God. By the green land; by the bright hearth-stone! this is the magic glass, man; I see my wife and my child in thine eye. No, no; stay on board, on board!—lower not when I do; when branded Ahab gives chase to Moby Dick. That hazard shall not be thine. No, no! not with the far away home I see in that eye! »

² *Ibid.*, p. 311. « For as this appalling ocean surrounds the verdant land, so in the soul of man there lies one insular Tahiti, full of peace and joy, but encompassed by all the horrors of the half known life. »

les romans de Melville, cette fraternité est fréquemment représentée par le fait de fumer la pipe – nous avons vu, par exemple, que l'humanisation de la baleine au chapitre 61 passe par l'analogie entre la vapeur qui s'échappe de son évent et la fumée d'une pipe. Dans *Mardi*, le moment où les personnages fument la pipe correspond à un moment de sociabilité heureuse, qui écarte les soucis : « *In every puff, off flies a care* », s'écrie Yoomy, « à chaque bouffée s'envole un souci¹ ». De même, le pacte entre Ismaël et Queequeg au début du roman est scellé par le fait de fumer la pipe ensemble : « je lui proposai bientôt de fumer la pipe de l'amitié [*I proposed a social smoke*] »², écrit le narrateur. Celle-ci terminée, Queequeg lui dit qu'ils sont à présent « amis de cœur [*bosom friends*] »³. Il paraît donc significatif que, peu de temps après son apparition sur le pont du navire pour la première fois, Achab jette sa pipe à la mer :

Fumer a cessé de m'apaiser. [...] Qu'ai-je donc encore à faire avec cette pipe ? Cette chose est destinée à rassénérer [*this thing that is meant for serenity*], ses suaves fumées blanches à caresser des cheveux tendrement blanchis, et non des mèches broussailleuses, couleur d'acier, telles que les miennes. Je ne fumerai plus⁴...

À la fin du roman, Achab a si bien extirpé de lui-même toute humanité que son équipage, si joyeux au début, est devenu silencieux : « toute forme de gaieté [...] disparut⁵ ». Cette disparition de la vie sociale du navire correspond à un repli de chacun sur son âme – toujours associée à la métaphore organique – qui semble le dernier lieu que n'a pas atteint le despotisme du capitaine :

Il dominait si bien les hommes, et d'une telle hauteur, que tous leurs pressentiments et leurs doutes, leurs inquiétudes et leurs peurs étaient contraints d'aller se cacher à l'ombre de leurs âmes [*were fain to hide beneath their soul*], où ils ne se risquaient pas de laisser croître la moindre tige ni la moindre feuille [*not sprout forth a single spear or leaf*]⁶.

¹ Herman MELVILLE, *Mardi*, op. cit., p. 932.

² Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, op. cit., p. 74.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 154. « [...] this smoking no longer soothes. [...] What business have I with this pipe? This thing that is meant for serenity, to send up mild white vapours among mild white hairs, not among torn iron-grey locks like mine. I'll smoke no more – »

⁵ *Ibid.*, p. 578 : « all humor, forced or natural, vanished ».

⁶ *Ibid.* « It domineered above them so, that all their bodings, doubts, misgivings, fears, were fain to hide beneath their souls, and not sprout forth a single spear or leaf. »

Le refus d'Achab d'aider le capitaine Gardiner de la *Rachel*, dont le jeune fils s'est perdu en mer, signale sa rupture complète d'avec l'humanité. En vain, Gardiner invoque leur situation commune, qui est aussi celle de Starbuck – et d'Ulysse : « vous aussi... *vous aussi*, capitaine, avez un garçon¹... » Mais Achab, obsédé par le cachalot blanc, ne lui accorde pas son aide : « l'étranger continuait de supplier Achab de lui accorder cette pauvre faveur, et Achab, pareil à une enclume, recevait tous les chocs sans jamais frémir² ». La comparaison avec l'enclume signale la déshumanisation du personnage. Elle évoque également à distance la fascination du capitaine pour la mécanique et les objets manufacturés, qui lui fait réclamer au forgeron la fabrication d'un homme artificiel invulnérable à toute forme d'altérité, qu'elle soit humaine ou non.

5.1.2. L'homme manufacturé et l'homme artificiel

5.1.2.1. Achab : la haine du vivant

Au chapitre 133, le narrateur semble suggérer que si la lucidité d'Achab lui donne de la grandeur, elle est aussi la source d'une plus grande souffrance que celle des autres mortels :

Les grands cœurs, parfois, condensent en un court instant d'atroce souffrance la somme des peines superficielles qui, chez les âmes plus faibles, se répartissent charitablement tout au long de la vie. En de tels cœurs, et bien que chaque douleur soit brève, cependant, si les dieux le décrètent, tout un siècle de tourment se ramasse dans une existence composée exclusivement de fulgurantes intensités, car ces nobles natures renferment, même là où elles sont insignifiantes [« *even in their pointless centres* »], l'entière circonférence des âmes inférieures³.

¹ *Ibid.*, p. 575. « For you too have a boy, Captain Ahab [...]. » La paronomase entre le nom de Gardiner et le mot « *gardener* » (le jardinier) permet de relier ce personnage avec la nature verdoyante de la Tahiti de l'âme.

² *Ibid.* « Meantime, now the stranger was still beseeching his poor boon of Ahab; and Ahab still stood like an anvil, receiving every shock, but without the least quivering of his own. »

³ *Ibid.*, p. 596. « But this intensity of his physical prostration did but so much the more abbreviate it. In an instant's compass, great hearts sometimes condense to one deep pang, the sum total of those shallow pains kindly diffused through feebler men's whole lives. And so, such hearts, though summary in each one suffering; still, if the gods decree it, in their life-time aggregate a whole age of woe, wholly made up of instantaneous intensities; for even in their pointless centres, those noble natures contain the entire circumferences of inferior souls. »

Les termes géométriques employés à la fin de cet extrait rappellent l'imaginaire insulaire et l'aspiration à la centralité des héros romantiques. Bien loin de l'idéal démocratique que le roman célèbre ailleurs, le narrateur souligne ici la nature « supérieure » et « noble » du capitaine. L'emprise d'Achab sur les âmes « inférieures » rappelle celle qu'exerce le Corsaire de Byron sur son équipage, ou celle de Karl Moor sur la troupe de brigands. Toutefois, il faut lire ce passage en regard d'autres extraits plus ambigus, où la narration jette un doute sur le bien-fondé de la supériorité du capitaine. Ismaël a mis le lecteur en garde dès le chapitre 33 : « si grande que soit sa supériorité intellectuelle », affirme-t-il, « un individu ne peut jamais atteindre à une domination pratique sur d'autres hommes sans le secours de certains artifices ou de dissimulations, toujours plus ou moins dérisoires et indignes¹ ». On peut voir un exemple de ces « artifices » au chapitre 61, où Achab fabrique une boussole. Après avoir confectionné l'objet, il « imprim[e] alors quelques discrets et singuliers mouvements – dont il est difficile de dire s'ils [sont] indispensables à la magnétisation de l'acier ou simplement destinés à accroître l'effroi sacré des hommes² ». Ceux-ci, fascinés, le regardent avec « des regards d'étonnement et de soumission mêlés [*« abashed glances of servile wonder »*]³ », tandis que le capitaine semble se satisfaire de la supériorité qu'il tient de son savoir : « on lisait alors dans les yeux d'Achab, flamboyants de mépris et de triomphe, tout son funeste orgueil⁴ ». Le roman paraît donc à la fois vouloir exalter la grandeur du capitaine en lui donnant une démesure shakespearienne et tragique ; et souligne dans le même temps à quel point la supériorité d'Achab ne tient qu'à des « artifices ». À l'aide de ces subterfuges, le capitaine obtient de ses matelots une soumission totale, semblable à celle que l'on attendrait d'un objet mécanique, un outil qui n'a pas accès à la pensée : « vous n'êtes plus des hommes comme les autres », leur crie-t-il à la fin du roman, « vous êtes mes bras et mes jambes⁵ ».

¹ *Ibid.*, p. 173. « For be a man's intellectual superiority what it will, it can never assume the practical, available supremacy over other men, without the aid of some sort of external arts and entrenchments, always, in themselves, more or less paltry and base. »

² *Ibid.*, p. 561. « Then going through some small strange motions with it—whether indispensable to the magnetizing of the steel, or merely intended to augment the awe of the crew, is uncertain—he called for linen thread; and moving to the binnacle, slipped out the two reversed needles there, and horizontally suspended the sail-needle by its middle, over one of the compass-cards. »

³ *Ibid.* « Abashed glances of servile wonder were exchanged by the sailors, as this was said; and with fascinated eyes they awaited whatever magic might follow. »

⁴ *Ibid.* « In his fiery eyes of scorn and triumph, you then saw Ahab in all his fatal pride. »

⁵ *Ibid.*, p. 615. « Ye are not other men, but my arms and my legs; and so obey me. »

La récurrence du thème de l'homme artificiel dans *Moby-Dick*, et dans certaines nouvelles de Melville¹, invite à se pencher sur la haine du vivant qui anime le capitaine despotique. Celui-ci est sans cesse décrit comme s'il était fait de métal : il possède un « *iron brow* » et une « *iron soul* », possède une « *iron crown* », son crâne et son cœur sont faits d'acier (« *steel skull* », « *heart of wrought steel* »), il est comparé à « *an iron statue* », et ses lèvres sont comme un étau (« *vic* »)². Plusieurs fois dans le roman, il déplore l'infériorité du corps humain face à la solidité de l'objet manufacturé. Parlant de son corps, il s'écrie : « Destin maudit ! Un capitaine à l'âme invincible... flanqué d'un si lâche second³ ! » Plus loin, il contemple son navire et dit : « ce bois mort l'emporte à tous égards sur ma chair vive. La comparaison me sera toujours défavorable⁴.... » En effet, le capitaine observe que « de tous les outils dont on use dans ce monde sublunaire, les plus sujets aux dérèglements sont les hommes [« *men are most apt to get out of order* »]⁵ ». L'expression « *get out of order* », qui s'applique aux machines et non aux êtres humains, présente les « outils » humains du capitaine comme des créatures imparfaites, dans la mesure où toute matière vivante est imparfaite : « sauras-tu chasser le vieil Adam⁶ ? », dit Achab au charpentier lorsqu'il lui fait refaire sa jambe artificielle, espérant que celle-ci pourra effacer la sensation de son membre fantôme. Sa conception de l'homme idéal est mécanique, comme on peut le voir dans les chapitres 107 et 108 consacrés à sa rencontre avec le forgeron et le charpentier de bord. On retrouve dans ces deux chapitres la thématique prométhéenne, qui fait écho à l'épisode mythologique dans lequel Prométhée fabrique l'espèce humaine. Achab nomme le charpentier de bord « fabricant d'hommes⁷ » lorsqu'il le charge de réparer sa jambe artificielle. Quant au forgeron, il l'appelle « Prométhée » et prévoit de lui commander « un homme complet ». Cet homme fera « cinquante pieds de haut » – c'est-à-dire un peu plus de 15 mètres, il possédera « des jambes pourvues de racines afin qu'il demeure planté au même

¹ Par exemple, dans sa nouvelle « Le Campanile » (« The Bell-Tower », 1855), Melville met en scène un architecte italien de la Renaissance dont l'objectif est de bâtir une tour immense, dont les cloches seront actionnées non par un homme, mais par un automate.

² Robert ZOELLNER, *The Salt-Sea Mastodont*, *op. cit.*, p. 91-917.

³ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 606. « Accursed fate! that the unconquerable captain in the soul should have such a craven mate! »

⁴ *Ibid.*, p. 611. « By heaven this dead wood has the better of my live flesh every way. I can't compare with it [...]. »

⁵ *Ibid.*, p. 141. « To accomplish his object Ahab must use tools; and of all tools used in the shadow of the moon, men are most apt to get out of order. »

⁶ *Ibid.*, p. 514. « Canst thou not drive that old Adam away? »

⁷ *Ibid.*, p. 512. « Well, manmaker! »

endroit », et pas de cœur¹. Il sera surtout animé par une substance semblable au feu, feu qui ailleurs dans le roman est qualifié de « mécanique² ». À la fin du roman, le narrateur montre la soumission totale des matelots à leur capitaine à l'aide d'une comparaison du même ordre : « Tels des automates [« *like machines* »], les hommes allaient et venaient sur le pont muettement³ ».

5.1.2.2. Le Prométhée moderne

À partir de ces remarques, il est possible de mener une analyse politique de *Moby-Dick*, ce qui a plusieurs fois été souligné par la critique, et qui fait notamment l'objet des travaux de C. L. R. James⁴. En effet, la thématique de l'homme artificiel dans le roman permet à Melville d'analyser la condition ouvrière de son temps. Dès les premiers chapitres, le narrateur a décrit les maisons bourgeoises de New Bedford, « orgueilleusement patriciennes⁵ », dont les clôtures d'entrée sont décorées de harpons. Plus tard, au chapitre 89, le roman évoque les inégalités entre pauvres et riches, notamment à travers l'évocation du servage et de l'esclavage⁶. De manière globale, le roman s'attache à montrer que les marins asservis à la société industrielle deviennent eux-mêmes des outils au service des propriétaires capitalistes. Les matelots baleiniers, qui font partie du prolétariat, s'embarquent pour être payés, ce que rappelle Ismaël dès le premier chapitre du roman⁷. Leur soumission « mécanique » au capitaine peut donc être interprétée comme un symptôme de leur aliénation. Le motif de l'homme artificiel rejoint également les thèmes du roman populaire que nous avons analysés dans le chapitre précédent ; et notamment celui

¹ *Ibid.*, p. 513. « Hold; while Prometheus is about it, I'll order a complete man after a desirable pattern. Imprimis, fifty feet high in his socks; then, chest modelled after the Thames Tunnel; then, legs with roots to 'em, to stay in one place; then, arms three feet through the wrist; no heart at all, brass forehead, and about a quarter of an acre of fine brains [...]. »

² *Ibid.*, p. 598 : « mechanical ».

³ *Ibid.*, p. 578. « Like machines, they dumbly moved about the deck [...]. »

⁴ Cyril Lionel Robert JAMES, *Mariners, Renegades and Castaways: The Story of Herman Melville and the World We Live In*, revised edition, Hanover, coll. « Dartmouth College », 1985.

⁵ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 53. « [...] nowhere in all America will you find more patrician-like houses; parks and gardens more opulent, than in New Bedford. »

⁶ *Ibid.*, p. 435-438.

⁷ *Ibid.*, p. 25.

du savant fou prométhéen, dont les expériences dangereuses traduisent une inquiétude envers la science et la technique modernes.

Toutefois, il nous faut noter que la tyrannie d'Achab est d'une autre sorte que celle qui émane du système capitaliste. En effet, ce personnage conserve de son héritage byronien un mépris profond pour l'argent et la pêche industrielle, ce que nous pouvons constater au chapitre 109 dans lequel il ignore Starbuck venu l'avertir d'une fuite d'huile capable de faire perdre à l'équipage une grosse somme d'argent¹. Comme le surhomme de roman populaire décrit plus haut, Achab a pour but d'usurper la quête du *Pequod* au profit de la sienne. Ce faisant, il coupe le navire du continent, et brise les lois auxquelles il est soumis : « me voici ici, en pleine mer », dit Starbuck, « deux océans et un continent entier me séparent du premier tribunal² ». Au chapitre 36, Achab se rend maître de l'équipage en lui faisant jurer qu'il le suivra dans sa quête du cachalot blanc :

Ayant révélé [...] le but principal, mais tout personnel, du voyage du *Pequod*, Achab avait bien conscience que, ce faisant, il s'était exposé à l'accusation – difficilement réfutable – d'usurpation, et que son équipage pouvait donc, en toute impunité tant morale que légale [...] refuser de lui continuer à lui obéir, et même lui arracher par la violence le commandement du navire³.

On trouve dans cet extrait une réminiscence de *Vareuse-Blanche* (*White-Jacket*, 1850) où le narrateur présente le capitaine comme un despote et les règles du navire comme les lois iniques d'un régime tyrannique. Pour éviter la mutinerie liée à son coup d'État, Achab doit faire ce qu'on attend de lui, c'est-à-dire faire mine de respecter ses engagements envers son équipage et la compagnie commerciale qui l'emploie. Il doit donc faire en sorte que la perspective de profit de son équipage soit satisfaite. En effet, il considère que le prolétaire, qu'il nomme l'homme « manufacturé », n'entend que les arguments financiers : « *The permanent constitutional condition of the manufactured man, thought Ahab, is sordidness*⁴ ».

¹ *Ibid.*, p. 517.

² *Ibid.*, p. 557. « The land is hundreds of leagues away, and locked Japan the nearest. I stand alone here upon an open sea, with two oceans and a whole continent between me and law. »

³ *Ibid.*, p. 243. « Having impulsively, it is probable, and perhaps somewhat prematurely revealed the prime but private purpose of the *Pequod's* voyage, Ahab was now entirely conscious that, in so doing, he had indirectly laid himself open to the unanswerable charge of usurpation; and with perfect impunity, both moral and legal, his crew if so disposed, and to that end competent, could refuse all further obedience to him, and even violently wrest from him the command. »

⁴ Philippe Jaworski traduit : « La condition fondamentale et permanente de l'homme social, pensait Achab, est la

L'emploi étonnant du qualificatif « manufacturé » pour désigner les hommes d'équipage montre que ceux-ci sont part intégrante du dispositif capitaliste. Aux yeux d'Achab, les matelots, uniquement soucieux de leur propre enrichissement, ne sont rien de plus que des outils techniques au service de la fortune de leurs armateurs. Philippe Jaworski, qui choisit de traduire « *the manufactured man* » par « l'homme social », paraît accrédi-ter l'idée que cet homme est manufacturé en tant qu'il fait partie d'un système global qui le dépasse et le manipule. Cette phrase, prise en charge dans la narration par le personnage d'Achab, montre qu'il distingue « l'homme manufacturé » de l'homme artificiel qu'il désire mettre à son service. « L'homme manufacturé » l'a été par un dispositif social relié aux intérêts du continent, non à ceux de l'espace insulaire que représente le navire. Il est significatif de constater que l'homme artificiel que le capitaine réclame au forgeron n'a pas d'yeux : « lui faut-il des yeux pour voir à l'extérieur ? », se demande-t-il. « Non, ouvre-lui une lucarne sur le dessus de la tête pour que la lumière éclaire l'intérieur¹ ». Ici encore, l'égotisme d'Achab est souligné, en écho à sa lecture du doublon dans lequel il ne voyait qu'un miroir de lui-même. Le seul homme artificiel qui l'intéresse est celui qui se met au service de sa quête. À la fin du roman, les marins sont ainsi comparés à l'assemblage des pièces du navire : « Ils étaient un homme, un seul, non point trente », note le narrateur :

Le navire unique qui les emportait tous et dont les matériaux, si divers qu'ils fussent – chêne, érable, pin, mais aussi fer, goudron, chanvre –, se combinaient et s'ajustaient entre eux pour former une coque unique².

La description de l'homme idéal d'Achab ressemble à celle du charpentier de bord. Celui-ci, qui échappe à la fêlure, est désigné comme « *an unfractioned integral*³ » : il incarne donc dans le récit la perfection d'une individualité totale, et fonctionne comme une projection des aspirations d'Achab. Le chapitre 107 où ce personnage apparaît n'est pas dénué d'humour. Il s'inscrit dans la tradition folklorique de la légende du golem et dans le sillage du mythe prométhéen. Le charpentier, qui fait aussi office de dentiste et qui répare la jambe

sordidité. » (*Ibid.*, p. 242.)

¹ *Ibid.*, p. 513. « [...] shall I order eyes to see outwards? No, but put a sky-light on top of his head to illuminate inwards. »

² *Ibid.*, p. 601. « They were one man, not thirty. For as the one ship that held them all; though it was put together of all contrasting things—oak, and maple, and pine wood; iron, and pitch, and hemp—yet all these ran into each other in the one concrete hull [...] »

³ Philippe Jaworski traduit « un nombre infractionnable » (*Ibid.*, p. 510.)

artificielle du capitaine, ne ressent aucun sentiment humain et traite de la même manière la matière organique et la matière inanimée : « les dents n'étaient pour lui que des morceaux d'ivoire, les têtes de simples poulies de guinderesse, et les hommes eux-mêmes de vulgaires cabestans¹ ». Lui-même caractérisé par une « placidité impersonnelle² », il ne paraît ni réfléchir, ni ressentir d'émotions, mais semble agir « par un processus littéral spontané, sourd et muet³ ». Cet homme dont le métier est de réparer des objets mécaniques est lui-même mécanique. Le narrateur le compare à un couteau de poche « à usages multiples [« *omnitoole* »]⁴ », et considère qu'il est animé non par « une âme comme tout un chacun [« *he did not have a common soul in him* »] », mais par un principe étrange, « esprit de mercure ou gouttes d'ammoniaque⁵ ». L'âme, ou « *living principle* », qui ressemble à cette Tahiti paradisiaque et printanière décrite précédemment, n'anime ni le charpentier, ni l'homme mécanique idéal du capitaine Achab. L'homme prométhéen n'est pas issu d'un Eden, mais de l'enfer : « Je comprends mieux maintenant le sens profond de la fable de Prométhée, l'ancien Grec qui a fait les hommes », dit Achab, « et pourquoi ce forgeron leur donnait la vie par le feu, car ce qui vient du feu appartient naturellement au feu ; l'enfer est donc probable⁶ ». La mécanique est profondément liée au culte infernal orchestré par les harponneurs, que nous avons étudié précédemment⁷. Le roman fait ici émerger un paradoxe : le feu, ailleurs lié à la primitivité et la sauvagerie, est ici associé à la modernité de la technique. Souvenons-nous de la description de Tashtego, dont le harpon de la pêche industrielle a remplacé l'arc ancien. À travers ces analogies, le roman suggère que la technique est de l'ordre de la sauvagerie, au même titre que la nature cannibale qu'a créée, selon la perception d'Achab, un dieu mauvais. Lors de sa rencontre avec le charpentier, on peut ainsi lire le dialogue suivant :

– Tu es aussi dénué de principes que les dieux, et comme eux un touche-à-tout.

¹ *Ibid.*, p. 509. « Teeth he accounted bits of ivory; heads he deemed but top-blocks; men themselves he lightly held for capstans. »

² *Ibid.*, p. 510. « a certain impersonal stolidity »

³ *Ibid.* « a kind of deaf and dumb, spontaneous literal process »

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.* « If he did not have a common soul in him, he had a subtle something that somehow anomalously did its duty. What that was, whether essence of quicksilver, or a few drops of hartshorn, there is no telling. »

⁶ *Ibid.*, p. 513. « I do deem it now a most meaning thing, that that old Greek, Prometheus, who made men, they say, should have been a blacksmith, and animated them with fire; for what's made in fire must properly belong to fire; and so hell's probable. »

⁷ Voir *supra* : 3.1.1, p. 182 et suiv.

- Mais je n'ai aucune intention particulière, monsieur. Je fais comme je fais.
- Les dieux, encore un coup¹.

La thématique de l'homme artificiel, dont l'une des plus brillantes illustrations est sans doute le *Frankenstein* de Mary Shelley, est très fortement liée à la question du blasphème. Comme Prométhée, Victor Frankenstein s'arroge une prérogative divine en fabriquant une créature douée de raison, et comme lui il en est puni². De même, nous pouvons considérer qu'en transformant les hommes d'équipage en automates à son service, Achab s'est substitué à la volonté divine – du moins à ce qu'il identifie comme telle. Le motif récurrent du feu crée un réseau de sens qui montre la cohérence de son raisonnement : Dieu crée sans réfléchir, « sans intention particulière ». La nature cannibale qui en résulte est animée par une force semblable au feu dont le culte est veillé par les harponneurs sauvages. De même, le forgeron prométhéen se voit chargé de créer un automate qui ne possède pas d'âme, mais qui est animé d'une force mécanique comme le feu. S'identifier à Prométhée revient donc à faire preuve de la même violence mécanique que Dieu. Le culte païen des harponneurs, s'il apparaît comme primitif, n'est donc pas incompatible avec la technique moderne, de la même manière que la science de figures prométhéennes comme Faust et Frankenstein est profondément liée à la magie noire.

Toutefois, celui qui agit comme Prométhée risque également le même échec. À la fin du roman, Achab brise son sextant car il lui apparaît comme un objet trompeur, dans la mesure où il lui fait croire qu'il peut être égal à la divinité :

Science ! Maudit sois-tu, joujou absurde, et maudits soient tous les objets qui font à l'homme lever les yeux vers un ciel dont les vives ardeurs ne peuvent que le brûler [...]. Le regard des hommes est par nature à hauteur d'horizon, il n'émane pas du sommet de leur tête, comme si Dieu eût voulu qu'il se fixât sur Son firmament. Maudit sois-tu, sextant³ !

¹ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 570. « “Thou art as unprincipled as the gods, and as much of a jack-of-all-trades.” / “But I do not mean anything, sir. I do as I do.” / “The gods again.” »

² « Tel l'archange qui aspirait à l'omnipotence, je me trouve enchaîné dans un enfer éternel », se désole Victor Frankenstein (Mary SHELLEY, *Frankenstein, ou le Prométhée moderne*, Paris, GF Flammarion, 1979, trad. de Germain D'HANGEST, p. 306.)

³ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 542. « Science! Curse thee, thou vain toy; and cursed be all the things that cast man's eyes aloft to that heaven, whose live vividness but scorches him, as these old eyes are even now scorched with thy light, O sun! Level by nature to this earth's horizon are the glances of man's eyes; not shot from the crown of his head, as if God had meant him to gaze on his firmament. »

Le sextant, comme la connaissance qu'a acquise Frankenstein lors de ses études, apparaît ici comme le vecteur d'illusions trompeuses. L'échec cuisant du « Prométhée moderne » montre qu'il est impossible de se substituer à Dieu pour fabriquer un homme. Par extension, toute science semble fausse au capitaine Achab. Le sextant, qui lui permettait de se diriger sur les mers, donc d'avoir un certain contrôle sur l'océan terrifiant, n'est qu'un artifice dont il ne veut plus. Dans les chapitres qui suivent, le navire perd progressivement tous les autres instruments qui lui permettent de se repérer en mer. Au chapitre 124, on apprend que l'orage électrique du chapitre 119 a faussé les aiguilles du compas de bord et l'a rendu inutilisable. Au chapitre 125, c'est la mer qui emporte le loch. Après ce dernier événement, Achab commente : « la brochette qui faisait tout tenir semble s'être détachée du centre du monde¹ ». Dès lors, l'espace insulaire du navire devient un centre fou, un centre errant qui n'a plus aucune attache avec la terre. Cette errance, qui matérialise l'entêtement irraisonné d'Achab, a pour conséquence directe l'engloutissement du *Pequod* dans les flots à la fin du roman.

5.2. LE « SOFT SPOT » DE LORD JIM

5.2.1. L'échec de l'idéalisme

5.2.1.1. Jim, « homme creux »

Dans *Lord Jim*, le thème de la fêlure est également présent, mais il est plutôt lié au thème de l'illusion : comme la plupart des romans de Conrad, le récit explore la faille qui existe entre un idéal et sa réalisation. Dans *Au Cœur des ténèbres*, qu'il est intéressant d'étudier en regard de *Lord Jim* puisque les deux romans ont été écrits en même temps, Kurtz est souvent désigné par l'expression « remarquable » (« *he was a remarkable man* »). Celle-ci rappelle la célèbre formule d'Antoine dans le *Jules César* de Shakespeare. Faisant mine de défendre Brutus, meurtrier de César, devant le peuple romain, Antoine termine chacun de

¹ *Ibid.*, p. 125 : « the skewer seems loosening out of the middle of the world ».

ses arguments par la phrase : « C'est un homme honorable » (« *he is an honorable man*¹ »). Le poète T. S. Eliot fait ce même rapprochement entre Brutus et Kurtz dans son poème « Les Hommes creux » (« *The Hollow Men* », 1925). Le thème de ce poème est l'effondrement des idéaux occidentaux, qui s'incarne dans trois figures inscrites dans le texte : Kurtz, Guy Fawkes et Brutus. Ces trois personnages ont pour point commun d'avoir eu un idéal politique, et en voulant le faire advenir, d'avoir commis ou voulu commettre un acte sanglant. Qualifiés d'« hommes creux », ce qui est une référence directe au texte de Shakespeare et au récit de Conrad², ils ont fait l'expérience de « l'Ombre » qui sépare l'idée de l'acte, comme le montre cet extrait :

Between the idea	Entre l'idée
And the reality	Et la réalité
Between the motion	Entre le mouvement
And the act	Et l'acte
Falls the Shadow	Tombe l'Ombre
For Thine is the Kingdom	Car Tien est le Royaume
Between the conception	Entre la conception
And the creation	Et la création
Between the emotion	Entre l'émotion
And the response	Et la réponse
Falls the Shadow	Tombe l'Ombre
Life is very long	La vie est très longue
Between the desire	Entre le désir
And the spasm	Et le spasme
Between the potency	Entre la puissance
And the existence	Et l'existence
Between the essence	Entre l'essence
And the descent	Et la descente

¹ William SHAKESPEARE, *Jules César*, Jean-Michel DÉPRATS (trad.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981, p. 572-587.

² Dans *Jules César*, Brutus emploie l'expression « *hollow men* » pour désigner les hommes qui, comme Cassius, font bonne apparence alors qu'ils ne sont pas sincèrement attachés à leurs amis et sont en réalité prêts à les trahir (*Ibid.*, p. 600-601.) Joseph Conrad reprend l'expression dans *Au Cœur des ténèbres* en qualifiant Kurtz d'homme creux : « il était creux jusqu'au plus profond de son être [« *he was hollow at the core* »] » (Joseph CONRAD, *Au Cœur des ténèbres*, *op. cit.*, p. 123.)

Falls the Shadow
For Thine is the Kingdom

Tombe l'Ombre
Car Tien est le Royaume¹

Ces vers sont eux-mêmes des échos au texte de *Jules César*. Ils évoquent le moment où Brutus prend la parole lors de la réunion des conspirateurs, la veille du meurtre de César :

Between the acting of a dreadful thing
And the first motion, all the interim is
Like a phantasma, or hideous dream

Entre l'exécution d'une chose terrible
Et l'impulsion première, tout l'intervalle est
Comme un phantasme, ou un rêve hideux².

Entre la décision du crime et son accomplissement, le temps ressemble à un cauchemar, affirme Brutus. T. S. Eliot semble aller plus loin : il y existe une zone de ténèbres entre tout processus mental et sa réalisation. Dans le poème, les « hommes creux » attendent dans une sorte d'enfer, qui évoque celui de Dante, une rédemption pour leurs crimes. La vallée où ils se tiennent est appelée « cette mâchoire brisée de nos royaumes perdus³ » (« *this broken jaws of our lost kingdoms* »). Ce poème paraît donc faire explicitement référence à la colonisation à travers cette mention des « royaumes » et la référence à Kurtz. Pour T. S. Eliot, ces deux expériences ont montré l'échec des idéaux occidentaux, qui étaient supposément philanthropiques mais se sont révélés violents dans leur accomplissement⁴. Le texte en arrive donc à la même conclusion que Kurtz, résumée par son cri final, « *the horror* » : « *This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper⁵* », c'est ainsi que finit le monde, pas de manière spectaculaire comme l'attendait sans doute Guy Fawkes, mais sur le cri léger de Kurtz, « une exclamation qui n'était qu'un souffle⁶ ».

Comme dans ce poème de T. S. Eliot, les personnages et le narrateur de *Lord Jim*, opposent fréquemment les « idées » aux « faits ». « Au diable les idées ! », s'écrie Marlow :

¹ Thomas Stearn ELIOT, *La Terre vaine et autres poèmes*, Paris, Seuil, coll. « Points Poésie », 2014, trad. de Pierre LEYRIS, p. 115-116.

² William SHAKESPEARE, *Jules César*, *op. cit.*, p. 503-505.

³ Thomas Stearn ELIOT, *La Terre vaine et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 115.

⁴ « De l'épigraphe supprimé du brouillon original de *La Terre Vaine* à l'épigraphe des "Hommes creux", T. S. Eliot ne cesse de tourner autour du cadavre d'un explorateur intrépide devenu fou car il ne pouvait faire face à la civilisation du fardeau de l'homme blanc et aux horreurs de la vie en général. » Jean-Michel RABATÉ, « Tradition and T. S. Eliot », dans *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 212. Traduction personnelle.

⁵ Pierre Leyris traduit : « C'est ainsi que finit le monde / Pas sur un boom mais sur un murmure » (Thomas Stearn ELIOT, *La Terre vaine et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 116.)

⁶ Joseph CONRAD, *Au Cœur des ténèbres*, *op. cit.*, p. 139.

Ce sont des clochardes, des vagabondes, qui viennent frapper à la porte de derrière de votre esprit, et chacune d'elles [...] emporte quelque miette de cette croyance en quelques notions simples [« *few simple notions* »] auxquelles vous devez vous cramponner, si vous voulez vivre honorablement et si vous désirez mourir l'âme en paix¹.

La vision du monde de Marlow est caractéristique de la mentalité impérialiste britannique, qui se justifie par des discours intellectuels, mais qui se sent également menacée par eux². Les personnages idéalistes des romans de Conrad connaissent souvent une très mauvaise fin³. Au contraire, ceux qui parviennent à se tirer des mauvais pas sont ceux qui n'ont pas essayé de penser, occupés par l'action concrète. Dans *Au Cœur des ténèbres*, c'est ce qui permet à Marlow de ne pas céder aux voix de la sauvagerie qui ont tenté Kurtz :

Vous vous demandez si je ne suis pas descendu à terre pour hurler et danser ? Eh bien, non – je ne l'ai pas fait. Les beaux sentiments, dites-vous ? Au diable les beaux sentiments ! Je n'avais pas le temps. Je devais bricoler avec de la céruse et des lambeaux de couverture de laine pour aider à colmater ces conduits de vapeur qui fuyaient – figurez-vous. Je devais surveiller l'homme de barre, et déjouer les pièges de ces chicots, et faire avancer par tous les moyens la marmite en fer-blanc. Il y avait assez de vérité superficielle dans tout cela pour sauver un homme plus avisé⁴.

Cette capacité à l'action concrète dans les situations désespérées caractérise les marins. Selon Marlow, cette disposition « assez peu intellectuelle » est « un pouvoir de résistance », « un bienheureux réflexe de fermeté devant les terreurs extérieures et intérieures », soutenu par une foi « invulnérable [...] à la sollicitation des idées⁵ ». Dans *Lord Jim*, c'est cette disposition qui fait « apparaître au grand jour la valeur foncière d'un homme, le mordant de son caractère et la fibre de son étoffe [« *stuff* »] » et « révèle, non seulement aux autres mais à lui-même, la qualité de sa résistance et la vérité secrète de ses

¹ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 866. « Hang ideas! They are tramps, vagabonds, knocking at the back-door of your mind, each taking a little of your substance, each carrying away some crumb of that belief in a few simple notions you must cling to if you want to live decently and would like to die easy! »

² Jeremy HAWTHORN, *Joseph Conrad: Language and Fictional Self-Consciousness*, London, Edward Arnold Publishers, 1979, p. 42.

³ C'est le cas de Jim et de Kurtz, mais également d'Almayer (*La Folie-Almayer*, 1895), Charles Gould (*Nostramo*, 1904), Haldin (*Sous les yeux de l'Occident*, 1911), Lingard (*La Rescousse*, 1920).

⁴ Joseph CONRAD, *Au Cœur des ténèbres*, *op. cit.*, p. 93.

⁵ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 866. « I mean just that inborn ability to look temptations straight in the face—a readiness unintellectual enough, goodness knows, but without pose—a power of resistance, [...] an unthinking and blessed stiffness before the outward and inward terrors [...]—backed by a faith invulnerable to the strength of facts, to the contagion of example, to the solicitation of ideas. »

prétentions¹ ». Le Marlow d'*Au Cœur des ténèbres* emploie également le mot d'étoffe (« *stuff* ») pour désigner la force de caractère qui empêche de trop penser :

Que l'imbécile reste bouche bée, en proie aux frissons – l'homme digne de ce nom sait, et peut continuer de regarder sans ciller. Mais il lui faut [...] affronter cette vérité avec sa véritable étoffe [« *stuff* »] à lui – avec sa propre force innée. Des principes ? Les principes ne suffiront pas. Ce ne sont que des biens acquis, des vêtements, de jolis chiffons qui s'envoleraient à la première bonne secousse. Non ; il vous faut une conviction délibérée².

Or, contrairement à Marlow, Jim ne possède pas cette force de caractère. Au début du récit, Jim est décrit comme une sorte de don Quichotte : il a trop lu de romans d'aventures et rêve de devenir un héros :

Il se voyait sauver des passagers de navires qui sombraient, abattre des mâts dans un ouragan [...]. Il tenait tête à des sauvages sur des rivages tropicaux, étouffait des mutineries en haute mer, et dans un frêle esquif balloté sur l'océan, il soutenait le courage d'hommes désespérés. Et toujours, il était un modèle de dévouement à son devoir, et aussi inébranlable qu'un héros de roman³.

Le naturaliste Stein définit Jim de cette manière : « Je comprends très bien. Il est romanesque⁴ » (« *I understand very well. He is romantic.* ») L'emploi de l'adjectif « *romantic* » associe Jim au genre du *romance*, c'est-à-dire à la fiction, à la fantaisie et à l'irréalisme. On pourrait aussi imaginer qu'il s'agit d'un clin d'œil de l'auteur aux idéaux chevaleresques du romantisme polonais dont l'auteur s'inspire fréquemment⁵. Mais, comme Kurtz quoique d'une autre manière, Jim se heurte à l'ombre qui se tient entre les processus mentaux et leur réalisation. La première partie du roman est centrée sur son incapacité à l'action concrète. Contrairement au capitaine McWhirr dans *Typhon*, dont le manque d'imagination est présenté comme la source de sa tranquillité et de sa confiance en lui-même⁶, Jim est si imaginatif qu'il ne peut agir lorsqu'il découvre l'avarie du *Patna* : « sa

¹ *Ibid.*, p. 837. « [...] those events of the sea that show in the light of day the inner worth of a man, the edge of his temper, and the fibre of his stuff; that reveal the quality of his resistance and the secret truth of his pretences, not only to others but also to himself ».

² Joseph CONRAD, *Au Cœur des ténèbres*, *op. cit.*, p. 92.

³ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 834. « He saw himself saving people from sinking ships [...]. He confronted savages on tropical shores, quelled mutinies on the high seas, and in a small boat upon the ocean kept up the hearts of despairing men—always an example of devotion to duty, and as unflinching as a hero in a book. »

⁴ *Ibid.*, p. 1017.

⁵ À ce sujet, voir notamment l'ouvrage de Zdzisław NAJDER, *Conrad in Perspective*, *op. cit.*

⁶ Joseph CONRAD, *Typhon*, *op. cit.*, p. 314.

diable d'imagination avait évoqué dans son esprit [...] tous les désastres effroyables d'un désastre en mer dont il eût jamais entendu parler¹ », affirme Marlow. Voyant que le vieux navire est sur le point de couler, Jim contemple les pèlerins endormis et les voit déjà morts :

Il resta là, regardant sans bouger ces corps allongés [...], contemplant la silencieuse troupe des morts. Car morts, ils l'étaient déjà [« *They were dead* »] ! Rien ne pouvait les sauver. Il y avait assez de canots de sauvetage pour la moitié d'entre eux peut-être, mais il n'y avait pas le temps. Pas le temps ! Pas le temps² !

Incapable de bouger, Jim voit déjà la mer « sinistrement blanchie par les efforts désespérés d'êtres humains, et résonnant de la détresse de cris d'appels au secours³ ». S'il tente vaguement d'adopter le comportement héroïque qu'il attend de lui-même en essayant de détacher quelques canots de sauvetage, il reste « un pauvre diable [...] qui [a] la capacité de se figurer les choses très vite et par anticipation⁴ », et se voit couler et se noyer.

Le saut de Jim dans le canot de sauvetage apparaît à ses propres yeux comme un mouvement impulsif qu'il n'a pas contrôlé. Dans son récit, il n'admet pas qu'il puisse être responsable de ses actes. Il a eu beau « s'imaginer des périls et leurs parades, s'attendant au pire et s'entraînant à y jouer son plus beau rôle⁵ », il n'était pas prêt : « Il avait été pris au dépourvu [...]. Il avait été pris en traître [...]⁶ ». Sa préparation imaginaire aux dangers de la mer, loin de lui avoir été profitable, est pour lui un handicap : lors de l'épisode du *Patna*, les visions de Jim le changent « en marbre de la plante des pieds à la nuque », mais dans sa tête se déroule « une sarabande de pensées muettes, aveugles et boiteuses – un tourbillon

¹ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 905. « His confounded imagination had evoked for him all the horrors of panic, the trampling rush, the pitiful screams, boats swamped—all the appalling incidents of a disaster at sea he had ever heard of. »

² *Ibid.* « He stood still looking at these recumbent bodies, a doomed man aware of his fate, surveying the silent company of the dead. They were dead! Nothing could save them! There were boats enough for half of them perhaps, but there was no time. No time! No time! »

³ *Ibid.* « Nothing in the world moved before his eyes, and he could depict to himself without hindrance the sudden swing upwards of the dark sky-line, the sudden tilt up of the vast plain of the sea, the swift still rise, the brutal fling, the grasp of the abyss, the struggle without hope, the starlight closing over his head for ever like the vault of a tomb—the revolt of his young life—the black end. »

⁴ Jeremy HAWTHORN, *Joseph Conrad: Language and Fictional Self-Consciousness*, *op. cit.*, p. 47. Traduction personnelle.

⁵ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 913. « He had been elaborating dangers and defences, expecting the worst, rehearsing his best. »

⁶ *Ibid.* « He had been taken unawares [...]. Everything had betrayed him! »

d'infirmes épouvantables¹ ». Ces pensées « infirmes » (« *cripples* ») rappellent ces idées « clochardes » et « vagabondes » mentionnées plus tôt dans le roman. Traîtresses, elles ont laissé croire à Jim qu'il était d'un tempérament héroïque, en lui dissimulant sa nature imparfaite. De même, lorsqu'il prend la parole, Jim est incapable d'avoir une vraie conversation : il soliloque, n'écoute pas les autres, et pense que tout tourne autour de lui. Cette « attitude égoïste envers le langage semble provenir directement de son idéalisme² ». En effet, « l'idéalisme est une manière de se surestimer : l'idéaliste impose ses propres images mentales au monde, car il les préfère à la nature réelle de ce monde³ ». Dans la suite du roman, le choc que constitue l'affaire du *Patna* est si rude pour Jim qu'il semble constamment osciller entre la souffrance de se découvrir lui-même et le déni complet. Contrairement à Kurtz, qui connaît au moment de sa mort une révélation sur sa nature profonde, Jim meurt prisonnier de son illusion, « un fantomatique idéal de conduite⁴ ».

Cet « idéal de conduite » ressemble à celui d'un héros de roman d'aventures. Selon ce prisme, la vie en mer est auréolée d'un éclat factice qui la rend héroïque et extraordinaire. La mer attire la jeunesse, affirme le narrateur du roman, car elle est promesse d'aventures romanesques, mais celui qui connaît réellement la vie en mer sait que c'est une existence « singulièrement vide d'aventures », où chacun expérimente « l'austérité prosaïque de la tâche quotidienne ». De cette vie, « l'unique récompense est dans l'amour parfait de son travail », mais cette récompense « échapp[e]⁵ » à Jim, car il lui manque les « *simple notions* » évoquées par Marlow dans *Au Cœur des ténèbres*, qui font les qualités d'un bon marin⁶. Pour les lecteurs et lectrices de Conrad, ces « *simple notions* » évoquent à distance

¹ *Ibid.*, p. 914. « The sights it showed him had turned him into cold stone from the soles of his feet to the nape of his neck; but there was a hot dance of thoughts in his head, a dance of lame, blind, mute thoughts—a whirl of awful cripples. »

² Jeremy HAWTHORN, *Joseph Conrad: Language and Fictional Self-Consciousness*, *op. cit.*, p. 47. Traduction personnelle.

³ *Ibid.* C'est également l'avis du narrateur de *Sous les yeux de l'Occident* de Joseph Conrad (*Under Western Eyes*, 1911), qui demande à la jeune militante Natalia : « que peut être cette ère de concorde désincarnée dont vous espérez la venue ? », et affirme : « La vie est affaire de forme. [...] Les conceptions les plus idéalistes de l'amour et de la tolérance doivent être pour ainsi dire revêtues de chair avant de devenir intelligibles. » (Joseph CONRAD, *Sous les yeux de l'Occident*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, trad. de Jean DEUBERGUE, p. 611.)

⁴ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 1204 : « a shadowy ideal of conduct ».

⁵ *Ibid.*, p. 837. « [...] the daily task that gives bread—but whose only reward is in the perfect love of the work. This reward eluded him. »

⁶ Voir ces phrases citées plus haut : « Au diable les idées ! Ce sont des clochardes, des vagabondes, qui viennent

les « *simple ideas* » que l'auteur mentionnera dans la « Préface familière » de ses *Souvenirs Personnels* (*A Personal Record*, 1912) : « Ceux qui me lisent savent ma conviction que le monde, le monde temporel, repose sur quelques idées très simples [« *simple ideas* »], si simples qu'elles doivent être aussi vieilles que lui¹ ». Parmi elles, Conrad distingue l'impératif moral de « fidélité », qui désigne l'attachement des marins à une tradition et à des valeurs communes, qui font qu'ils sont capables de faire front ensemble quand ils sont confrontés à une difficulté :

Le rude travail des hommes a fait naître cette conscience collective d'une destinée commune, cette fidélité envers le travail qui fait les bons artisans, ce sens d'une conduite juste – ce que nous pourrions appeler l'honneur –, ce dévouement à notre devoir, et cet idéalisme, qui n'est pas un ange aveugle doté d'ailes brumeuses, mais une figure divine de forme humaine, à l'œil clairvoyant, et dont les pieds reposent solidement sur le sol où il est né².

Ainsi posée, la définition de l'idéalisme conradien est très claire. Ce n'est pas celui de Jim, nébuleux et abstrait, mais celui des marins comme Marlow dont les principes moraux viennent de l'action concrète. C'est pourquoi dans *Au Cœur des ténèbres*, Marlow peut affirmer que la seule chose qui justifie la colonisation, c'est l'idéalisme qui la sous-tend :

La conquête de la planète, qui signifie pour l'essentiel qu'on l'arrache à ceux qui n'ont pas le même teint, ou bien ont le nez un peu plus camus que nous, n'est pas un joli spectacle, si l'on y regarde de trop près. La seule chose qui la rachète, c'est l'idée. Une idée qu'il y a là-dedans : non pas un faux-semblant sentimental, mais une idée ; et une foi désintéressée en cette idée – quelque chose que l'on puisse exalter, devant quoi s'incliner, à quoi offrir un sacrifice³...

L'« idée » en jeu dans ce passage n'est pas l'idéalisme creux d'un Jim ou d'un Kurtz, qui provoque des pensées qui rendent fou, menant au désespoir et au nihilisme. Elle n'implique pas de pensée complexe, mais une « foi désintéressée » (« *unselfish belief* ») rappelant la « conviction délibérée⁴ » (« *deliberate belief* ») citée plus haut, qui empêche de

frapper à la porte de derrière de votre esprit, et chacune d'elles [...] emporte quelque miette de cette croyance en quelques notions simples [« *few simple notions* »] auxquelles vous devez vous cramponner, si vous voulez vivre honorablement et si vous désirez mourir l'âme en paix. » (*Ibid.*, p. 866.) : « Hang ideas! They are tramps, vagabonds, knocking at the back-door of your mind, each taking a little of your substance, each carrying away some crumb of that belief in a few simple notions you must cling to if you want to live decently and would like to die easy! »

¹ Joseph CONRAD, *Souvenirs personnels*, *op. cit.*, p. 866.

² Joseph CONRAD, « Tradition », dans *Notes on Life and Letters*, *op. cit.*, p. 194. Traduction personnelle.

³ Joseph CONRAD, *Au Cœur des ténèbres*, *op. cit.*, p. 50.

⁴ *Ibid.*, p. 92.

céder aux sirènes de l'imagination. Ainsi défini, cet « idéalisme concret » propre à la pensée conradienne se présente comme une force morale permettant d'affronter sans frémir les événements de la vie.

Toutefois, dans *Lord Jim*, cela n'est pas si simple. Marlow s'interroge :

Pourquoi désirais-je tellement fouiner dans les déplorables détails d'un incident qui [...] ne me concernait que dans la mesure où j'appartenais à une communauté d'hommes unis par la même humble tâche et par la même fidélité à certaines normes de conduites [« *standard of conduct* »], je ne saurais le dire¹.

Le roman laisse entendre que, par sa conduite, Jim compromet l'ensemble de ses pairs, et met en péril cet « idéalisme concret » qui fait l'étoffe des vrais marins. La première fois qu'il rencontre Jim, Marlow affirme : « il était de bonne souche, il était l'un de nous² » (« *he was one of us* »). L'expression, employée à de nombreuses reprises dans le roman, suggère que Marlow reconnaît en Jim la marque de la communauté des officiers de marine. C'est pourquoi il se sent trahi par lui :

En le regardant, [...] je me sentis aussi en colère que si je l'avais surpris en train d'essayer de m'escroquer quelque chose par des moyens frauduleux. Il n'avait pas le droit d'avoir l'air si pur. Je pensai en moi-même – eh bien, si un garçon comme ça peut tourner mal de la sorte... – et j'eus l'impression que j'aurais pu jeter ma casquette à terre et la piétiner de vexation [...]³.

La colère de Marlow, mais également celle de l'un des juges de Jim, le capitaine Brierly, illustre leur frustration à la vue de ce jeune homme qui, en enfreignant les règles qui fondent la communauté à laquelle ils appartiennent, l'a compromise dans son ensemble. Brierly, à trente-deux ans, commande l'un des meilleurs navires de la flotte de commerce. Il n'a « jamais commis une erreur dans sa vie⁴ » et est extrêmement conscient « de ses mérites et de ses distinctions⁵ ». En privé, il fait part à Marlow de sa colère contre Jim : nous devons protéger notre dignité professionnelle [...]. On nous fait confiance. Vous comprenez ?

¹ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, op. cit., p. 872-873. « Why I longed to go grubbing into the deplorable details of an occurrence which, after all, concerned me no more than as a member of an obscure body of men held together by a community of inglorious toil and by fidelity to a certain standard of conduct, I can't explain. »

² *Ibid.*, p. 866 : « he came from the right place; he was one of us ».

³ *Ibid.*, p. 864. « [...] looking at him, [...] I was as angry as though I had detected him trying to get something out of me by false pretences. He had no business to look so sound. I thought to myself—well, if this sort can go wrong like that.. and I felt as though I could fling down my hat and dance on it from sheer mortification [...]. »

⁴ *Ibid.*, p. 878. « He had never in his life made a mistake [...]. »

⁵ *Ibid.*, p. 879. « He was acutely aware of his merits and of his rewards. »

Confiance ! » Selon lui, « aucun marin décent » n'aurait agi comme Jim l'a fait, or « la seule chose qui nous lie ensemble est uniquement la réputation d'avoir ce genre de décence¹ ». Le « nous » employé par Brierly est le même que dans l'expression de Marlow « l'un de nous » (« *one of us* »). Brierly va jusqu'à offrir de l'argent à Jim, par l'intermédiaire de Marlow, pour qu'il échappe à son procès et évite ainsi de couvrir sa profession d'infamie : « ce n'est pas le crime qu'il trouve intolérable », écrit Jacques Berthoud, « mais la décision du criminel de faire face aux conséquences² ». Peu de temps après le procès, Brierly se suicide, montrant que la défaillance de Jim compromet toute sa classe, et avec elle tous les idéaux qu'elle représente, concrets ou non³.

5.2.1.2. « Yet here's a spot »

Comme souvent dans *Lord Jim*, la récurrence de certains mots est significative. Celle du mot « *spot* » donne ainsi un éclairage sur les enjeux idéologiques du roman. « *Spot* » possède en anglais plusieurs sens majeurs : il désigne à la fois une tache physique causée par une substance particulière ou une maladie ; et une tache morale. Dans d'autres contextes, il a aussi un sens spatial : dans ce cas, le mot « *spot* » désigne un endroit précis. Au chapitre II, nous avons évoqué ces hommes blancs glissant sur la pente de la dégénérescence caractérisés par un point faible (« *soft spot* ») qui est une tache morale⁴, mais qui, dans le texte, semble également être localisé précisément sur leur corps : on distingue « dans tous leurs propos, [...] leur comportement, leur apparence physique, leur personne » un endroit en décomposition, un endroit pourri (« *place of decay* » : Henriette Bordenave traduit « le foyer de décomposition⁵ »). Le lieutenant français, qui a secouru le *Patna* perdu en mer, accrédite cette idée : « il y a un point – il y a un point – pour les meilleurs d'entre nous – il y a quelque

¹ *Ibid.*, p. 888. « We aren't an organised body of men, and the only thing that holds us together is just the name for that kind of decency. »

² Jacques BERTHOUD, *Joseph Conrad : Au cœur de l'œuvre*, op. cit., p. 111.

³ Pour Jacques Berthoud, la faute de Jim est plus grave que celle de Kurtz, dans la mesure où c'est un marin qui devrait respecter les valeurs morales des gens de mers et faire preuve de fermeté face aux événements, tandis que Kurtz est un terrien. Le saut de Jim est donc davantage qu'un échec : c'est une trahison (*Ibid.*, p. 101).

⁴ Voir *supra* : 3.2.2.1, p. 209 et suiv.

⁵ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, op. cit., p. 840. « [...] in all they said—in their actions, in their looks, in their persons—could be detected the soft spot, the place of decay, the determination to lounge safely through existence. »

part un point où *vous lâchez tout*¹ ». Lorsque Jim saute dans le canot de sauvetage, abandonnant les pèlerins dont il était responsable, le « *spot* » semble s'élargir d'un coup :

Le bateau semblait plus haut qu'un mur ; il dominait le canot comme une falaise... J'aurais voulu mourir, s'écria-t-il. Il n'y avait pas moyen de revenir en arrière. C'était comme si j'avais sauté dans un puits – dans les profondeurs d'un abîme éternel [« *into an everlasting deep hole* »]²...

Le petit point de décomposition est devenu « *hole* », un trou, mot qui rappelle aussi l'adjectif « *hollow* » (creux) qui qualifie Kurtz. Plus loin, Jim affirme que pris de panique, il a souhaité retourner « à l'endroit précis³ » (« *to the very spot* ») où il a sauté du navire, comme si, après avoir réalisé trop tard son erreur, il tentait d'effacer son crime. Quant à Brierly, qui représente la dignité du corps des marins atteinte par la rouille de Jim, il se jette à la mer, en écho au saut du jeune homme :

Il se jeta à la mer par-dessus bord à peine une semaine après la fin de l'enquête [...] ; comme si à cet endroit précis [« *on that exact spot* »] au milieu des eaux il avait soudain vu les portes de l'autre monde s'ouvrir toutes grandes pour le recevoir⁴.

Le « *spot* » de *Lord Jim* rappelle également celui qui tache les mains de Lady Macbeth dans la pièce de Shakespeare : « *Yet here's a spot* », s'exclame-t-elle, « il y a encore une tache⁵ ». Entrée dans la chambre du roi assassiné par Macbeth pour en retirer le couteau oublié, elle a plongé ses mains dans le sang. Dans sa folie, elle voit sur ses mains des taches de sang qu'elle ne peut laver. De la même manière qu'*Au Cœur des ténèbres* emprunte à *Jules César*, les liens sont forts entre *Lord Jim* et *Macbeth*. Ce Jim envahi par les « idées » dont nous avons parlé plus haut, est comme Macbeth envahi de visions plus terribles que la réalité elle-même : « *Present fears / Are less than horrible imaginings* », dit Macbeth, « Les craintes que l'on voit sont moins redoutables que d'imaginaires horreurs⁶ ». Rappelant cette réplique

¹ *Ibid.*, p. 958. « Eh bien! Each of them—I say each of them, if he were an honest man—bien entendu—would confess that there is a point—there is a point—for the best of us—there is somewhere a point when you let go everything (vous lâchez tout) [*sic*]. »

² *Ibid.*, p. 928. « There was no going back. It was as if I had jumped into a well—into an everlasting deep hole... »

³ *Ibid.*, p. 930.

⁴ *Ibid.*, p. 880. « He jumped overboard at sea barely a week after the end of the inquiry, and less than three days after leaving port on his outward passage; as though on that exact spot in the midst of waters he had suddenly perceived the gates of the other world flung open wide for his reception. »

⁵ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, trad. de Jean-Michel DÉPRATS, p. 466.

⁶ *Ibid.*, p. 360.

de Shakespeare, Marlow dit de Jim que « la réalité ne pouvait être moitié aussi atroce, ni moitié aussi angoissante, épouvantable et vindicative que la terreur imaginée par son cerveau¹ ». De même, comme Jim, Macbeth est un personnage tragique parce que les apparences l'ont trompé :

BANQUO

[...] And oftentimes, to win us to our harm,
The instruments of darkness tell us truths,
Win us with honest trifles, to betray's
In deepest consequence.

BANQUO

Et bien souvent, pour nous conduire à notre perte,
Les puissances des ténèbres nous disent des vérités,
Elles nous séduisent par d'honnêtes bagatelles, pour
nous trahir
En des affaires plus graves².

On trouve dans le texte de Shakespeare le substantif « *darkness* », les ténèbres, mot qui, chez Conrad, revêt un sens particulier. Nous avons vu que dans *Au Cœur des ténèbres*, il désigne à la fois un monde extérieur sauvage et hostile, et un être intérieur mauvais, voire diabolique. Dans *Macbeth* comme chez Conrad, l'ordre apparent du monde dissimule les ténèbres, ce que semble sceller la malédiction initiale des sorcières : « *fair is foul, and foul is fair*³ », que l'on pourrait traduire de plusieurs manières : le blanc est noir et le noir est clair, le juste est injuste et l'injuste est juste, le beau est laid et le laid est beau... On pourrait aussi choisir de traduire « *fair* » par « noble », « respectable » ; et « *foul* » par son sens premier : souillé, malade, dégageant une odeur de putréfaction.

Jim, qui paraît « *fair* », semble exempté de la présence du « *soft spot* » qui signale le pourrissement. En effet, dès les premières phrases du roman, il apparaît « irréprochablement net [« *spotlessly neat* » : littéralement « sans tache »], vêtu de blanc immaculé des chaussures au couvre-chef⁴ ». Pourtant, les tromperies du réel font qu'on ne peut véritablement se connaître soi-même : « *cruel are the times, when we are traitors / And do not know ourselves* », affirme Ross dans *Macbeth*, « cruels sont les temps, où nous

¹ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, op. cit., p. 929. « He must have had an unconscious conviction that the reality could not be half as bad, not half as anguishing, appalling, and vengeful as the created terror of his imagination. »

² William SHAKESPEARE, *Macbeth*, op. cit., p. 321.

³ *Ibid.*, p. 302.

⁴ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, op. cit., p. 831. « He was spotlessly neat, apparelled in immaculate white from shoes to hat ».

sommes traîtres / Et ne le savons pas nous-mêmes¹ ». Jim, qui s'est cru « *fair* » comme un héros de roman, ne peut admettre sa propre défaillance. Quand il est question du saut dans le canot, il parle comme s'il y avait été poussé par des puissances extérieures maléfiques. Ainsi, entouré par des hommes d'équipage sans scrupules – constamment désignés dans le texte par le terme méprisant de « *beggars* » (qui signifie ici « les vauriens », ou « les misérables ») – il ne cesse de vouloir se distinguer de leur groupe, bien qu'il ait agi comme eux. Avant le saut, son mépris pour eux est total, car ils n'appartiennent pas « au monde de l'aventure héroïque² » que cet héritier de don Quichotte imagine être le sien. Après le saut, il est comme ces traîtres malgré eux dont parle Ross, et ne cesse de jurer que ce sont ces « *beggars* » qui sont responsables de son moment de défaillance. Les décrivant en train de peiner pour détacher le canot de sauvetage, il s'exclame : « Y eut-il jamais être au monde aussi scandaleusement mis à l'épreuve³ ! [« *tried* »] ». Le verbe « *to try* » suggère une scène de tentation : Marlow en parle comme d'une « agression contre sa force d'âme⁴ ». Mis en leur présence, Jim s'imagine soumis à un pouvoir maléfique :

[...] si j'en crois son récit, il me faut admettre que pendant que tout cela se déroulait il avait gardé l'illusion étrange qu'il était resté passif, comme s'il n'avait pas agi mais s'était abandonné aux mains des puissances infernales qui l'avaient choisi pour victime de leur sinistre plaisanterie⁵.

Ainsi, au-delà du thème darwiniste de la dégénérescence, le « *soft spot* » signale une mise en présence avec un ordre du monde chaotique. Il ouvre sur la vision de forces maléfiques dont l'objectif est de perdre les individus.

¹ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 435.

² Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 850 : « those men did not belong to the world of heroic adventure ».

³ *Ibid.*, p. 922. « Was ever there any one so shamefully tried? »

⁴ *Ibid.* : « this assault upon his fortitude ».

⁵ *Ibid.*, p. 925. « [...] he had preserved through it all a strange illusion of passiveness, as though he had not acted but had suffered himself to be handled by the infernal powers who had selected him for the victim of their practical joke. »

5.2.2. La nostalgie d'un monde romanesque idéal

5.2.2.1. L'inaccessible aventure romanesque

La colère que Marlow ressent à l'égard de Jim vient, comme nous l'avons noté plus haut, de l'impression d'avoir été trahi par son apparence. En effet, en le qualifiant régulièrement de « *one of us* », Marlow montre qu'il s'identifie au jeune homme, notamment parce qu'il a partagé son idéalisme et son aspiration à une vie romanesque : « N'avions-nous pas tous débuté avec le même désir, fini avec la même expérience, gardé [...] le souvenir du même mirage chéri¹ ? » C'est pourquoi, bien qu'il n'excuse pas sa faute, Marlow ressent comme Jim la nostalgie d'un monde romanesque idéal et à jamais disparu. En effet, nous avons vu que cette nostalgie était constitutive du genre : l'univers imaginaire du roman d'aventures est perçu comme un monde menacé de disparition². Toutefois, dans *Lord Jim*, ce monde semble également inaccessible à ceux qui y aspirent. Ainsi, au chapitre 13, Marlow raconte une anecdote sur un dénommé Bob Stanton, commis maritime. Cet homme, décrit comme ayant « la plus petite taille de tous les officiers en second de la marine marchande³ », se noie en tentant de sauver une femme de chambre d'un naufrage. Trop chétif, il est comme Jim puni de s'être pris pour un héros : « c'était un châtement pour les aventures héroïques de son imagination – une expiation pour avoir été assoiffé de plus de gloire qu'il n'était capable d'en assumer⁴ ». Si Jim est un peu plus grand que Bob Stanton, Linda Dryden relève qu'il ne l'est pas assez pour faire un héros de roman⁵. Cette remarque est loin d'être anodine, car la première phrase du récit concerne la taille de Jim : « Il mesurait six pieds, à un pouce près, peut-être deux⁶ ». Une taille de six pieds (1,82m) semble convenable pour un héros, mais immédiatement le texte se corrige : un pouce correspond à 2,5 cm, deux pouces à 5cm. La taille de Jim, de presque six pieds, à un pouce près voire deux, serait en réalité d'environ

¹ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 943. « Hadn't we all commenced with the same desire, ended with the same knowledge, carried the memory of the same cherished glamour [...]? » C'est l'objet de la nouvelle *Jeunesse*, dans laquelle Marlow raconte son premier voyage sur l'océan Indien. Dans ce récit, la jeunesse en mer correspond à une période d'insouciance et de bonheur, mais elle est aussi liée au désir de participer à des aventures romanesques.

² Voir *supra* : 2.2.2.1, p. 132 et suiv.

³ *Ibid.*, p. 961 : « poor Bob was the shortest chief mate in the merchant service ».

⁴ *Ibid.*, p. 962-963 : « it was a punishment for the heroics of his fancy—an expiation for his craving after more glamour than he could carry ».

⁵ Linda DRYDEN, *Joseph Conrad and the Imperial Romance*, *op. cit.*, p. 140.

⁶ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 831. « He was an inch, perhaps two, under six feet [...] ».

1,77m. De plus, « bâti en force » et « légèrement voûté¹ », il s'écarte de la description des héros traditionnels. Le texte est donc clair : Jim n'est pas à la hauteur de l'aventure, bien qu'il y aspire. De même, le roman ne révèle jamais le véritable nom de Jim, parfois désigné par l'expression « *James So-and-So* » (« James Untel »). « *That's not enough for a man's name* », dit de lui Brown, « Ça ne suffit pas pour faire un nom d'homme² ». Jim refuse en effet de donner son nom après avoir vécu sa disgrâce. Les habitants de Patusan l'appellent « Tuan Jim », « Tuan » signifiant, selon Conrad qui l'emploie fréquemment dans les romans malais, une marque de respect équivalant à « monsieur³ ». Dans le titre du roman, Conrad choisit de traduire « Tuan » par « Lord », ce qui semble inscrire le nom de Jim dans une lignée aristocratique et prestigieuse. Toutefois, « Lord Jim » est l'association d'un titre de noblesse et d'un diminutif, donc une désignation nécessairement ironique. Si le comte de Monte-Cristo ou le capitaine Nemo changent de nom après avoir vécu une disgrâce et une renaissance, le nouveau nom de Jim est insatisfaisant. Pour Claude Maisonnat, c'est une nouvelle preuve qu'il lui manque toujours quelque chose pour devenir celui qu'il veut être⁴.

Toutefois, selon le narrateur, Jim n'est pas le seul à être dans ce cas : « il n'est pas quelqu'un d'assez bien », dit Marlow à Jewel, car « personne n'est quelqu'un d'assez bien⁵ ». Plus haut dans le roman, le naturaliste Stein a affirmé quelque chose d'approchant : « Je vous le dis, mon ami, ça fait mal de s'apercevoir que l'on ne peut réaliser son rêve, quand la raison est qu'on n'est pas fort assez, ou pas intelligent assez⁶ ». Dans le roman, Stein n'est pas seulement un scientifique. Il est aussi le représentant de la période héroïque de la colonisation, celle que regrettent Peachey et Dravot dans « L'Homme qui voulut être roi », et qui correspond aux initiatives personnelles d'aventuriers comme le « Rajah Brooke ». En effet, aux côtés de l'héritier malheureux d'un royaume sur l'île de Bornéo, Stein a mené dans

¹ *Ibid.* « He was [...] powerfully built, and he advanced straight at you with a slight stoop of the shoulders [...]. »

² *Ibid.*, p. 1060.

³ « Dans l'une des sources de Conrad, *L'Expédition à Bornéo* de Keppel, le glossaire donne pour *Tuan* la définition suivante : *Monsieur* [« *Sir* »], exclamation d'assentiment utilisée à la place de *Oui, oui* [« *Hear, hear or yes* »] [...]. De nombreux emplois de *Tuan* dans le roman montrent qu'il s'agissait d'un terme de respect envers les Blancs, ce qui soulève la question de ce "respect" dans un contexte colonial. » (Christopher GOGWILT, *The Invention of the West*, *op. cit.*, p. 92, note 9, traduction personnelle). Dans *Lord Jim*, Brierly est également appelé « Tuan ».

⁴ Claude MAISONNAT, *Lord Jim de Joseph Conrad*, *op. cit.*, p. 27.

⁵ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 1114-1115 : « he is not good enough » ; « Nobody, nobody is good enough. »

⁶ *Ibid.*, p. 1019. « I tell you, my friend, it is not good for you to find you cannot make your dream come true, for the reason that you not strong enough are, or not clever enough [...]. »

sa jeunesse une vie constituée « de guerres, de négociations, de réconciliations, de trahisons, et ainsi de suite¹ ». Il est donc intrinsèquement lié au monde romanesque de l'aventure. Au chapitre 20, il affirme :

Un homme, du seul fait qu'il est né tombe dans un rêve comme on tombe à la mer. S'il essaie de se hisser dans les hauteurs [...], il se noie – *nicht war* ?... Non ! Je vous le dis ! Ce qu'il faut faire, c'est à l'élément destructeur s'abandonner, et grâce à des efforts des pieds et des mains battant l'eau, faire que la mer profonde, si profonde, vous maintienne à la surface. Alors, si vous me demandez – comment vivre ? [...] Je vais vous dire ! [...] Dans l'élément destructeur s'immerger... [...] Suivre son rêve, et toujours poursuivre son rêve – et ainsi – *ewig – usque ad finem*²...

L'idéalisme, ou le rêve, sont ici identifiés comme l'« élément destructeur » qu'est l'eau. Contrairement à Marlow, qui prône un idéalisme « concret » issu d'une expérience réelle, Stein conseille au contraire de se laisser aller à la rêverie. Pour Marlow, qui connaît le parcours de Stein, il est facile de parler comme il le fait. Stein appartient au passé révolu de l'époque romanesque et n'a jamais connu le hiatus entre l'idéal et la réalité. Ils décident pourtant tous deux d'envoyer Jim à Patusan, comme pour lui offrir les conditions de poursuivre ce rêve pour lequel il est imparfait. Arrivé à Patusan, Jim se trouve entouré des personnages habituels des romans à succès du XIX^e siècle : le prince indigène, le peuple oublié, la jeune fille amoureuse, le serviteur dévoué ; si bien qu'ils semblent faire partie d'un décor de théâtre monté tout exprès pour lui, exactement comme quand les personnages du roman de Cervantès se déguisent pour encourager les délires fantaisistes de don Quichotte. Dans ce décor fabriqué exprès pour l'aventure, Jim semble un temps réussir à « dominer son destin³ » (« *master his fate* »), comme le répète plusieurs fois Marlow, et devenir le héros qu'il a toujours rêvé d'être.

Toutefois, cette partie du récit n'a rien de la dimension jubilatoire de certains romans d'aventures. L'atmosphère est lourde, les personnages sont extrêmement sérieux. Les

¹ *Ibid.*, p. 1012 : « war, negotiations, false truces, sudden outbreaks, reconciliation, treachery, and so on ».

² *Ibid.*, p. 1019-1020. « A man that is born falls into a dream like a man who falls into the sea. If he tries to climb out into the air as inexperienced people endeavour to do, he drowns—*nicht wahr*?... No! I tell you! The way is to the destructive element submit yourself, and with the exertions of your hands and feet in the water make the deep, deep sea keep you up. So if you ask me—how to be? [...]. I will tell you! [...]. In the destructive element immerse... [...] To follow the dream, and again to follow the dream—and so—*ewig—usque ad finem*... »

³ *Ibid.*, p. 1074, p. 1112, p. 1132.

aventures de Jim, racontées au passé à Marlow, ne sont pas vécues « en direct » par le lecteur, mais sont mises à distance par le dialogue entre les deux personnages. Quant à l'histoire d'amour, elle ressemble à celle de deux protagonistes d'une tragédie romantique :

[...] il n'y avait nulle allégresse dans leur roman d'amour [« *romance* »] : ils étaient venus l'un à l'autre sous l'ombre du désastre d'une vie, comme chevalier et damoiselle se rencontrant au milieu de ruines hantées pour échanger leurs serments d'amour¹.

Le mot de « *romance* », employé à dessein, fait écho au diagnostic de Stein quand il a défini le mal dont souffrait Jim : « Je comprends très bien. Il est romanesque² » (« *I understand very well. He is romantic.* ») Dans ce contexte, la phrase résonne presque comme un commentaire métalittéraire, comme si Marlow arrangeait la narration afin de rendre le parcours de Jim conforme à des trames romanesques traditionnelles : « le romanesque [« *romance* »] avait choisi Jim entre tous pour en faire son personnage³ », a-t-il affirmé plus haut. Toutefois, la lourdeur des descriptions, qui rappelle celle de la nuit sur le *Patna*, ne peut convaincre pleinement les lecteurs que Jim est réellement à sa place dans son rêve romanesque. Les amoureux se réunissent près d'une tombe, celle de la mère de Jewel, au-dessus de laquelle Marlow voit la lune se lever :

[...] dans cette triste lumière d'éclipse, les souches des arbres abattus se dressèrent, tout noirs, les ombres épaisses tombèrent à mes pieds de tous côtés, ma propre ombre mouvante, et, en travers de mon chemin, l'ombre de la tombe solitaire [...]. Les fragments de corail blanc luisaient autour du tertre sombre, comme un chapelet de crânes blanchis, et tout, à l'entour, était si tranquille que lorsque je m'arrêtai, tous les bruits et tous les mouvements du monde semblèrent cesser d'exister⁴.

La multiplication des indices funèbres, dans cet extrait comme dans l'ensemble des chapitres qui concernent Patusan, contribue à rendre le monde de l'aventure spectral et inquiétant. De plus, la mention des « crânes blanchis » rappelle ceux que Kurtz a plantés sur

¹ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 1108. « [...] there was nothing light-hearted in their romance: they came together under the shadow of a life's disaster, like knight and maiden meeting to exchange vows amongst haunted ruins. »

² *Ibid.*, p. 1017.

³ *Ibid.*, p. 1081. « Romance had singled Jim for its own »

⁴ *Ibid.*, p. 1118. « [...] in this mournful eclipse-like light the stumps of felled trees uprose very dark, the heavy shadows fell at my feet on all sides, my own moving shadow, and across my path the shadow of the solitary grave [...]. Their powerful scent hung in the warm air, making it thick and heavy like the fumes of incense. The lumps of white coral shone round the dark mound like a chaplet of bleached skulls, and everything around was so quiet that when I stood still all sound and all movement in the world seemed to come to an end. »

des pieux devant sa maison africaine. Malgré son vernis romanesque, Jim est également un « homme creux » et s'il parvient à faire illusion quelques temps, il est confronté à son imposture à la fin du roman.

Le désastre final advient à la suite de l'arrivée à Patusan d'un dénommé Brown. Au chapitre 38, le narrateur retrace brièvement son parcours de pirate,

Jusqu'au jour où finalement, poursuivant la route que lui avait fixée le destin [« *running his appointed course* »], et complice aveugle des Puissances des Ténèbres [« *a blind accomplice of the Dark Powers* »], il débarque dans l'histoire de Jim¹.

Le choix de la traductrice du mot « destin » rappelle la tragédie, mais les mots utilisés par Conrad, « *his appointed course* », littéralement « le parcours qu'il devait suivre », semblent moins référer à des puissances extérieures qu'à la trame du récit elle-même. Avec cette phrase, la narration souligne sa propre artificialité : après avoir semé dans les descriptions des indices montrant que le monde romanesque ne tient pas, elle fait advenir un personnage qui démasquera immédiatement son imposture. Les « *Dark Powers* », dont la mention est rendue solennelle par l'utilisation des majuscules, rappellent le « *darkness* » d'*Au Cœur des ténèbres* : Brown est comme la matérialisation du « *soft spot* » que Jim a tenté de cacher. Nous pouvons aussi déceler de l'ironie dans cette emphase provoquée par les majuscules qui rappelle que, dans le roman d'aventures, la rencontre du héros et de son ennemi principal figure un affrontement dialectique entre le Bien et le Mal². Dans les faits, la rencontre entre Brown et Jim ressemble à une scène de tentation. Leur confrontation est soigneusement mise en scène par le texte :

Ils se rencontrèrent, j'imagine, pas bien loin de l'endroit, peut-être l'endroit même [« *the very spot* »], où Jim avait fait le second saut désespéré de sa vie – ce saut qui l'avait fait atterrir dans la vie du Patusan, dans la confiance, l'affection, l'intimité de son peuple. Ils se firent face de part et d'autre du ruisseau, et se dévisagèrent longuement pour essayer de prendre la mesure l'un de l'autre avant d'ouvrir la bouche. Leur antagonisme put sans doute se lire dans leurs regards ; je sais que Brown exécuta Jim dès le premier instant³.

¹ *Ibid.*, p. 1146. « [...] till at last, running his appointed course, he sails into Jim's history, a blind accomplice of the Dark Powers. »

² Matthieu LETOURNEUX, *Le roman d'aventures 1870-1930*, *op. cit.*, p. 297-314.

³ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 1170-1171. « They met, I should think, not very far from the place, perhaps on the very spot, where Jim took the second desperate leap of his life—the leap that landed him into the life of Patusan, into the trust, the love, the confidence of the people. They faced each other across the creek, and with

L'occurrence du mot « *spot* » et le rappel du saut qui a occasionné la disgrâce de Jim donnent de l'intensité dramatique au passage, puisque son ultime épreuve se situe à l'endroit exact de son entrée dans l'aventure, mais elle anticipe également son échec à venir en rappelant son échec passé. L'opposition des deux protagonistes, debout de chaque côté de la rivière, est renforcée par l'utilisation des couleurs dans la description : le début du chapitre rappelle plusieurs fois que Jim est vêtu de blanc. Quant à Brown, qui vient de passer plusieurs nuits dehors, il est sale et couvert de boue. Son nom même s'oppose à la couleur du vêtement de Jim. Le roman met donc sciemment en place une situation théâtrale, en montrant « ces deux hommes que ne séparait que le lit boueux d'un ruisseau, mais qui étaient aux deux pôles opposés de la vie qui englobe toute l'humanité¹ ». Toutefois, la confrontation n'a pas vraiment lieu. Brown décèle immédiatement l'imposture de Jim : « il y avait une voie d'accès », affirme-t-il à Marlow, « aussi large qu'une grand-route, pour pénétrer dans son âme de quatre sous [...] »². Lors de ce duel inégal, Jim ne parle pratiquement jamais ; il se contente d'écouter Brown, qui paraît inspiré par des puissances diaboliques, et qui lui souffle à l'oreille qu'il ne vaut pas mieux que lui :

[...] dans tous ces discours abrupts, il passait, sous-jacentes, de subtiles références à leur communauté de sang [...] ; il y avait la suggestion écœurante d'une culpabilité commune, d'une expérience secrète qui était comme un lien unissant leurs esprits et leurs cœurs³.

Brown affirme en parlant de Jim qu'il n'est qu'un « charlatan⁴ » (« *a hollow sham* ») en utilisant l'adjectif « *hollow* », qui rappelle ce que Marlow dit de Kurtz. Homme creux, Jim ne peut faire face à cet homme qui met à nu sa nature imparfaite, et par extension l'imposture de son rêve romanesque. À la fin du roman, la mort de Jim a pour conséquence directe l'affaiblissement de Stein : « Stein a beaucoup vieilli ces derniers temps [...], et il répète souvent qu'il “se prépare à quitter tout ceci”⁵ », montrant ses papillons, devenus dans

steady eyes tried to understand each other before they opened their lips. Their antagonism must have been expressed in their glances; I know that Brown hated Jim at first sight. »

¹ *Ibid.*, p. 1171. « [...] those two men, separated only by the muddy bed of a creek, but standing on the opposite poles of that conception of life which includes all mankind. »

² *Ibid.*, p. 1175 : « there was a way, "as broad as a turnpike, to get in and shake his twopenny soul around and inside out and upside down ».

³ *Ibid.*, p. 1178. « And there ran through the rough talk a vein of subtle reference to their common blood, an assumption of common experience; a sickening suggestion of common guilt, of secret knowledge that was like a bond of their minds and of their hearts. »

⁴ *Ibid.*, p. 1138.

⁵ *Ibid.*, p. 1204. « Stein has aged greatly of late. He feels it himself, and says often that he is “preparing to leave all

le texte des symboles de sa brillante destinée romanesque. En entraînant Stein à sa suite dans la mort, Jim referme à jamais le monde de l'aventure, comme si l'aventure n'avait d'existence que par ceux qui croient en elle.

5.2.2.2. Le tragique dans *Lord Jim* : un héroïsme indécidable

La nostalgie d'un monde romanesque inaccessible se double d'un aspect tragique qui s'écarte de l'écriture traditionnelle du roman d'aventures, et jette un doute sur la signification de la mort du héros. La situation de Jim, incapable de faire face au décalage entre l'idéal et le réel, si elle est parfois traitée avec ironie, constitue le nœud de l'histoire racontée et donne au personnage une dimension sacrificielle. Tout cela est accentué par des éléments de narration qui instaurent une temporalité tragique, ou des descriptions qui donnent aux situations une forte intensité dramatique.

Dans les deux parties du roman, qui se répondent en miroir¹, Jim marche vers un échec, ce que le récit souligne à travers une série d'effets annonciateurs de catastrophe. Ceux-ci sont renforcés par le fait que la plupart des événements du roman ont lieu de nuit, ce qui crée une atmosphère sinistre. Dans la première partie, alors que le *Patna* vient de subir l'avarie qui laisse penser à l'équipage qu'il va couler, l'imminence du naufrage est renforcée par la situation décrite : les pèlerins endormis sont ignorants du drame qui se joue, les « *beggars* » sont affairés à s'enfuir, Jim est incapable de faire un geste, et conscient qu'il peut mourir d'un instant à l'autre. Le silence qui règne sur le navire est terrible : la narration évoque « ce calme effroyable précurseur d'une catastrophe, ce silence éprouvant de l'instant qui précède l'anéantissement² ». L'avarie du navire a été causée lors d'un moment de grand

this; preparing to leave..." while he waves his hand sadly at his butterflies. »

¹ C'est l'analyse proposée par Jacques Berthoud. En effet, dans la seconde partie du roman, Jim revit un nouveau saut qui lui fait perdre le pouvoir d'agir, puis qui l'oblige à faire face aux conséquences de son acte. Les motifs se répondent également en miroir (par exemple, il tue trois assassins qui répondent aux trois renégats de la première partie). Ainsi, « presque tous les détails de l'épisode de Patusan qui avaient pu paraître capricieux ou arbitraires se justifient dans leur relation avec les événements de la première partie du roman », et Jim réécrit « son passé comme une histoire à succès » (Jacques BERTHOUD, *Joseph Conrad : Au Cœur de l'œuvre*, op. cit., p. 134.).

² Joseph CONRAD, *Lord Jim*, op. cit., p. 907. « Above these faint sounds there was that awful stillness preceding a catastrophe, that trying silence of the moment before the crash [...] ».

calme, de manière imperceptible, presque sournoise, comme « un serpent qui glisse par-dessus un bâton¹ ». Il n'y a pas de bruit, aucun signe que le navire prend l'eau. Mais la coque est si fragile que les personnages savent qu'elle peut éclater d'un instant à l'autre, provoquant un naufrage immédiat et rapide. Ce moment très court qui précède le désastre est étiré sur trois chapitres, afin de faire sentir au personnage « l'épée suspendue par un cheveu au-dessus de sa tête² ». La menace qui plane sur le *Patna* est encore accentuée au chapitre 9, quand le ciel est envahi par un nuage annonciateur d'une tempête : « la nuit était étouffante », dit Jim, « pas un souffle d'air³ ». L'immobilité du monde est totale : « une lenteur d'éternité », « une mer de plomb⁴ ». Toutefois, Conrad joue ici avec les codes tragiques : le navire ne coulera pas, la tempête n'éclatera pas. Jim, victime de tous ces signes avant-coureurs, croit déjà à la catastrophe. Le tragique de sa situation ne vient donc pas de la catastrophe elle-même, mais de son absence. Le fait que le navire n'ait pas coulé devient le signe de son infamie. Ainsi, la première partie du roman dans son ensemble montre Jim en héros d'un destin tragique raté. Son procès est considéré par Marlow comme un moment sordide. Il le décrit par la négative, utilisant des lieux communs évoquant la tragédie sur le mode de la prétérition :

[...] son exécution fut une affaire expédiée en catimini [« *a hole-and-corner affair* »]. Il n'y avait ni échafaud élevé ni drap rouge [...], pas de foule muette de religieuse terreur, qu'horrifiait son crime et qu'émouvait jusqu'aux larmes son triste sort – rien qui eût créé un air de sombre châtement⁵.

Cette exécution glorieuse que le héros ne peut obtenir dans la première partie du roman est retardée à la seconde partie. Inaugurée par une citation de *Macbeth*⁶, la fin du récit est semée d'allusions à la tragédie. Quelques instants avant la mort de Jim, le ciel se teinte de rouge comme lors d'un présage shakespearien, le rouge étant une couleur rare dans ce roman où prédominent le blanc, le noir et le bleu. Le domestique de Jim arrive comme un

¹ *Ibid.*, p. 852. « She went over whatever it was as easy as a snake crawling over a stick. »

² *Ibid.*, p. 914 : « the sword hanging by a hair over his imaginative head ».

³ *Ibid.*, p. 919. « The night was hot, too, I remember. Not a breath of air. »

⁴ *Ibid.*, p. 923 : « a sea of lead » ; « everlasting slow »

⁵ *Ibid.*, p. 968. « [...] his execution was a hole-and-corner affair. There was no high scaffolding, no scarlet cloth (did they have scarlet cloth on Tower Hill? They should have had), no awe-stricken multitude to be horrified at his guilt and be moved to tears at his fate—no air of sombre retribution. »

⁶ La note d'Henriette Bordenave établit un parallèle entre deux phrases de *Lord Jim* et le monologue de Macbeth qui précède le meurtre du roi Duncan (Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 918, note 1).

messenger de tragédie, et annonce le désastre dans une langue volontairement archaïque : « *It is not safe for thy servant to go out amongst the people* » (« Il est trop risqué pour ton serviteur de se montrer au milieu du peuple¹ »). La première partie du roman met donc en place une situation qui n'est pas tragique, mais que le héros aurait souhaitée telle afin de conserver une image positive de lui-même. Au contraire, la narration insiste sur la dimension tragique de la seconde partie, ce qui contraste avec la tonalité habituelle du roman d'aventures.

Pour Matthieu Letourneux, le roman d'aventures se construit sur une temporalité tragique, dans le sens où l'aventure doit résoudre la crise en unifiant les événements hasardeux. Cette unification des événements dans une seule direction est assurée par le triomphe du héros. Or, quand le héros est vaincu et n'est pas consacré par l'aventure, « la série d'événements contraires perd son caractère hasardeux en s'articulant autour de l'idée d'un destin inéluctablement malheureux² ». En effet, dans la plupart des romans d'aventures, le héros ne peut mourir. Comme l'écrit Jean-Yves Tadié, « la conviction qu'il ne peut rien arriver de catastrophique, de mortel au héros principal [...] fait partie, par-delà la peur, des règles du genre³ ». En ce sens, la mort du héros est scandaleuse, et constitue une interrogation sur le genre lui-même. C'est ce qui advient dans « L'Homme qui voulut être roi » de Kipling : si la nouvelle est parodique jusqu'au deux tiers du récit, sa fin repose sur des procédés tragiques⁴. En choisissant de prendre femme, ce qui cause sa perte, Dravot fait preuve de l'aveuglement caractéristique du héros de tragédie. Lorsque le peuple se jette sur lui pour l'arrêter, il se montre digne, et affirme : « J'irai au-devant d'eux tout seul⁵ ». Quand vient le moment de mourir, il « s'avance, sans regarder à droite ni à gauche⁶ », et lance une dernière provocation à ses bourreaux. Si, au début de la nouvelle, Peachey et lui apparaissaient comme deux escrocs sans scrupules, se qualifiant ironiquement de « gentlemen sans profession », leur destin tragique semble bien leur avoir apporté la

¹ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 1196.

² Matthieu LETOURNEUX, *Le roman d'aventures 1870-1930*, *op. cit.*, p. 201.

³ Jean-Yves TADIÉ, *Le Roman d'aventures*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2013, p. 10.

⁴ Le récit enchâssé de Peachey fait comprendre très vite au lecteur que l'entreprise des deux personnages a échoué.

De plus, son récit est émaillé de prolepses qui servent d'avertissements tragiques. À la fin de la nouvelle, il ressemble à un messenger de tragédie frappé par une vision d'horreur et qui devient fou.

⁵ Rudyard KIPLING, « L'Homme qui voulut être roi », *op. cit.*, p. 61.

⁶ *Ibid.*, p. 63.

grandeur dont ils manquaient : « croyez-vous que je ne saurai pas mourir comme un gentleman¹ ? », demande Dravot à ceux qui vont l'exécuter. Au fond, le crime de Dravot est, comme les « hommes creux » de T. S. Eliot, d'avoir voulu imposer à la réalité une vision du monde qui relève de la légende ou de l'épopée. Mais la nouvelle repose sur ce paradoxe, qui est qu'en mourant pour cet idéal, il s'en rend en quelque sorte digne. Sur ce point, *Lord Jim* rejoint la nouvelle de Kipling. La mort de Jim, qui semble revêtir pour lui la valeur d'un sacrifice pour ses idéaux, lui donne une forme de grandeur et de dignité malgré ses échecs.

Cependant, dans le roman de Conrad, un certain nombre d'indices textuels viennent directement contredire les éléments de tension dramatique mis en place dans le roman. Par exemple, le personnage de Brown, qui détruit la réputation héroïque de Jim, semble jouer le rôle d'envoyé du destin et tenir le rôle du méchant au sein de l'histoire racontée. Mais il faut noter que « *brown* » n'est pas « *dark* » : l'opposition des couleurs n'est pas aussi tranchée que dans *Au Cœur des ténèbres*. Le brun est une couleur mêlée, exactement comme la barbe « poivre-et-sel² » de Brown. De même, les descriptions dans les chapitres 43 et 44, qui concernent la rencontre entre Jim et Brown, puis l'initiative de Brown de trahir Jim, sont toutes marquées par l'indécision des contours. Le paysage est brumeux, tout est en demi-teinte. Cette indétermination se double du fait que Conrad joue avec les codes du roman d'aventures, car la temporalité providentielle habituelle du genre est mise à mal. Georges Letissier souligne que « si Jim peut être tenu en partie responsable de ses échecs, il n'en demeure pas moins le jouet du hasard avec une fréquence répétée³ » : le heurt du *Patna* contre une épave, le fait que contre toute attente il ne coule pas, la rencontre entre Marlow et Jim due à un malentendu, l'arrivée de Brown à Patusan sont présentés comme des événements fortuits. Il est donc impossible de savoir dans quelle mesure l'histoire de Jim se fonde sur un déterminisme ou une série de hasards. Ces procédés sèment constamment le doute sur la responsabilité du héros dans ce qui lui arrive et laissent ouverte l'interprétation de la mort de Jim. Cette complexité entre en contradiction avec les règles de l'*imperial romance* : contemporain d'auteurs à succès comme Henry Rider Haggard, dont il trouve les

¹ *Ibid.*

² Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 1138 : « a pepper-and-salt matted beard ».

³ Georges LETISSIER, « Ethique et épistémologie dans *Lord Jim* », dans François GALLIX (éd.), *Lord Jim de Joseph Conrad*, Paris, Ellipses, 2003, p. 87.

romans « horribles¹ », Conrad n'écrit pas une littérature d'évasion. Au contraire, il place dans le décor exotique habituel de ce genre de littérature des histoires et des personnages complexes, ce qui déçoit une partie de son lectorat qui trouve ses romans trop difficiles à lire².

Comme le reste du récit, la fin de *Lord Jim* est ouverte et ambiguë. Certes, la mise en scène tragique donne au personnage de Jim la grandeur qui lui manquait dans la première partie du roman. Toutefois, la narration jette un doute sur son héroïsme final. En choisissant de se livrer pour expier son crime, il fait preuve d'un certain courage qui rappelle celui de Dravot ; mais le roman n'est pas clair sur les intentions qui l'animent à ce moment-là. En effet, apprenant que son plan a échoué, Jim refuse immédiatement de se défendre. Cette réaction rappelle l'épisode du *Patna* où, paralysé par ses visions d'horreur, il n'est pas parvenu à agir³. Marlow semble aller dans ce sens : le refus de Jim de se battre jusqu'au bout et de se livrer à la mort n'est pas la manifestation d'une âme héroïque, mais un aveu de faiblesse :

Une certaine facilité à accepter de périr n'est pas tellement rare, mais ce n'est pas souvent que vous rencontrez des hommes dont l'âme, cuirassée dans l'armure impénétrable de la résolution, est prête à mener jusqu'au bout une bataille vouée à l'échec, car le désir de paix se fait plus ardent à mesure que l'espoir décline, et, à la fin, ce désir arrive à vaincre le désir même de vivre⁴.

S'il parvient à donner l'impression d'un comportement héroïque, la digne fin de Jim pourrait bien n'être rien de plus qu'un renoncement. Au sujet de la mort de Brierly, Marlow

¹ Edward GARNETT (dir.), *Letters from Conrad 1895 to 1924*, Nonesuch Press, Bloomsbury, p. XIII, cité par Linda DRYDEN, *Joseph Conrad and the Imperial Romance*, op. cit., p. 49.

² Linda DRYDEN, *Joseph Conrad and the Imperial Romance*, op. cit., p. 8.

³ H.M. Daleski rapproche ce passage du roman autobiographique *La Ligne d'ombre* de Joseph Conrad (*The Shadow-Line*, 1917). Dans ce roman, un capitaine de navire nouvellement nommé fait face à de nombreuses difficultés qui le mettent à l'épreuve. Parmi les marins, un certain Ransome se comporte de manière héroïque, alors qu'il est porteur d'une faiblesse cardiaque qui pourrait lui être fatale à tout moment. Pour Daleski, cette faiblesse est comme le « *soft spot* » de Jim, mais celui-ci, à la différence de Ransome, renonce à lutter (Hillel Matthew DALESKI, *Joseph Conrad. The Way of Dispossession*, London, Faber and Faber, 1977, p. 94).

⁴ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, op. cit., p. 907. « A certain readiness to perish is not so very rare, but it is seldom that you meet men whose souls, steeled in the impenetrable armour of resolution, are ready to fight a losing battle to the last; the desire of peace waxes stronger as hope declines, till at last it conquers the very desire of life. »

a demandé : « Qui peut dire quelle vue flatteuse de son propre suicide il était parvenu à se forger¹ ? » De même, il conclut sur la mort de Jim :

[...] nous le voyons, obscur conquérant de la renommée, s'arrachant aux bras d'un amour jaloux pour répondre au signe, à l'appel de son égotisme sublimé [« *his exalted egoism* »]. Il s'éloigne d'une femme vivante, pour célébrer ses noces avec un fantomatique idéal de conduite².

Le roman laisse aux lecteurs le soin de trancher si la mort de Jim le rend enfin digne de son idéal chevaleresque, ou s'il n'agit que selon l'impulsion d'une dernière lâcheté. Marlow, qui selon les moments paraît pencher pour l'une ou pour l'autre de ces deux hypothèses, finit par conclure : « il est parti, le cœur impénétrable³ ».

*

Au cours de cette seconde partie, nous avons constaté que l'habitant de l'espace insulaire est l'héritier de plusieurs traditions. Concernant le capitaine Achab, le texte melvillien multiplie les références aux personnages de Prométhée et de Faust. Son parcours fonctionne également comme une mise en fiction de la prédestination calviniste et entre donc dans un jeu avec les références communes de ses lecteurs de Nouvelle-Angleterre. Le personnage d'Achab permet aussi à Melville de prolonger les réflexions politiques initiées dans *Vareuse-Blanche*, en particulier en ce qui concerne la tyrannie et l'usurpation. Le capitaine Nemo, quant à lui, s'inscrit dans la lignée des héros romantiques byroniens et de celle du roman populaire représenté notamment par *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas. Animé d'un esprit de vengeance personnelle, il est l'héritier des représentants des

¹ *Ibid.*, p. 885. « Who can tell what flattering view he had induced himself to take of his own suicide? »

² *Ibid.*, p. 1204. « But we can see him, an obscure conqueror of fame, tearing himself out of the arms of a jealous love at the sign, at the call of his exalted egoism. He goes away from a living woman to celebrate his pitiless wedding with a shadowy ideal of conduct. »

³ *Ibid.* : « inscrutable at heart ».

nationalismes européens de l'époque romantique. Verne renouvelle également le personnage faustien à travers la mise en place d'une figure de savant à la fois ingénieur et meneur d'hommes. Enfin, le docteur Moreau de Wells ravive la tradition prométhéenne en accomplissant la transgression suprême : fabriquer une créature humaine. Ce faisant, il affirme ses prétentions à égaler la divinité, et il est puni de sa démesure par une mort violente. À travers cette figure, le roman de Wells crée également le personnage archétypal moderne du savant fou : il lui apporte les caractéristiques qu'il présente encore aujourd'hui dans la culture populaire (âge, aspect physique, absence d'empathie et de sens moral) en s'appuyant sur les représentations cliniques du génie de l'époque victorienne. Pour ces trois personnages, l'île ou le navire représente un espace sur lequel ils règnent en despote, à l'image du Prospero de Shakespeare, et constitue une métaphore de leur aspiration à la toute-puissance divine. Toutefois, le motif de la brèche dans *Moby-Dick*, la mort de Moreau dans le roman de Wells et l'aveu final de Nemo dans *L'île mystérieuse*, affirmant l'impossibilité de la solitude, signalent l'échec de cette aspiration.

Dans le cas de *Lord Jim*, le personnage est plutôt inspiré des héros canoniques de l'*imperial romance* : c'est un jeune et bel officier de marine blond, britannique et de bonne famille. Son aspiration à devenir un héros correspond à son statut et à son apparence physique. En effet, dans un roman plus conventionnel, il serait effectivement un héros ; mais son échec montre la vanité de ses prétentions et signale l'écart du roman de Conrad avec les trames habituelles du *romance*. Dans *Lord Jim*, l'espace insulaire de Patusan fonctionne également comme un univers clos sur lequel le héros règne ; et apparaît comme l'équivalent géographique du monde du *romance* dans lequel le personnage se plonge pour oublier, et peut-être expier, son crime. Cependant, son *romance* est un *romance* tragique, à la limite de la parodie, qui n'offre qu'un simulacre de vie héroïque. La double mort de Jim (sa mort sociale, puis sa mort réelle) indique pour ce don Quichotte du XIX^e siècle l'écart entre l'idéal et le monde réel, comme le signale l'intertexte avec *Macbeth* et *Jules César* de Shakespeare.

TROISIÈME PARTIE

L'ŒUVRE INSULAIRE : LE DISPOSITIF INSULAIRE COMME PROPOSITION NARRATIVE

Cela peut paraître étrange ; mais alors, quand nous fûmes dans la gueule même de l'abîme, je me sentis plus de sang-froid que quand nous en approchions. Ayant fait mon deuil de toute espérance, je fus délivré d'une grande partie de cette terreur qui m'avait d'abord écrasé. Je suppose que c'est le désespoir qui raidissait mes nerfs.

Vous prendrez peut-être cela pour une fanfaronnade, mais ce que je vous dis est la vérité : je commençai à songer quelle magnifique chose c'était de mourir d'une pareille manière, et combien il était sot à moi de m'occuper d'un aussi vulgaire intérêt que ma conservation individuelle, en face d'une si prodigieuse manifestation de la puissance de Dieu. Je crois que je rougis de honte quand cette idée traversa mon esprit. Peu d'instant après, je fus possédé de la plus ardente curiosité relativement au tourbillon lui-même. Je sentis positivement le désir d'explorer ses profondeurs, même au prix du sacrifice que j'allais faire ; mon principal chagrin était de penser que je ne pourrais jamais raconter à mes vieux camarades les mystères que j'allais connaître¹.

¹ Edgar Allan POE, « Une descente dans le Maelström », dans *Histoires, essais et poèmes*, Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2006, trad. de Charles BAUDELAIRE, p. 299.

Dans les deux premières parties de ce travail, nous avons étudié la manière dont le thème insulaire est traité dans les fictions française, britannique et étasunienne de la seconde moitié du XIX^e siècle, et les liens qu'il entretient avec les grandes lignes idéologiques de son temps. Nous allons à présent nous pencher sur la façon dont le motif insulaire influe sur la manière même d'écrire des fictions. Dans cette troisième partie, nous proposons donc d'examiner deux grandes tendances narratives induites par le thème insulaire.

Le premier type de récit (chapitre VI) répond à la forme close de l'île : l'île renferme un secret (île au trésor, île à énigme) ou un prisonnier (robinsonnade, île carcérale). Elle fonctionne comme un monde en miniature, indépendant du continent, introuvable sur les cartes. Ce territoire insulaire est propice à la mise en place de récits resserrés, dans lesquels l'île devient en elle-même un dispositif narratif. Comme dans les récits policiers, la narration repose sur l'ignorance du lecteur, voire du narrateur quand il s'agit d'un récit à la première personne, guidé par une figure d'auteur toute-puissante qui lui accorde, au fil du récit, les indices nécessaires à une révélation finale. L'île, comme le labyrinthe crétois sous l'œil de Minos, est ainsi mise au service d'une narration autoritaire au guidage puissant. Cette île-labyrinthe a pour opposé symétrique le tourbillon du maelström, dont l'absence de centre propose, à l'inverse, une énigme déceptive dont on ne connaîtra pas la réponse.

Le second type de récit (chapitre VII) correspond à la narration en archipel sur le modèle de *l'Odyssée* ou de *l'isolario* de la Renaissance. Adapté à un récit discontinu et foisonnant, le voyage d'île en île s'écarte volontiers de la trame linéaire de l'histoire principale et acquiert de ce fait une certaine hybridité générique. Propice aux développements encyclopédiques, le récit met en scène des personnages en quête de savoir, à l'image de celle des voyageurs rabelaisiens à la recherche de l'oracle de la Dive Bouteille. De même, à l'instar des ouvrages encyclopédiques dont il affecte parfois la forme, le récit en archipel assume, et même revendique ouvertement son inachèvement. Toutefois, sa proximité avec le récit de voyage, genre lié au regard du colonisateur, interroge sur sa prétendue ouverture : l'éclatement du récit ne permet pas d'effacer le guidage interprétatif conduit par le narrateur.

CHAPITRE VI

ÎLES-LABYRINTHES ET RÉCITS D'ÉNIGMES

De manière générale, le récit d'île est propice à un fort guidage de la narration. Dans des romans comme *L'Île mystérieuse* de Jules Verne ou *L'Île du docteur Moreau* de Wells, l'espace insulaire apparaît déterminant, tant par les images puissantes qu'il suscite (l'océan, le volcan, le trésor) que par sa faculté à se faire support d'un dispositif, c'est-à-dire un agencement d'éléments ne laissant rien au hasard, conçu pour piéger ses personnages et son lecteur – on peut d'ailleurs se demander si c'est pour cette raison que l'île Lincoln de *L'Île mystérieuse* affecte la forme d'un monstre menaçant aux mâchoires proéminentes et aux dents pointues.

Le motif de l'île à énigme présent dans ces deux romans s'oppose symétriquement à celui du maelström, qui connaît une certaine fortune dans la littérature d'aventures à la suite de la publication de la nouvelle « Une Descente dans le Maelström » (« *A Descent into the Maelstrom* », 1841) d'Edgar Allan Poe. Mis en scène de manière spectaculaire à la fin de *Vingt*

Mille lieues sous les mers et de *Moby-Dick*, le tourbillon marin offre l'image d'un cercle au centre absent, coïncidant avec une fin de roman ouverte accompagnée, le cas échéant, d'un glissement vers l'étrange.

6.1. LE LABYRINTHE, LE MAELSTRÖM ET LA PELOTE DE FIL

« Il y a trois types de labyrinthes », écrit Umberto Eco. « Le premier est grec, c'est celui de Thésée ». Le labyrinthe crétois du mythe prend la forme d'un écheveau qui s'enroule autour de son centre. Il suffit d'en suivre le chemin pour trouver le Minotaure. Ainsi, « le labyrinthe classique, c'est le fil d'Ariane en soi-même¹ ». Le second type de labyrinthe est « le labyrinthe maniériste² ». Il ne contient qu'une seule sortie et de nombreuses ramifications aboutissant à des impasses. Le troisième labyrinthe est le rhizome : il n'a ni centre, ni périphérie et chaque chemin peut potentiellement se connecter à un autre. La forme ronde de l'île de roman d'aventures et son enroulement autour du cratère central l'apparentent au modèle du labyrinthe de la Crète, qui est aussi une île. C'est ainsi que se lit *L'Île du docteur Moreau*, mais également l'un des romans les plus aboutis de Jules Verne, *L'Île mystérieuse*, dont la narration procède par rapprochements successifs du centre secret de l'île.

6.1.1. Nemo, « génie » de *L'Île mystérieuse*

6.1.1.1. Le cratère et le trésor

Comme nous l'avons évoqué précédemment³, l'espace de l'île de roman d'aventures est peu accessible : récifs, broussailles ou montagnes organisées en « cercles concentriques de plus en plus réduits » forment une « accumulation de barrières destinées à protéger

¹ Umberto ECO, *Apostille au « Nom de la Rose »*, Paris, Le Livre de poche, 1985, trad. de Myriem BOUZAHER, p. 64.

² *Ibid.*

³ Voir *supra* : 2.2.2.1, p. 132 et suiv.

quelque formidable secret¹ ». La quête du trésor coïncide avec l'exploration de l'espace insulaire, et « oblige l'aventurier à pénétrer par effraction dans chacun des cercles qu'il rencontre² », selon un ordre précis qui s'apparente à une série d'énigmes. La carte au trésor, premier de ces cercles concentriques, se présente d'ailleurs souvent sous la forme d'un cryptogramme. Mais si la structure labyrinthique de l'île se prête aux récits de chasse au trésor, d'autres formes romanesques l'utilisent pour bâtir des récits d'enquête ; c'est le cas de *L'Île mystérieuse*. Le titre du roman, programmatique, annonce d'emblée que les lecteurs y trouveront une énigme à résoudre. En effet, le déroulement de la robinsonnade est troublé par des mystères insolubles qui font peu à peu comprendre aux personnages qu'ils ne sont pas les seuls habitants de l'île. Ce qui n'était qu'un vague étonnement devant d'étranges coïncidences dans la première partie devient un soupçon dans la seconde et une certitude dans la troisième : l'île est surveillée par un être qui connaît tous les faits et gestes des colons et qui possède une puissance quasi surnaturelle, au point que les personnages le surnomment le « génie de l'île ». Si, dans la première partie, ce « génie » semble peu désireux de se faire connaître, ses interventions sont de plus en plus manifestes, et lui-même commence à semer des indices de sa présence. Au début de la seconde partie, il fait ainsi parvenir aux naufragés une Bible où se trouve un signet marquant un verset : « Quiconque demande reçoit, et qui cherche trouve³ ». À la fin du roman, il ajoute un fil au télégraphe fabriqué par les colons et les invite à suivre ce fil. Ravivant le mythe d'Ariane et du labyrinthe, il les fait ainsi parvenir dans une grotte souterraine où se trouve le *Nautilus*, et révèle son identité : le « génie » de *L'Île mystérieuse* est le capitaine Nemo, vieilli et prisonnier de l'île.

Comme l'île labyrinthique de Minos, l'île Lincoln de *L'Île mystérieuse* est structurée par les clôtures et les fortifications. Le corral enferme les cultures ; la maison des colons, Granite-House, est une forteresse de granit ; enfin, le cœur secret de l'île retient le *Nautilus* prisonnier et le capitaine Nemo mourant. De plus, la narration de *L'Île mystérieuse*, tout autant robinsonnade que récit de quête, est jalonnée par la résolution d'une série d'énigmes

¹ Jack BERTHO, « Îles gigognes », in *Îles*, Centre Georges Pompidou., Paris, Gallimard, Bibliothèque publique d'information, p. 11, cité par Pierre DEYTS, *Le Trésor dans l'île*, op. cit., p. 74.

² Pierre DEYTS, *Le Trésor dans l'île*, op. cit., p. 103.

³ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, op. cit., p. 269.

et s'achève par l'obtention d'un trésor. C'est autour du volcan que se concentre l'essentiel des recherches des colons :

La base de la montagne, entre ses contreforts et leurs nombreuses ramifications, formait un labyrinthe de vallées et de contre-vallées disposé très-capricieusement. [...] Aucune partie de l'île n'eût été plus propre à cacher une habitation dont l'hôte voulait rester inconnu¹.

On retrouve ici le motif du labyrinthe, dont l'exploration mène les personnages au seuil des cavités secrètes de l'île. De même que le voyage sous-marin de *Vingt mille lieues* est un voyage dans le temps, l'exploration des cavernes de *L'Île mystérieuse* ramène les personnages aux premières ères géologiques, contemporaines de la naissance de l'île elle-même :

Les colons visitèrent même de sombres tunnels qui dataient de l'époque plutonienne, encore noircis par le passage des feux d'autrefois, et qui s'enfonçaient dans le massif du mont. On parcourut ces sombres galeries, on y promena des résines enflammées, on fouilla les moindres excavations, on sonda les moindres profondeurs. Mais partout le silence, l'obscurité. Il ne semblait pas qu'un être humain eût jamais porté ses pas dans ces antiques couloirs, que son bras eût jamais déplacé un seul de ces blocs. Tels ils étaient, tels le volcan les avait projetés au-dessus des eaux à l'époque de l'émersion de l'île².

Dans les romans de Jules Verne, les volcans sont très nombreux : celui de l'île Lincoln s'ajoute ainsi aux volcans situés aux pôles Nord et Sud, à celui qui se trouve au cœur de l'Atlantide engloutie, à celui qui mène au centre de la terre, et à ceux, possiblement présents à la surface de la lune. Ce motif rappelle également que, dans *Vingt Mille lieues sous les mers*, le port d'attache du *Nautilus* se trouve dans le cratère d'un volcan éteint. Dans l'œuvre vernienne, le volcan crée des terres et les détruit, il modèle l'espace et rappelle la plasticité de la terre : « Rien n'est jamais terminé dans les parages volcaniques », affirme le capitaine Nemo « et le globe y est toujours travaillé par les feux souterrains³ ». Les nombreuses descriptions d'éruptions volcaniques insistent sur leur dimension spectaculaire et sublime. Celle de *L'Île mystérieuse*, qui s'étend sur un chapitre entier, est menée de manière grandiose :

¹ *Ibid.*, p. 620.

² *Ibid.*, p. 623.

³ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 1037.

[...] le fleuve de laves, débordant l'arête de la muraille granitique, commença à précipiter sur la grève ses cataractes de feu. La sublime horreur de ce spectacle échappe à toute description. Pendant la nuit, on eût dit un Niagara de fonte liquide, avec ses vapeurs incandescentes en haut et ses masses bouillonnantes en bas¹ !

En bons citoyens des États-Unis, les personnages de *L'Île mystérieuse* ont accordé aux particularités géographiques de leur île les noms de plusieurs grands hommes de leur nation. Le volcan au centre de l'île a ainsi reçu le nom de mont Franklin, baptisé d'après Benjamin Franklin, homme des Lumières, spécialiste de l'électricité et inventeur du paratonnerre. Ce nom redouble les traits associés au volcan : vénérable, le mont Franklin est aussi associé au feu et à la foudre. Plus globalement, la présence du volcan au centre de l'île Lincoln s'inscrit dans la tradition des figurations de l'île de roman d'aventures : le cratère du volcan est l'un des cercles concentriques qu'il va falloir franchir pour accéder au trésor. L'antiquité du volcan rappelle que le geste du chasseur de trésor remonte le temps et que le trésor lui-même a été enfoui lors d'un passé mythique, *in illo tempore*². De même, les motifs associés au volcan rejoignent ceux du trésor (le rouge et l'or, le métal scintillant, le creuset d'alchimie, l'enfouissement dans la terre). Ce trésor qui, dans *Le Comte de Monte-Cristo* ou *L'Île au trésor*, est constitué d'or et de pierres précieuses, peut aussi être métaphorique : dans le roman de Fenimore Cooper, *Le Cratère*, un récif aride entoure le cratère d'un ancien volcan, au sein duquel les naufragés vont cultiver leur jardin.

Dans *Vingt Mille lieues sous les mers*, le capitaine Nemo puise sa fortune dans les épaves des galions de la baie de Vigo, et arraché autrefois « aux Incas et aux vaincus de Fernand Cortez³ ». Cet or oublié rappelle le coffre de pièces d'or trouvé par Robinson Crusoé dans un navire espagnol échoué. C'est un trésor spectaculaire :

¹ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, op. cit., p. 704.

² Pierre DEYTS, *Le Trésor dans l'île*, op. cit., p. 89.

³ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 1063.

Autour du *Nautilus*, dans un rayon d'un demi-mille, les eaux apparaissaient imprégnées de lumière électrique. Le fond sableux était net et clair. Des hommes de l'équipage, revêtus de scaphandres, s'occupaient à déblayer des tonneaux à demi pourris, des caisses éventrées, au milieu d'épaves encore noircies. De ces caisses, de ces barils, s'échappaient des lingots d'or et d'argent, des cascades de piastres et de bijoux. Le sable en était jonché. Puis, chargés de ce précieux butin, ces hommes revenaient au *Nautilus*, y déposaient leur fardeau et allaient reprendre cette inépuisable pêche d'argent et d'or¹.

À mesure que la littérature d'aventures se développe, les richesses mythiques de l'Amérique et les galions échoués fourniront d'autres trésors du même type aux récits de pirates et d'explorateurs. Le trésor, qui attise la convoitise des aventuriers et se présente comme le but du voyage, réactive aussi, à distance, le mythe des Argonautes et la quête de la Toison d'or. Dans *L'Île mystérieuse*, c'est la grotte qui abrite le *Nautilus* qui joue le rôle de coffre au trésor, éclairée par le fanal électrique du sous-marin :

Sur un signe de Cyrus Smith, les avirons retombèrent en faisant jaillir une véritable pluie d'escarboucles, et le canot se dirigea vers le foyer lumineux, dont il ne fut bientôt plus qu'à une demi-encablure. En cet endroit, la largeur de la nappe d'eau mesurait environ trois cent cinquante pieds, et l'on pouvait apercevoir, au-delà du centre éblouissant, un énorme mur basaltique qui fermait toute issue de ce côté. La caverne s'était donc considérablement élargie, et la mer y formait un petit lac. Mais la voûte, les parois latérales, la muraille du chevet, tous ces prismes, tous ces cylindres, tous ces cônes étaient baignés dans le fluide électrique, à ce point que cet éclat leur paraissait propre, et l'on eût pu dire de ces pierres, taillées à facettes comme des diamants de grand prix, qu'elles suaient la lumière² !

Le sous-marin, ouvert, permet aux colons d'entrer directement dans le salon du capitaine Nemo :

Un vaste salon, sorte de musée où étaient entassées, avec tous les trésors de la nature minérale, des œuvres de l'art, des merveilles de l'industrie, apparut aux yeux des colons, qui durent se croire féeriquement transportés dans le monde des rêves³.

De ce rapide aperçu des merveilles du *Nautilus*, il restera aux habitants de l'île Lincoln un petit coffret offert par le capitaine Nemo, contenant « pour plusieurs millions de

¹ *Ibid.*

² Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, op. cit., p. 653.

³ *Ibid.*, p. 656.

diamants » et « une collection de perles¹ ». Le cercle du volcan a mené au cercle de la grotte, au cercle du *Nautilus*, puis au cercle du coffre. Une fois celui-ci transmis aux colons, il ne leur reste plus qu'à assister aux derniers instants du capitaine. Le coffre est le seul objet qu'ils conserveront de l'île. En effet, après la mort de Nemo, le volcan s'éveille et provoque la destruction de l'espace insulaire. À la révélation du secret de l'île succède donc son anéantissement.

Cet éclatement de l'espace insulaire, conséquence de la révélation du secret de l'île, répond à la structure des récits d'îles au trésor, qui suivent fréquemment un mouvement de concentration (pénétration des cercles concentriques jusqu'au centre caché) puis de dispersion : le trésor est dépensé, l'espace restreint de l'île s'ouvre au monde². Dans la plupart de ces romans, l'ouverture du coffre aux trésors correspond à un instant tout à la fois épiphanique et déceptif. Comme l'écrit Gaston Bachelard, « il y aura toujours plus dans un coffret fermé que dans un coffret ouvert. La vérification fait mourir les images³ ». Passé l'éblouissement, le trésor est partagé, et dispersé : « Nous reçûmes tous une partie du trésor, et nous l'utilisâmes avec sagesse ou folie, selon le tempérament de chacun⁴ », écrit le jeune narrateur de *L'Île au trésor*. Notons toutefois que si le trésor de *L'Île mystérieuse* est rapporté en Amérique et dépensé, la première version du roman offrait à la lecture un dénouement beaucoup plus puissant. Dans *Vingt mille lieues sous les mers*, le capitaine Nemo emmène Aronnax contempler une huître « de dimension extraordinaire », dont le narrateur estime le poids à « trois cents kilogrammes⁵ ». Celle-ci contient une perle « dont la grosseur égal[e] celle d'une noix de cocotier⁶ ». Dans la version manuscrite de *L'Île mystérieuse*, Nemo offre cette perle, parvenue à maturité, aux colons de l'île :

Cette perle, la plus grosse qui soit au monde, je l'ai laissée pendant vingt ans s'accroître dans le tridacne qui l'avait produite, au fond d'une grotte sous-marine de l'Océan. Elle vaut plus de dix millions. Elle est à vous⁷.

¹ *Ibid.*, p. 668.

² Pierre DEYTS, *Le Trésor dans l'île*, op. cit., p. 97.

³ Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, Quadrige, 1994, p. 90, cité par Pierre DEYTS, *Le Trésor dans l'île*, op. cit., p. 82.

⁴ Robert Louis STEVENSON, *L'Île au trésor*, Roland GARRANE (trad.), Robert Laffont, Bouquins, 1984, p. 297.

⁵ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 993.

⁶ *Ibid.*

⁷ Manuscrit de *L'Île mystérieuse* IM2 III XVII, p. 145, cité par William BUTCHER, *Jules Verne inédit*, op. cit., p. 343.

Hetzel, qui juge que le trésor donné aux colons doit être utilisable, refuse l'idée¹. Celle-ci était pourtant cohérente. La perle, qui est une sphère, conserve la forme des cercles concentriques qui ont mené jusqu'à elle et, en tant que telle, elle matérialise la substance même de l'île. Par ailleurs, tandis que le coffre contient des objets que l'on peut disperser et dépenser, la singularité de la perle en fait un objet inestimable. Si elle est certes convertible en millions, selon ce qu'affirme Nemo, son irréductibilité en fait un objet unique. Enfin, la perle permet de boucler sur lui-même le mystère de l'île en n'affaiblissant pas sa substance. En effet, dans les romans d'îles, le parcours du héros révèle « une structure en abyme dont la figuration la plus achevée serait "l'île dans l'île" [...], un centre secret où son altérité se redouble² ». La perle, qui est un cercle comme l'île, figure ce redoublement de l'altérité, et donc de l'énigme initiale. Comme le souligne Pierre Jourde, dans l'espace imaginaire, « il s'agit d'atteindre le centre, [...] le point autour duquel tout s'organise³ ». Or, ce point central se dérobe, « révèle un vide ou provoque une destruction⁴ ». Cette origine absente renvoie au point de départ de la quête, « on ne passe pas de l'autre côté du miroir : il n'a pas de contenu⁵ ». Analysée en ces termes, l'île au trésor est une énigme dont l'élucidation, déceptive, ne ramène qu'à l'énigme initiale.

6.1.1.2. L'échec de la robinsonnade idéale

Les trois parties de *L'Île mystérieuse* sont intitulées : « Les Naufragés de l'air », « L'Abandonné » et « Le Secret de l'île ». La première partie correspond à la robinsonnade proprement dite. Dans la seconde, les colons déjà prospères recueillent une bouteille à la mer qui les enjoint d'aller chercher Ayrton (« l'abandonné »), naufragé sur une île voisine. La troisième partie correspond à la quête du « secret de l'île », qui aboutit à la rencontre avec le capitaine Nemo dans les cavernes souterraines de l'île. Ainsi, la robinsonnade est peu à peu

¹ *Ibid.*, p. 344.

² Jean-Paul ENGÉLIBERT, « Problèmes de l'insularité : la clôture et la fente dans *Le Château des Carpathes*, *L'Île du docteur Moreau* et *L'Invention de Morel* », *Revue de littérature comparée*, vol. 1, n° 305, Klincksieck, 2003, p. 26.

³ Pierre JOURDE, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 297.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 306. Pierre Jourde remarque que la géographie utopique semble vouloir éviter cet écueil en offrant un espace plein, articulé sur un centre qui n'a aucun lien avec l'extérieur. Toutefois, le nom d'Utopie révèle qu'elle est elle-même un vide.

détournée pour répondre aux objectifs de Nemo : après avoir envoyé les colons à la recherche d'un double de lui-même (Ayrton), il finit par leur donner la clé de l'énigme en les appelant à lui. De même, plus le roman avance et plus l'obsession pour le secret grandit chez les colons, reléguant du même coup la robinsonnade au second plan. C'est pourquoi, selon Roland Barthes, *L'Île mystérieuse* repose sur trois codes permettant de mener l'analyse du récit. Le premier est le « code adamique » : il désigne la situation de dénuement présente au début et à la fin du roman. Le « code adamique » est indissociable de l'île déserte « car il faut [...] que la matière soit donnée à l'homme sans outil », mais également qu'elle soit exempte d'autres hommes, « des intrus qui viendraient déranger le filé de la démonstration¹ ». Le second code, le « code heuristique » consiste à dévoiler la nature afin de trouver la voie de son exploitation². Barthes souligne la récurrence du thème de l'explosion dans le roman, et le relie « aux tâches techniques du siècle industriel » : l'« effraction généralisée de la terre, du *tellus*, par la dynamite, pour l'exploitation des mines, l'ouverture des routes, des voies ferrées, l'assise des ponts³ ». Enfin, le troisième code, le « code herméneutique », dont « sortent les différentes énigmes [...] qui justifient le titre de l'ouvrage⁴ », consiste à mener l'enquête pour percer le secret de l'île. Le code heuristique et le code herméneutique sont complémentaires, dans la mesure où ils supposent la révélation d'un secret caché et la descente sous la terre. De fait, le dévoilement du centre caché de l'île dans le roman d'aventures est fréquemment associé à une exploration souterraine : c'est le trésor enterré des pirates ou la grotte du comte de Monte-Cristo. Dans le roman vernien, le mystère annoncé dans le titre (*L'Île mystérieuse*) est élucidé quand les personnages pénètrent dans une cavité rocheuse sous la surface de l'île, après avoir fait sauter le granit qui la constituait pour établir leurs quartiers. Ainsi, à mesure que les techniques des colons progressent, ils se rapprochent également du capitaine Nemo.

Éric Fougère propose quatre critères pour définir le genre de la robinsonnade : la géographie (l'île déserte), la psychologie (la solitude), l'histoire racontée (le voyage, la

¹ Roland BARTHES, « Par où commencer ? », dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1972, p. 144.

² *Ibid.*, p. 142.

³ *Ibid.*, p. 146.

⁴ *Ibid.*, p. 148.

tempête, le naufrage, le séjour insulaire), et une axiologie qui détermine ces trois aspects : « adamisme de la psychologie du personnage, édénisme de la parfaite nature géographique, providentialisme de l'histoire¹ ». Si le groupe de naufragés verniens de *L'Île mystérieuse* déroge à la seconde règle en proposant à la lecture une robinsonnade collective, le roman est profondément marqué par le dernier aspect de la définition. En effet, dans le roman, le temps parcourt « un modèle réduit de l'histoire, du néolithique à la révolution industrielle² » : partis d'un état de dénuement extrême, les personnages possèdent à la fin du roman une forteresse, un navire, un élevage, un ascenseur hydraulique et même un télégraphe. De plus, la présence du volcan permet de « dramatis[er] les cycles longs et normalement invisibles du temps géologique³ », en montrant la vie de l'île de sa création à sa destruction. L'éruption rend ainsi visible l'« accélération expérimentale du temps historique⁴ ». Enfin, jouant avec les noms des colons de *L'Île mystérieuse*, Michel Serres ajoute qu'ils figurent une « humanité réduite à trois fonctions » : « l'industrie ou Smith, le forgeron, la parole ou Spilett, l'espion, le journaliste, l'agriculture ou Pencroff – croff, la ferme ; pen, le parc à moutons⁵ ». Très tôt dans le récit, les personnages affichent leur volonté de se concevoir comme des pionniers et des civilisateurs :

– Quant à moi, dit le marin, que je perde mon nom si je boude à la besogne, et si vous le voulez bien, monsieur Smith, nous ferons de cette île une petite Amérique ! Nous y bâtirons des villes, nous y établirons des chemins de fer, nous y installerons des télégraphes, et un beau jour, quand elle sera bien transformée, bien aménagée, bien civilisée, nous irons l'offrir au gouvernement de l'Union ! Seulement, je demande une chose.

– Laquelle ? répondit le reporter.

– C'est de ne plus nous considérer comme des naufragés, mais bien comme des colons qui sont venus ici pour coloniser ! »

¹ Éric FOUGÈRE, *Escales en littérature insulaire*, op. cit., p. 47.

² Michel SERRES, *Jouvences sur Jules Verne*, Paris, Minuit, 1974, p. 180.

³ Jean-Michel RACAULT, « Le volcan dans l'île ou l'interprétation d'une catastrophe. Robinsonnade, utopie et histoire dans *Le Cratère* de Fenimore Cooper et *L'Île mystérieuse* de Jules Verne » [en ligne], dans *L'imaginaire du volcan*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, URL : <https://books.openedition.org/pur/30853?lang=fr>, consulté le 7 juillet 2020.

⁴ *Ibid.*

⁵ Michel SERRES, *Jouvences sur Jules Verne*, op. cit., p. 180. Les deux autres habitants sont l'enfant, Harbert, et « le prolétaire » (*Ibid.*), l'esclave affranchi Nab. De son côté, Barthes note que si l'espace insulaire est inhabité avant l'arrivée des naufragés, effaçant du récit la délicate question de l'esclavage, l'organisation du travail conserve une hiérarchie stricte, depuis le chef, l'ingénieur Cyrus Smith, au serviteur noir Nab, qui partage les tâches élémentaires avec le chien et le gorille apprivoisé (Roland BARTHES, « Par où commencer ? », op. cit., p. 145.)

Cyrus Smith ne put s'empêcher de sourire, et la motion du marin fut adoptée. Puis, il remercia ses compagnons, et ajouta qu'il comptait sur leur énergie et sur l'aide du Ciel¹.

Reformulation de l'axiome « aide-toi et le ciel t'aidera », la dernière phrase de cet extrait résume la trame providentialiste de ce roman, dans lequel les personnages triomphent toujours des difficultés les plus ardues sans aucun effort apparent. À ce propos, Roland Barthes observe que dans *L'Île mystérieuse*, l'appropriation de l'île passe par le discours. L'une des premières opérations de prise de possession de l'espace est le dessin de la carte, qui organise « la matière confuse de l'île » afin de lui donner « le statut de réel opérable [...] à travers le filet du langage² ». De même, tout apparaît simple pour les personnages : ce dont ils ont besoin apparaît toujours « à point nommé³ », et la difficulté de leurs travaux est dissipée par un discours euphorique ; par exemple, « l'abattage d'un arbre énorme, entrepris presque sans outils, est “liquidé” en une seule phrase⁴ ». Enfin, dans tout le roman, l'ingénieur Cyrus Smith orchestre des transformations qui semblent de l'ordre de la magie, si bien que « tout objet naturel ou donné [est] tiré de son “être-là” et dérivé vers une destination inattendue⁵ » : un phoque permet ainsi de fabriquer un soufflet de forge et des bougies, des algues de fabriquer de la nitroglycérine. Faussement réaliste, le roman montre ainsi des personnages qui viennent à bout des obstacles avec une facilité déconcertante et jubilatoire. Au contraire de l'expérience de Robinson Crusoé, pour qui chaque tâche est pénible, et le travail « défini dans sa peine par le décompte alourdi des jours et des semaines nécessaires pour accomplir (seul) la moindre transformation⁶ », le récit vernien illustre « la toute-puissance diégétique et idéologique de l'instance de discours », qui célèbre le technocrate incarné par l'ingénieur Cyrus Smith, et évacue la peine du labeur en lui ôtant « sa valeur-temps », c'est-à-dire « son aliénation même⁷ ».

¹ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, *op. cit.*, p. 117.

² Roland BARTHES, « Par où commencer ? », *op. cit.*, p. 148.

³ *Ibid.*, p. 144.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 147.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 145.

Toutefois, la fin du roman offre un contraste saisissant avec cette progression joyeuse. En effet, Cyrus Smith découvre que l'île Lincoln possède une faiblesse constitutive qui tient à son origine volcanique :

Mes amis, dit-il, – et sa voix décelait une émotion profonde, – l'île Lincoln n'est pas de celles qui doivent durer autant que le globe lui-même. Elle est vouée à une destruction plus ou moins prochaine, dont la cause est en elle, et à laquelle rien ne pourra la soustraire¹ !

Ce caractère éphémère de l'île s'oppose aux projets des personnages. À la fin du roman, la temporalité s'affole : il devient urgent de quitter l'île car le volcan se fait menaçant. Le danger imminent contredit amèrement les aspirations des colons, et rend toutes leurs réalisations dérisoires. La fin du roman répond donc à l'euphorie du début, où le narrateur pouvait affirmer :

L'ingénieur était pour eux un microcosme, un composé de toute la science et de toute l'intelligence humaine ! Autant valait se trouver avec Cyrus dans une île déserte que sans Cyrus dans la plus industrielle ville de l'Union. Avec lui, on ne pouvait manquer de rien. Avec lui, on ne pouvait désespérer. On serait venu dire à ces braves gens qu'une éruption volcanique allait anéantir cette terre, que cette terre allait s'enfoncer dans les abîmes du Pacifique, qu'ils eussent imperturbablement répondu : « Cyrus est là ! Voyez Cyrus² ! »

L'analogie entre l'ingénieur et « un microcosme », si elle est surprenante, n'en est pas moins signifiante. Cette phrase donne l'impression que le déploiement de la robinsonnade se tient tout entier dans l'esprit de Cyrus Smith et, en effet, dans le roman, il suffit qu'il propose une idée pour qu'elle soit aussitôt mise en pratique. Le « microcosme » que ses compagnons voient en Cyrus Smith anticipe l'île à venir, son industrie, son organisation et sa prospérité. La prolepse, qui laisse entrevoir la fin du roman en envisageant la possibilité d'une éruption volcanique, n'en est que plus ironique, puisque même Cyrus et tout son génie ne peuvent s'opposer à la puissance du volcan. Au début de la troisième partie, le narrateur a affirmé :

[Pour l'homme], le besoin de faire œuvre qui dure, qui lui survive, est le signe de sa supériorité sur tout ce qui vit ici-bas. C'est ce qui a fondé sa domination, et c'est ce qui la justifie dans le monde entier³.

¹ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, op. cit., p. 691.

² *Ibid.*, p. 87.

³ *Ibid.*, p. 643.

Cette affirmation est réversible : pour les colons, qui n'ont pu, à cause du volcan, faire « œuvre qui dure », rien ne justifie leur supériorité sur la nature. La maîtrise euphorique du réel, mise en scène durant toute la robinsonnade, est donc remise en cause de manière cruelle. Au récit des progrès techniques et des longs mois de labeur succède une description méthodique de la destruction de chacune des possessions des colons. La fin du roman les laisse seuls sur un roc isolé au milieu de l'océan, dans la même situation de dénuement absolu qu'au début :

Toute leur science, toute leur intelligence ne pouvait rien dans cette situation. Ils étaient uniquement entre les mains de Dieu¹.

La mise en échec du projet saint-simonien des colons, déjà entamée par les interventions providentielles du capitaine Nemo, semble ici illustrer le pessimisme de Jules Verne. Quant à l'épilogue, qui consiste, par « la magie de l'acte de nomination² », à recréer l'île Lincoln dans les terres colonisées de l'Iowa, il est issu d'une suggestion de son éditeur³. Bien que cet épilogue apporte au récit un *happy end* rassurant, il ne peut suffire à effacer le choc qu'a provoqué, à la lecture, la violence de la destruction de tout ce qui a été patiemment bâti durant tout le roman.

6.1.1.3. Le dieu absent

À propos du labyrinthe, Pierre Jourde relève un paradoxe. En effet, le labyrinthe synthétise « deux façons d'«être dans l'espace» *a priori* antinomiques, la présence dans un lieu et le passage d'un lieu à un autre, le lieu et l'itinéraire ». Ainsi, « être dans le labyrinthe, c'est à la fois être quelque part et chercher à arriver quelque part⁴ ». Lorsque le labyrinthe ne mène pas « *ailleurs* mais *ici*, au cœur même, au centre du dispositif⁵ », l'itinéraire devient alors une quête du centre, donc du sens. Toutefois, comme nous venons de le voir, ce sens se dérobe et ne renvoie qu'à sa propre absence. La figure tutélaire de Nemo, qui se trouve au

¹ *Ibid.*, p. 707.

² Jean-Michel RACAULT, « Le volcan dans l'île ou l'interprétation d'une catastrophe » [en ligne], *op. cit.*

³ Simone VIERNE, *L'île mystérieuse de Jules Verne*, Paris, Hachette, coll. « Poche Critique », 1973, p. 23. Voir aussi William BUTCHER, *Jules Verne inédit*, *op. cit.*, p. 346.

⁴ Pierre JOURDE, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 132.

⁵ *Ibid.*, p. 133.

cœur de la quête de *l'Île mystérieuse*, se présente de la même manière que l'énigme du trésor, comme un centre absent, un trompe-l'œil.

Au début de *L'Île mystérieuse*, les événements qui laissent croire aux colons qu'ils ne sont pas seuls sur l'île ont des conséquences minimales : le chien est mystérieusement indemne après l'attaque d'une créature marine, un grain de plomb est retrouvé dans le corps d'un animal chassé. Peu à peu, les interventions se font plus voyantes : une caisse contenant des outils précieux pour les naufragés parvient opportunément aux personnages, une bouteille à la mer permet de sauver Ayrton prisonnier de l'île voisine. Enfin, la troisième partie du roman révèle que chacun des personnages doit plusieurs fois la vie à leur mystérieux bienfaiteur : c'est lui qui leur fait parvenir la boîte de quinine nécessaire pour sauver le jeune Harbert, lui qui envoie une torpille qui pulvérise le navire pirate qui les attaquait, lui encore qui tue les cinq pirates restants qui menaçaient la vie des colons. Par ailleurs, on apprend dans la troisième partie que c'est également lui qui a sauvé Cyrus Smith des eaux au tout début du roman : sans le « génie de l'île », l'ingénieur n'aurait pas survécu au naufrage de la montgolfière dans laquelle tous se trouvaient. Par conséquent, seule l'intervention de ce « génie » a rendu possible la robinsonnade, déployée dans le roman à partir des idées et suggestions de l'ingénieur. La présence du « génie de l'île », si elle est fréquemment bienvenue, se fait donc de plus en plus écrasante à mesure que le roman progresse. Dans les épisodes finaux, elle en vient même à pointer l'insuffisance de l'action des colons, malgré leur inventivité et leur capacité à surmonter les obstacles. En particulier, l'épisode de la quinine révèle leur impuissance de manière cruelle. En effet, Harbert, atteint par une fièvre paludique, ne peut être sauvé qu'à l'aide de ce médicament, que toute l'ingéniosité de Cyrus Smith ne peut fabriquer. Profondément bouleversés par l'agonie de celui qu'ils considèrent comme leur enfant, les colons se résignent, pour la première fois du roman, à admettre la fatalité. Après une longue nuit d'angoisse, l'apparition de la boîte de quinine, miraculeusement posée sur une table de nuit et révélée par les rayons du petit matin, donne l'impression d'un *deus ex machina*¹.

¹ La lecture des manuscrits de *L'Île mystérieuse* révèle toutefois que la première idée de Verne était différente. Harbert, atteint à l'épaule par une balle, était menacé par la gangrène. Gédéon Spilett finissait par pratiquer une incision chirurgicale afin de sauver le bras blessé. Les personnages trouvaient donc seuls une solution à la maladie du jeune garçon. Hetzel, sans s'étendre sur les raisons qui l'animaient, a demandé à Jules Verne de

L'expression « génie de l'île » apparaît assez tard dans le roman. Les premières interventions du capitaine Nemo sont perçues comme des hasards providentiels, comme lorsque les naufragés reçoivent la caisse d'outils :

Jusqu'alors, en transformant les produits de la nature, ils avaient tout créé par eux-mêmes, et grâce à leur intelligence, ils s'étaient tirés d'affaire. Mais ne semblait-il pas que la providence eût voulu les récompenser, en leur envoyant alors ces divers produits de l'industrie humaine ? Leurs remerciements s'élevèrent donc unanimement vers le ciel¹.

Cet extrait du début de la seconde partie explicite déjà le problème auquel seront confrontés les personnages à la fin du roman : ils sont dépossédés de leur œuvre par une force trop puissante pour eux, car surnaturelle et même quasi divine. Peu de temps après, le mot de « génie » apparaît pour la première fois dans le texte. La phrase, qui révèle une partie du mystère de l'île, passe pourtant inaperçue lors d'une première lecture :

Si on eût été au temps des génies, cet incident aurait donné le droit de penser que l'île était hantée par un être surnaturel qui mettait sa puissance au service des naufragés² !

À partir du moment où il n'est plus permis de douter de son existence, c'est-à-dire lors de l'épisode de la quinine, l'expression « génie de l'île » est employée par les personnages pour désigner l'être qui leur vient en aide. Cette expression est en elle-même un nouvel indice, puisqu'elle fait écho à l'expression « génie des mers », qui qualifiait le capitaine Nemo à la fin de *Vingt Mille lieues*. Le mot « génie », qui fait référence au monde de la magie, rappelle que si le Nemo de *Vingt mille lieues* présentait une parenté avec le personnage de Faust, celui de *L'Île mystérieuse*, qui paraît capable de tous les miracles, doit beaucoup au Prospero de *La Tempête*. Les personnages les plus naïfs du roman sont d'ailleurs naturellement enclins à attribuer un caractère magique aux événements de l'île :

Nab et lui [Pencroff] causaient souvent de ces inexplicables choses, et tous deux, très portés au merveilleux par leur nature même, n'étaient pas éloignés de croire que l'île Lincoln fût subordonnée à quelque puissance surnaturelle³.

Pencroff se représente même le mystérieux « génie » sous les traits du Dieu chrétien :

supprimer le passage (William BUTCHER, *Jules Verne inédit*, op. cit., p. 329-332).

¹ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, op. cit., p. 267.

² *Ibid.*, p. 303-304.

³ *Ibid.*, p. 482.

- Je ne suis pas curieux, mais je donnerais bien un de mes yeux pour voir face à face ce particulier-là ! Il me semble qu'il doit être beau, grand, fort, avec une belle barbe, des cheveux comme des rayons, et qu'il doit être couché sur des nuages, une grosse boule à la main !

- Eh mais, Pencroff, répondit Gédéon Spilett, c'est le portrait de Dieu le père que vous nous faites là¹ !

Au contraire, les personnages rationnels, et en particulier Cyrus Smith, refusent de croire à une intervention surnaturelle :

Je ne crois guère au hasard, pas plus que je ne crois aux mystères en ce monde. Il y a une cause à tout ce qui se passe d'inexplicable ici, et cette cause, je la découvrirai².

Toutefois, malgré les arguments logiques de l'ingénieur, et bien que l'explication finale apportée au mystère de l'île paraisse rationnelle (c'est le capitaine Nemo qui est intervenu grâce aux technologies supérieures dont il dispose), la narration insiste sur le caractère surnaturel des actions du « génie de l'île ». De plus, les invraisemblances sont nombreuses, et certaines de ses interventions semblent difficiles à réaliser pour un homme seul et non doué d'ubiquité ni de pouvoirs magiques³. Enfin, si Spilett se moque de Pencroff qui imagine le « génie de l'île » sous les traits de Dieu le père, la description du capitaine Nemo, « tête magnifique, front haut, regard fier, barbe blanche, chevelure abondante et rejetée en arrière⁴ », n'est pas loin de donner raison au marin. À la fin du roman, le thème religieux est omniprésent. Les personnages, persuadés que le « génie » ne se manifestera que lorsqu'il le souhaitera, ne renoncent pas pour autant à le chercher, ce qui donne à leur quête « une tonalité mystique⁵ ». En effet, ce « quelque chose qui se manifeste en se

¹ *Ibid.*, p. 539.

² *Ibid.*, p. 454.

³ D'autres indices de la présence du « génie de l'île » sont peu vraisemblables par rapport à l'univers de la fiction vernienne. Par exemple, le grain de plomb trouvé dans le corps d'un cochon sauvage à la fin de la première partie est une incohérence : Nemo n'utilise pas de poudre et de balles, mais des armes de sa fabrication fonctionnant à l'air comprimé. William Butcher y voit une idée de Hetzel (William BUTCHER, *Jules Verne inédit*, *op. cit.*, p. 333). Plus problématique encore, la manière dont Nemo, qui n'a pas mis le pied sur un continent depuis trente ans, s'est procuré une boîte de médicaments, laisse perplexe. On peut l'expliquer par le fait que, dans la version manuscrite, Harbert n'avait pas besoin de quinine mais d'une intervention chirurgicale. Comme pour les incohérences liées aux dates, Butcher est tenté de voir dans ces nombreuses invraisemblances une forme de résistance de la part de l'écrivain aux injonctions de son éditeur (*Ibid.*, p. 348).

⁴ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, *op. cit.*, p. 656.

⁵ Simone VIERNE, *L'Île mystérieuse de Jules Verne*, *op. cit.*, p. 39. Simone Vierne remarque que les explorations solitaires de Cyrus Smith à la recherche du « génie de l'île » se soldent par un échec, et évoquent pour la première fois le nom de Nemo : « Sans doute la manière dont est exprimé le résultat : "Personne ! Rien !" fait-il jeu de mots avec le nom de la Providence, Nemo. Mais ce ne peut être sensible au lecteur que par récurrence.

dérobant¹ » donne un aspect sacré aux interventions de Nemo. Les colons partent à sa recherche sous la pluie battante d'un orage électrique, et sa mort est suivie par l'éveil du volcan. Notons au passage que cette situation apporte une réponse tristement ironique au nom de Franklin donné au volcan, au cœur duquel se trouve le *Nautilus*. Franklin, père fondateur des États-Unis, ingénieur comme Nemo, représente la maîtrise des éléments. Or, le déchaînement de la foudre et la catastrophe finale venue du volcan lui-même accentue l'impression de perte de contrôle ressentie dans toute la fin du roman. L'éruption volcanique, spectaculaire et dangereuse, donne une « expression visible de l'action de la Providence », et se présente comme « une théophanie [...] à l'instar de la tempête qui retranche le naufragé de la société des hommes² ». Enfin, l'apparition du capitaine Nemo, théâtralisée par le décor féerique de la grotte et du *Nautilus* illuminé, lui donne des allures de divinité marine.

L'omniprésence des actions du capitaine Nemo finit par conduire les colons à compter sur elles en cas de difficulté. Au moment de l'attaque des pirates, même Cyrus Smith semble s'en remettre à lui :

- Avons-nous quelque chance de nous en tirer, monsieur Cyrus ? demanda le marin.
 - Oui, Pencroff.
 - Hum ! Six contre cinquante !
 - Oui ! six !... sans compter...
 - Qui donc ? » demanda Pencroff.
- Cyrus ne répondit pas, mais il montra le ciel de la main³.

Pourtant, l'ingénieur éprouve peu à peu, un profond agacement :

Cette protection invisible, qui réduisait à néant leur propre action, irritait et touchait à la fois l'ingénieur. L'infériorité relative qu'elle constatait était de celles dont une âme fière peut se sentir blessée. Une générosité qui s'arrange de façon à éluder toute marque de reconnaissance accusait une sorte de dédain pour les obligés, qui gâtait jusqu'à un certain point, aux yeux de Cyrus Smith, le prix du bienfait⁴.

Ce qu'on cherche est inaccessible par des moyens humains. » (*Ibid.*)

¹ Simone VIERNE, *L'Île mystérieuse de Jules Verne*, *op. cit.*, p. 39-40.

² Jean-Michel RACAULT, « Le volcan dans l'île ou l'interprétation d'une catastrophe » [en ligne], *op. cit.*

³ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, *op. cit.*, p. 511.

⁴ *Ibid.*, p. 618.

En effet, s'il est souvent intervenu de manière opportune, le « génie de l'île » « réduit à néant le rêve enfantin de domination du monde » et « enlève aux colons une partie de leur mérite personnel¹ ». À la fin du roman, l'attraction magnétique qui les mène à Nemo montre qu'ils ne sont plus maîtres de rien : « plus les colons explorent et plus ils découvrent que l'essentiel leur a échappé² ». Ainsi, la rencontre avec Nemo, qui a choisi, comme Ulysse, de se faire appeler « Personne », rejoint la thématique du centre absent observée par Pierre Jourde³. Comme la faille constitutive de l'île révélée par le volcan, ou comme la perle qu'il offre dans la version manuscrite, « Personne » renvoie l'action des colons à leur inconsistance et l'énigme à son propre vide. Si on considère avec Jourde que la recherche du centre du labyrinthe est une quête de l'origine, il faut donc constater que cette origine se dérobe. Dans *L'Île mystérieuse*, la rencontre avec une prétendue divinité nommée « Personne », qui de surcroît est mortelle, jette sur l'intrigue une impression de profond pessimisme. En effet, pour les colons il faudra « tout perdre sur l'île, même la foi en un être doué de pouvoirs surnaturels⁴ » :

Il était donc là celui qu'ils appelaient le « génie de l'île », l'être puissant dont l'intervention, en tant de circonstances, avait été si efficace, ce bienfaiteur auquel ils devaient une si large part de reconnaissance ! Devant les yeux, ils n'avaient qu'un homme, là où Pencroff et Nab croyaient trouver presque un dieu, et cet homme était prêt à mourir⁵ !

Malgré les références à la Providence disséminées dans le roman et la présence de phrases ou d'attitudes stéréotypées (lever les bras au ciel, faire une courte prière), la divinité est en réalité singulièrement absente du roman de Jules Verne⁶. Simone Vierne compare cette discrétion de l'expression des sentiments religieux à celle que l'on trouve dans la littérature du même genre à l'époque de l'écriture de *L'Île mystérieuse*, et constate que les références religieuses y sont beaucoup moins présentes⁷. La mort de Nemo, « Personne » et dieu profane, laisse les personnages du roman orphelins :

¹ Marie-Hélène HUET, « Notice », *op. cit.*, p. 1146.

² *Ibid.*

³ Pierre JOURDE, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle.*, *op. cit.*, p. 297.

⁴ Marie-Hélène HUET, « Notice », *op. cit.*, p. 1147.

⁵ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, *op. cit.*, p. 657.

⁶ William Butcher considère que les sentiments religieux exprimés dans le roman sont essentiellement dus aux interventions de Hetzel. Il cite, par exemple, les scènes de lamentations stéréotypées ajoutées telles quelles par l'éditeur lors de la mort de Nemo (William BUTCHER, *Jules Verne inédit*, *op. cit.*, p. 343).

⁷ Simone VIERNE, *L'Île mystérieuse de Jules Verne*, *op. cit.*, p. 57. Vierne cite également des lecteurs catholiques

Cet inconnu dont l'influence les protégeait si efficacement, cet homme dont leur imagination faisait un génie, le capitaine Nemo n'était plus. Son *Nautilus* et lui étaient ensevelis au fond d'un abîme. Il semblait à chacun qu'ils étaient plus isolés qu'avant. Ils s'étaient pour ainsi dire habitués à compter sur cette intervention puissante qui leur manquait aujourd'hui [...]¹.

La quête du trésor au cœur du labyrinthe de l'île n'a donc mené qu'à la mort et à l'absence. L'expérience jubilatoire de *L'Île mystérieuse* se solde ainsi par un triple échec révélé par le volcan, métaphore du vide constitutif de l'île. Premièrement, le trésor est déceptif et ne renvoie qu'à l'énigme initiale. Deuxièmement, les réalisations des colons sont rayées de la carte par l'éruption volcanique. Troisièmement, l'activité industrielle et civilisatrice des personnages est annulée par les interventions trop puissantes du capitaine Nemo, lui-même divinisé mais vaincu par la mort. Cette analyse de *L'Île mystérieuse* nous permet d'éclairer les procédés à l'aide desquels la narration s'élabore dans le roman de Jules Verne. Les trois systèmes mis en place par le texte (dispositif hermétique, suppression des obstacles par la magie du langage, providentialisme) supposent un guidage de la lecture et de l'interprétation, et par conséquent une autorité forte de la part d'un narrateur tout-puissant. Il serait tentant de penser que l'énigme déceptive de l'espace insulaire dénonce les prétentions de cette narration forte ; cependant, dans l'œuvre, tout concourt à montrer que ce n'est pas le cas. L'effet déceptif fait partie intégrante du récit, le narrateur donnant puis reprenant à sa convenance ce qu'il a fait naître. La duplication de l'île Lincoln dans l'Iowa, invention de Pierre-Jules Hetzel, n'est pas mentionnée dans le manuscrit initial, qui n'insiste que sur la perte inconsolable de l'île engloutie par la mer².

contemporains de Jules Verne, qui ont fait le même constat.

¹ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, *op. cit.*, p. 677-678.

² La fin du roman dans la version manuscrite se présente ainsi : « Quinze jours plus tard, les colons débarquaient en Amérique ; et Ayrton, leur compagnon courageux et honnête, y voulut demeurer avec eux. Et jamais ils ne devaient oublier cette île Lincoln, sur laquelle ils étaient arrivés, pauvres et nus, que leur science et leur intelligence de toutes choses avaient civilisées, qui pendant quatre ans, métamorphosée par eux, avait suffi à leurs besoins, et dont il ne restait plus qu'un morceau de granit, tombe isolée du capitaine Nemo, ensevelie avec elle au fond des mers ! » (IM1 III xx p. 174-175, cité par William BUTCHER, *Jules Verne inédit*, *op. cit.*, p. 345).

6.1.2. L'énigme déceptive du maelström

De même que l'île de Minos, le maelström enroulé sur lui-même a la forme d'une bobine de fil ou d'un labyrinthe à l'image de celui de la Crète. Dans la nouvelle d'Edgar Poe « Une descente dans le Maelström » (« *A Descent into the Maelstrom* », 1841), qui contribue à populariser ce motif dans la littérature d'aventures du XIX^e siècle, la citation liminaire du texte propose une analogie entre le tourbillon marin et le puits de Démocrite, au fond duquel se trouverait la vérité. Ainsi, de même que l'île à énigme renferme un trésor en son centre, le vortex du maelström dissimule une révélation d'ordre divin qu'entrevoit le narrateur de la nouvelle poésque. La fin abrupte du roman d'Edgar Poe, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* (1838) prend lui aussi place au cœur d'un tourbillon marin, créé par l'écoulement des flots d'une immense cascade. Ce roman, qui s'achève sur la présentation d'un cryptogramme illisible, rappelle la parenté du maelström avec les récits d'énigme.

Deux des romans étudiés, *Moby-Dick* et *Vingt Mille lieues sous les mers*, s'achèvent également par la chute du navire dans un tourbillon marin qui, à l'instar du maelström de la nouvelle de Poe, entraîne le narrateur vers le fond avant que celui-ci n'en sorte, miraculé. Ces romans traitent le thème du maelström de manière différente. Dans le roman de Melville, il est associé au thème du signe illisible, très présent dans le roman, qui rappelle le cryptogramme des récits d'île ou l'énigme finale d'*Arthur Gordon Pym*. La vérité que pourrait révéler la baleine est tue, ce que signale le *h* muet dans son nom (*whale*) : l'achèvement du roman dans le tourbillon créé par le plongeon du cachalot blanc entérine l'échec d'Achab à déchiffrer les signes. Dans le cas de Jules Verne, on sait qu'il appréciait les romans d'Edgar Poe au point d'offrir une suite aux aventures de Pym, *Le Sphinx des glaces* (1897). La fin de *Vingt Mille lieues sous les mers* s'inspire de l'atmosphère gothique de *Pym* en proposant, à l'instar du modèle admiré, un glissement vers l'étrange.

6.1.2.1. *Moby-Dick* : le signe illisible et la vérité muette

Dans *Moby-Dick*, le thème du signe illisible est fréquent dans les chapitres dits « céatologiques », c'est-à-dire les chapitres encyclopédiques du roman. Par exemple, les

« gestes mystérieux » que s'adressent les cachalots les uns aux autres « s'apparentent aux signes et symboles des francs-maçons¹ ». De même, « le vaste front ridé du cachalot présente d'innombrables et étranges dessins² » qui, quand on entreprend de les analyser d'un point de vue physiognomoniques, se présentent comme une série d'énigmes. De manière générale, *Moby-Dick* révèle un goût pour les signes obscurs et indéchiffrables : labyrinthes, alphabets anciens, pierres gravées, énigmes bibliques comme la marque de Caïn ou le présage inscrit sur le mur lors du festin de Balthazar. Parmi tous ces motifs, celui de la pyramide est récurrent dans l'œuvre melvillienne, où ce monument apparaît comme une vaste construction menaçante et énigmatique³. Lorsque Melville se rend en Égypte quelques années après l'écriture de *Moby-Dick*, il y voit « quelque chose d'immense, intact, incompréhensible, et terrifiant⁴ ». Plusieurs fois dans le roman, la baleine est comparée à une pyramide. On lit par exemple lors de la première description du cachalot blanc :

[...] il se distinguait des autres cachalots non pas tant par sa taille peu commune, que, comme on l'a suggéré plus haut, par son singulier front ridé, blanc comme neige, ainsi que par une haute bosse blanche en forme de pyramide⁵.

De même, la tête du cachalot est couverte de signes qui s'apparentent aux hiéroglyphes égyptiens :

¹ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 417. « [...] so remarkable, occasionally, are these mystic gestures, that I have heard hunters who have declared them akin to Free-Mason signs and symbols [...]. »

² *Ibid.*, p. 376 : « the whale's vast plaited forehead forms innumerable strange devices ».

³ Robert Zoellner consacre une partie de son livre au motif de la pyramide dans *Moby-Dick* (Robert ZOELLNER, *The Salt-Sea Mastodont*, *op. cit.*)

⁴ Herman MELVILLE, *Journal Of A Visit To Europe And The Levant 1856 -1857* [en ligne], Princeton, Princeton University Press, coll. « Princeton Studies in English », 1955, URL : https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.187055/2015.187055.Journal-Of-A-Visit-To-Europe-And-The-Levant-1856--1857_djvu.txt, consulté le 22 mai 2018. Traduction personnelle.

⁵ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 210. « For, it was not so much his uncommon bulk that so much distinguished him from other sperm whales, but, as was elsewhere thrown out—a peculiar snow-white wrinkled forehead, and a high, pyramidal white hump. These were his prominent features; the tokens whereby, even in the limitless, uncharted seas, he revealed his identity, at a long distance, to those who knew him. »

La surface visible du cachalot [...] est presque toujours couverte d'innombrables hachures obliques et serrées qui se croisent en tous sens, un peu comme sur les plus belles gravures italiennes [...]. Il est des cas où, pour l'œil d'un observateur vif et pénétrant, ces traits, comme dans une véritable gravure, ne constituent qu'un arrière-plan pour de tout autres dessins, qu'on peut bien dire hiéroglyphiques si l'on s'accorde à appeler hiéroglyphes les symboles mystérieux qui ornent les murs des pyramides. Ma mémoire a gardé le souvenir précis des hiéroglyphes d'un cachalot en particulier, que j'ai été très surpris de retrouver sur une illustration qui montrait les vieux caractères indiens gravés sur les célèbres escarpements à hiéroglyphes qui se dressent sur les rives du Mississippi supérieur. Comme ces rochers énigmatiques, la baleine aux signes sibyllins demeure indéchiffrable¹.

La référence aux « vieux caractère indiens » rappelle l'ancienneté du cachalot, contemporain du Déluge et de la formation de la terre². Par ailleurs, bien que juste après cette analogie, Ismaël donne aux marques qui strient le front du cachalot une explication prosaïque (elles seraient dues aux combats auxquels se livrent les animaux entre eux), il y voit des inscriptions mystérieuses qui, comme dans les bestiaires médiévaux, font de l'animal un signe à décrypter. Selon cette perspective, le monde est un livre dans lequel Dieu a écrit, si bien que chaque élément de la création est signifiant. C'est sur ce postulat que se fonde la comparaison de la baleine avec un livre dans le chapitre « Cétologie », mais également la quête du capitaine Achab, pour qui la baleine détient un secret d'ordre divin qu'il désire s'approprier. On trouve une analogie semblable au chapitre 77, dans lequel Ismaël compare la tête du cachalot au tonneau de Heidelberg, énorme foudre construit en 1751 à la demande

¹ *Ibid.*, p. 342-343. « In life, the visible surface of the Sperm Whale is not the least among the many marvels he presents. Almost invariably it is all over obliquely crossed and re-crossed with numberless straight marks in thick array, something like those in the finest Italian line engravings. But these marks do not seem to be impressed upon the isinglass substance above mentioned, but seem to be seen through it, as if they were engraved upon the body itself. Nor is this all. In some instances, to the quick, observant eye, those linear marks, as in a veritable engraving, but afford the ground for far other delineations. These are hieroglyphical; that is, if you call those mysterious cyphers on the walls of pyramids hieroglyphics, then that is the proper word to use in the present connexion. By my retentive memory of the hieroglyphics upon one Sperm Whale in particular, I was much struck with a plate representing the old Indian characters chiselled on the famous hieroglyphic palisades on the banks of the Upper Mississippi. Like those mystic rocks, too, the mystic-marked whale remains undecipherable. »

² On peut y lire également, comme lorsque Ismaël compare les Pequot avec les anciens Mèdes, une volonté de magnifier le passé du continent américain en donnant aux premiers Amérindiens le même statut que les bâtisseurs de l'Antiquité européenne. Cette démarche rejoint le projet de célébrer les matelots baleiniers en leur donnant une dimension mythique, et en choisissant de considérer les mots du jargon maritime comme un vocabulaire noble digne des grands dictionnaires.

de l'Électeur palatin Karl-Theodor de Bavière, et pouvant contenir plus de 220 000 litres de vin :

Et de même que ce célèbre foudre est couvert, sur le devant, de mystérieuses sculptures, le vaste front ridé du cachalot présente d'innombrables et étranges dessins, ornements emblématiques de son étonnante futaille. De plus, comme le tonneau de Heidelberg, toujours rempli des meilleurs crus des vallées rhénanes, celui du cachalot contient le plus précieux de ses gras vignobles, l'inestimable spermaceti à l'état pur, limpide et odoriférant¹.

Dans le roman, l'ouverture du crâne du cachalot et le pressage du spermaceti amène le narrateur à une sorte de transe épiphanique, durant laquelle il ressent un amour universel pour les êtres qui l'entourent². La comparaison burlesque entre la tête du cachalot et le tonneau de Heidelberg donne l'idée que le crâne de l'animal contient une substance d'origine divine liée à une révélation. La même analogie entre le corps et le livre est formulée à travers la description de Queequeg, tatoué de la tête aux pieds. Ce tatouage, comparé au début du roman à « un interminable labyrinthe crétois³ », fait du corps du Polynésien, au même titre que celui de la baleine, un livre à déchiffrer :

Or ces tatouages étaient l'œuvre d'un défunt prophète et voyant de son île, qui avait ainsi composé, au moyen de ces caractères hiéroglyphiques, une théorie complète des cieux et de la terre, et un traité mystique sur l'art d'atteindre la vérité. De la sorte, la personne même de Queequeg était devenue une énigme à résoudre, un livre des merveilles en un volume, dont les mystères cependant demeuraient impénétrables même pour lui-même, bien que son propre cœur battît là contre. Ces mystères étaient donc voués à tomber en poussière avec le vivant parchemin sur lequel ils étaient couchés, et à demeurer indéchiffrables à jamais⁴.

¹ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 376. « And as that famous great tierce is mystically carved in front, so the whale's vast plaited forehead forms innumerable strange devices for the emblematical adornment of his wondrous tun. Moreover, as that of Heidelburgh was always replenished with the most excellent of the wines of the Rhenish valleys, so the tun of the whale contains by far the most precious of all his oily vintages; namely, the highly-prized spermaceti, in its absolutely pure, limpid, and odoriferous state. »

² Ce point est développé plus loin, voir *infra* : 9.1.2.2, p. 482 et suiv.

³ *Ibid.*, p. 46 : « an interminable Cretan labyrinth of a figure ».

⁴ *Ibid.*, p. 523. « And this tattooing had been the work of a departed prophet and seer of his island, who, by those hieroglyphic marks, had written out on his body a complete theory of the heavens and the earth, and a mystical treatise on the art of attaining truth; so that Queequeg in his own proper person was a riddle to unfold; a wondrous work in one volume; but whose mysteries not even himself could read, though his own live heart beat against them; and these mysteries were therefore destined in the end to moulder away with the living parchment whereon they were inscribed, and so be unsolved to the last. »

À la vue de ces signes, le capitaine Achab s'écrie : « Oh ! le diabolique supplice de Tantale que nous infligent les dieux¹ ! » En effet, la plupart des chapitres du roman insistent sur l'illisibilité des signes, et l'impossibilité d'accéder à une vérité d'ordre divin.

Outre la métaphore de la pyramide, les références à l'Égypte antique sont nombreuses dans le roman. Par exemple, au chapitre 70 intitulé « Le Sphinx », la tête du cachalot amarrée au navire ressemble « à la tête du sphinx dans le désert ». Le capitaine s'adresse à cette tête comme Hamlet au crâne de Yorick :

Parle, ô tête énorme et vénérable, murmura Achab [...]. Parle, ô tête puissante, et livre-nous le secret qui est en toi. De tous les plongeurs, tu es celle qui a plongé le plus profond. La tête sur laquelle brille à présent le soleil méridien a vu les fondations du monde. [...] Tu en as vu assez, ô tête, pour fracasser les planètes et faire d'Abraham un mécréant, et nulle syllabe ne sort de ta bouche² !

La tête du cachalot, comme le sphinx ou la pyramide, ou comme le corps de Queequeg, contient une vérité cachée d'ordre absolu (« une théorie complète des cieux et de la terre », un secret capable de « fracasser les planètes ») mais qui s'exprime dans un alphabet illisible. L'exclamation d'Achab (« nulle syllabe ne sort de ta bouche ! ») associe l'énigme au silence de la baleine, qui conserve son secret sans le révéler. Dans *Moby-Dick*, l'importance du silence est affirmée dès le début du roman, dans la partie « Étymologie » qui précède le premier chapitre. Une citation attribuée au géographe anglais Richard Hakluyt affirme :

Dès lors que vous entreprenez d'instruire autrui et d'enseigner le nom par lequel on désigne une baleine en notre langue, tout en omettant du mot *whale-fish* la lettre H, qui contient presque à elle seule la signification de ce vocable, vous faites connaître quelque chose qui n'est point vrai³.

¹ *Ibid.*, p. 525. « Oh, devilish tantalization of the gods! »

² *Ibid.*, p. 347-348. « It was a black and hooded head; and hanging there in the midst of so intense a calm, it seemed the Sphynx's in the desert. "Speak, thou vast and venerable head," muttered Ahab, "[...] speak, mighty head, and tell us the secret thing that is in thee. Of all divers, thou hast dived the deepest. That head upon which the upper sun now gleams, has moved amid this world's foundations. [...] O head! thou hast seen enough to split the planets and make an infidel of Abraham, and not one syllable is thine!" »

³ *Ibid.*, p. 3. « While you take in hand to school others, and to teach them by what name a whale-fish is to be called in our tongue, leaving out, through ignorance, the letter H, which almost alone maketh up the signification of the word, you deliver that which is not true. »

La citation énonce un paradoxe : la présence du *h* muet dans le mot *whale* apparaît comme capitale pour donner son sens au nom de l'animal. Dès les prémisses du roman de Melville, il est donc affirmé que la vérité est muette. Or, la littérature d'inspiration romantique et transcendantaliste fait fréquemment du silence l'expression suprême de la sagesse¹. On trouve ainsi des célébrations du silence dans l'œuvre d'Emerson, mais également chez Thoreau, qui affirme que la vérité s'exprime uniquement de manière silencieuse². On relève le même genre de remarque dans *Moby-Dick*, quand Ismaël observe la tête muette du cachalot :

[...] son génie consiste précisément en ce qu'il ne fait rien pour le prouver. Il se proclame en outre dans son silence pyramidal. À ce propos, je crois bien que si le cachalot avait été connu des peuples du jeune Orient, il eût été déifié par leur candide magisme. Ces hommes accordèrent la divinité au crocodile du Nil parce que le crocodile n'a pas de langue ; or le cachalot en est dépourvu, ou du moins sa langue est-elle si menue qu'elle est incapable de distension³.

À l'analogie entre le cachalot et la pyramide s'ajoute la comparaison avec les crocodiles sacrés de l'Égypte ancienne. Le silence du cachalot apparaît comme l'apanage d'une divinité muette. Ainsi, si la baleine est un livre à lire, c'est un texte que personne ne peut déchiffrer : « Je le mets sous vos yeux ; lisez-le, si le pouvez⁴ », conclut Ismaël. La fin du roman de Melville, qui s'achève par la fuite du cachalot blanc et l'engloutissement du *Pequod* dans un immense tourbillon, illustre de manière spectaculaire l'échec de la chasse du capitaine, qui ne connaîtra pas le mot de l'énigme de la baleine.

¹ Dirk VANDERBERKE, « Queequeg's Voice: Or, Can Melville's Savages Speak? », *Leviathan*, vol. 13, n° 1, 2011, p. 8.

² Henry David THOREAU, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 392, cité par Dirk VANDERBERKE, « Queequeg's Voice », *op. cit.*, p. 8.

³ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 384. « No, his great genius is declared in his doing nothing particular to prove it. It is moreover declared in his pyramidal silence. And this reminds me that had the great Sperm Whale been known to the young Orient World, he would have been deified by their child-magian thoughts. They deified the crocodile of the Nile, because the crocodile is tongueless; and the Sperm Whale has no tongue, or at least it is so exceedingly small, as to be incapable of protrusion. »

⁴ *Ibid.*, p. 385. Ismaël parle du front du cachalot dont les inscriptions sont indéchiffrables : « I but put that brow before you. Read it if you can. »

6.1.2.2. Une descente dans le maelström

À l'image de l'île de roman s'enroulant autour de son cratère central, le motif du maelström ou tourbillon marin est fréquent dans la littérature d'aventures. Il connaît une fortune considérable dans les romans de langues française et anglaise du XIX^e siècle, notamment après la publication de la nouvelle « Une Descente dans le Maelström » (« *A Descent into the Maelstrom* ») d'Edgar Allan Poe, parue en 1841 dans le *Graham's Magazine*. En France, la nouvelle fait partie d'un ensemble de contes traduits et publiés en 1856 par Charles Baudelaire sous le titre *Histoires extraordinaires*. La nouvelle prend place en Norvège, à proximité du Moskstraumen, célèbre maelström provoqué par les courants de marée s'engouffrant dans un chenal des îles Lofoten. Le récit s'ouvre, comme le *Dit du Vieux Marin* de Samuel Taylor Coleridge (*The Rime of the Ancient Mariner*, 1799), par la rencontre entre le narrateur et un matelot rescapé d'une aventure extraordinaire. Celui-ci raconte comment, pris au piège du tourbillon, il en a contemplé l'intérieur lors d'une formidable tempête avant d'en ressortir miraculeusement vivant, les cheveux blanchis par l'épreuve. Grossissant démesurément les dimensions du maelström, Poe en fait une description spectaculaire, empruntant à l'esthétique du sublime :

Le bateau semblait suspendu comme par magie, à mi-chemin de sa chute, sur la surface intérieure d'un entonnoir d'une vaste circonférence, d'une profondeur prodigieuse, et dont les parois, admirablement polies, auraient pu être prises pour de l'ébène, sans l'éblouissante vélocité avec laquelle elles pirouettaient et l'étincelante et horrible clarté qu'elles répercutaient sous les rayons de la pleine lune, qui, de ce trou circulaire que j'ai déjà décrit, ruisselaient en un fleuve d'or et de splendeur le long des murs noirs et pénétraient jusque dans les plus intimes profondeurs de l'abîme¹.

Une citation placée en épigraphe de la nouvelle rappelle l'adage hérité de Démocrite :

Les voies de Dieu, dans la nature comme dans l'ordre de la Providence, ne sont point nos voies ; et les types que nous concevons n'ont aucune mesure commune avec la vastitude, la profondeur et l'incompréhensibilité de ses œuvres, *qui contiennent en elles un abîme plus profond que le puits de Démocrite*.

Joseph Glanvill².

¹ Edgar Allan POE, « Une descente dans le Maelström », *op. cit.*, p. 301.

² *Ibid.*, p. 286. Il s'agit d'un extrait des *Essays on Several Important Subjects in Philosophy and Religion* (1676) de Joseph Glanvill.

Joseph Glanvill, théologien et auteur de traités sur la sorcellerie et la science, réaffirme dans cette citation l'impénétrabilité des voies divines, dont l'abîme est comparable à la profondeur du puits de Démocrite. Dans la nouvelle de Poe, le « trou circulaire » situé au centre du tourbillon s'apparente à ce puits, et, à la lumière de la citation de Glanvill, l'image traditionnelle de la vérité se trouvant au fond d'un puits devient l'équivalent d'une révélation d'ordre divin, ce que souligne le narrateur de la nouvelle :

Les rayons de la lune semblaient chercher le fin fond de l'immense gouffre ; cependant, je ne pouvais rien distinguer nettement, à cause d'un épais brouillard qui enveloppait toutes choses, et sur lequel planait un magnifique arc-en-ciel, semblable à ce pont étroit et vacillant que les musulmans affirment être le seul passage entre le Temps et l'Éternité¹.

Dans *Moby-Dick*, outre celui de la fin du roman, le tourbillon le plus impressionnant se trouve dans le chapitre « La Grande Armada », qui décrit un énorme troupeau de baleine en proie à la panique et nageant frénétiquement en formant des cercles. Le narrateur et ses compagnons, dont l'embarcation est remorquée par l'une d'entre elles, se retrouvent au milieu du troupeau, étonnamment tranquille : « nous étions maintenant dans ce monde de calme enchanté qu'abrite, dit-on, le centre de tout tumulte » :

Au loin, sur les franges extérieures agitées de ces cercles concentriques, régnait toujours la même folie furieuse, et nous aperçûmes plusieurs bandes de huit à dix cachalots qui tournaient en rond à vive allure comme une suite d'attelages de chevaux sur une piste de cirque [...]. Si dense était la foule des baleines au repos aux abords immédiats de l'axe encapé de la troupe, que tout espoir de fuite nous était pour l'instant interdit. Il nous fallait attendre que s'ouvre une brèche dans ce mur vivant qui faisait une ceinture tout autour de nous, ce mur qui ne nous avait laissé passer que pour mieux se refermer derrière nous. Au centre du lac, nous étions visités de temps à autres par des vaches et des veaux de petite taille, peu farouches, les femmes et les enfants de cette armée en déroute².

¹ *Ibid.*, p. 301.

² Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 426. « Yes, we were now in that enchanted calm which they say lurks at the heart of every commotion. And still in the distracted distance we beheld the tumults of the outer concentric circles, and saw successive pods of whales, eight or ten in each, swiftly going round and round, like multiplied spans of horses in a ring [...]. Owing to the density of the crowd of reposing whales, more immediately surrounding the embayed axis of the herd, no possible chance of escape was at present afforded us. We must watch for a breach in the living wall that hemmed us in; the wall that had only admitted us in order to shut us up. Keeping at the centre of the lake, we were occasionally visited by small tame cows and calves; the women and children of this routed host. »

Au cœur du tourbillon vivant que forment les baleines, les personnages découvrent donc un calme paradoxal. La baleine, non plus monstre à la taille gigantesque, mais animal familier et sociable, est humanisée : le narrateur peut ainsi observer les bébés, les femelles enceintes, et jusqu'aux jeunes qui se courtisent, précisant que ceux-ci se reproduisent à la manière de l'être humain. Comme dans le fameux chapitre où les personnages ouvrent le crâne du cachalot pour en retirer le spermaceti, symbole d'une harmonie entre les êtres¹, la grande armada des cachalots dissimule la paix du bonheur domestique. De même que dans la nouvelle de Poe, le centre du tourbillon est calme, tandis que l'extérieur des cercles témoigne de la fureur des eaux ; c'est donc paradoxalement au cœur du danger que se trouve l'apaisement.

Cette réversibilité rappelle celle qui marque le personnage de Queequeg, sauvage tendre porteur d'une pipe-tomahawk et propriétaire d'un insolite cercueil-bouée. Ce dernier objet apparaît au chapitre 110, durant lequel Queequeg est pris par une fièvre si violente qu'il pense qu'il n'en réchappera pas. Il utilise alors ses dernières forces pour se bâtir un cercueil, sur lequel il grave les motifs des tatouages qui ornent son corps. Si le Polynésien survit à sa maladie, le cercueil connaît un autre usage plus tard dans le roman, transformé pour remplacer le canot de sauvetage. Cet objet hybride fait longuement réfléchir le capitaine Achab :

Voici que le plus pur hasard transforme le terrifiant symbole de la malemort en un signe expressif de l'aide et de l'espoir de la vie exposée au plus redoutable péril ! un cercueil devenu bouée de sauvetage ! Peut-on aller plus loin encore ? Se pourrait-il qu'il y ait là un sens spirituel et que le cercueil ne soit, après tout, qu'un appareil de sauvetage de nos âmes immortelles² ?

À la fin du roman, c'est ce cercueil-bouée qui sauve Ismaël du vortex créé par le naufrage du *Pequod*. Comme dans la nouvelle de Poe, le narrateur s'approche au plus près du centre du maëlstrom, synonyme à la fois d'une révélation et d'une mort violente, mais se trouve sauvé par la légèreté de son embarcation :

¹ Voir *infra* : 9.1.2.2, p. 482 et suiv.

² Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 571. « Here now's the very dreaded symbol of grim death, by a mere hap, made the expressive sign of the help and hope of most endangered life. A life-buoy of a coffin! Does it go further? Can it be that in some spiritual sense the coffin is, after all, but an immortality-preserver! »

Flottant alors sur le bord extérieur de la scène qui suivit et se déroula tout entière sous mes yeux, lorsque l'aspiration du vaisseau qui sombrait, en perdant de sa violence, parvint jusqu'à moi, je fus lentement attiré vers le tourbillon qui se refermait. Quand je l'atteignis, ce n'était plus qu'un étang mousseux. Je tournai, tournai tel un nouvel Ixion, décrivant des cercles qui se contractaient toujours plus, me rapprochaient de la bulle noire, pareille à un bouton, qui constituait le centre de cette roue au calme tournoiement. Quand je touchai ce point vital, la bulle noire éclata à la surface. Libéré par l'action de son ingénieux ressort et remontant avec force des profondeurs en raison de sa grande flottabilité, le cercueil-bouée jaillit verticalement, se renversa et demeura à mes côtés¹.

Dans *Vingt Mille lieues sous les mers*, la descente dans le maëlstrom correspond également au climax final de l'œuvre. La fin du roman vernien fait référence à la nouvelle de Poe, et cite le roman *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, que Jules Verne admirait tant. En effet, après le point d'orgue que constitue l'attaque de la frégate par le capitaine Nemo, le cours bien ordonné du voyage autour du monde se mue en une fuite irrationnelle, et laisse planer la perspective d'un glissement vers l'étrange :

Depuis ce jour, qui pourra dire jusqu'où nous entraîna le *Nautilus* dans ce bassin de l'Atlantique nord ? Toujours avec une vitesse inappréciable ! Toujours au milieu des brumes hyperboréennes ! Toucha-t-il aux pointes du Spitzberg, aux accores de la Nouvelle-Zemble ? Parcourut-il ces mers ignorées, la mer Blanche, la mer de Kara, le golfe de l'Obi, l'archipel de Liarrov, et ces rivages inconnus de la côte asiatique ? Je ne saurais le dire. Le temps qui s'écoulait je ne pouvais plus l'évaluer. L'heure avait été suspendue aux horloges du bord. Il semblait que la nuit et le jour, comme dans les contrées polaires, ne suivaient plus leur cours régulier. Je me sentais entraîné dans ce domaine de l'étrange où se mouvait à l'aise l'imagination surmenée d'Edgard Poë. À chaque instant, je m'attendais à voir, comme le fabuleux Gordon Pym, « cette figure humaine voilée, de proportion beaucoup plus vaste que celle d'aucun habitant de la terre, jetée en travers de cette cataracte qui défend les abords du pôle² » !

¹ *Ibid.*, p. 623. « So, floating on the margin of the ensuing scene, and in full sight of it, when the halfspent suction of the sunk ship reached me, I was then, but slowly, drawn towards the closing vortex. When I reached it, it had subsided to a creamy pool. Round and round, then, and ever contracting towards the button-like black bubble at the axis of that slowly wheeling circle, like another Ixion I did revolve. Till, gaining that vital centre, the black bubble upward burst; and now, liberated by reason of its cunning spring, and, owing to its great buoyancy, rising with great force, the coffin life-buoy shot lengthwise from the sea, fell over, and floated by my side. »

² Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 1227.

Comme à la fin de *Gordon Pym* ou de *Moby-Dick*, les personnages perdent ou délaissent les instruments de navigation et le voyage se transforme en dérive au sein de mers étranges et mal connues. Dans le texte vernien, la référence à la fin du roman de Poe, qui s'achève sur une mystérieuse apparition fantomatique et la découverte d'un cryptogramme illisible, laisse croire à un inachèvement du récit. Le capitaine Nemo semble avoir perdu le contrôle de lui-même et précipite « involontairement ou volontairement peut-être¹ » le *Nautilus* dans le même maëlstrom norvégien que celui de la nouvelle poesque, au moment précis où Ned Land, Pierre Aronnax et Conseil ont choisi de fuir le sous-marin :

Le Maelstrom ! Un nom plus effrayant dans une situation plus effrayante pouvait-il retentir à notre oreille ? Nous trouvons-nous donc sur ces dangereux parages de la côte norvégienne ? Le *Nautilus* était-il entraîné dans ce gouffre, au moment où notre canot allait se détacher de ses flancs ?

On sait qu'au moment du flux, les eaux resserrées entre les îles Feroë et Loffoden sont précipitées avec une irrésistible violence. Elles forment un tourbillon dont aucun navire n'a jamais pu sortir. De tous les points de l'horizon accourent des lames monstrueuses. Elles forment ce gouffre justement appelé le « Nombriil de l'Océan », dont la puissance d'attraction s'étend jusqu'à une distance de quinze kilomètres. Là sont aspirés non seulement les navires, mais les baleines, mais aussi les ours blancs des régions boréales².

Plus vaste encore que le maëlstrom poesque, le tourbillon vernien aspire même des baleines et entraîne le *Nautilus* vers le fond de la mer, tandis que le léger canot qui transporte les trois personnages se précipite à la surface comme le baril de la nouvelle de Poe ou le cercueil-bouée d'Ismaël. Ces qualificatifs, « nombriil de l'Océan » ou « puits de Démocrite » ravivent l'image du labyrinthe crétois enroulé sur son centre comme une pelote de fil. Dans ces récits, le maëlstrom devient lui-même un labyrinthe, un cryptogramme à déchiffrer, dont la solution serait au fond de l'abîme, et qu'on ne pourrait donc décrypter sans connaître une mort violente.

Il est intéressant de noter qu'Edgar Poe a fait publier « Une Descente dans le maelström » dans le même numéro du *Graham's Magazine* que le « Double Assassinat de la rue Morgue » (« The Murders in the Rue Morgue », 1841), qui est considéré comme le

¹ *Ibid.*, p. 1233.

² *Ibid.*, p. 1231.

premier récit de genre policier. Cette nouvelle met en scène le détective Auguste Dupin élucidant l'énigme d'un crime sanglant à l'aide de sa seule capacité de déduction. Auguste Dupin apparaît dans trois nouvelles de Poe, que l'auteur lui-même qualifie de « contes de ratiocination¹ ». Malgré le succès incontestable de ces contes, l'auteur affirme qu'il a peu de mérite à les avoir écrits, dans la mesure où ils fonctionnent selon une succession de dévoilements successifs d'une énigme déjà résolue à l'avance². De fait, ces contes policiers réactivent le mythe du fil d'Ariane et de la pelote de fil servant à accéder à cœur du labyrinthe. En anglais, « *claw* » (la pelote de fil) est une orthographe ancienne du mot « *clue* » (l'indice dans une enquête). Dans le genre policier que Poe initie, le détective remonte le fil de l'énigme en bâtissant un raisonnement à partir des indices semés sur son chemin. Or, c'est également en utilisant la « ratiocination » que le narrateur d'« Une Descente dans le maëlstrom » survit à son engloutissement dans le tourbillon. Refusant d'imiter ses deux frères, dont l'un s'accroche au mât du navire et l'autre au canot de sauvetage, et qui sont tour à tour noyés, le narrateur observe longtemps le parcours des objets qui tourbillonnent le long de l'entonnoir du maelström et calcule mathématiquement leur trajectoire :

J'ai déjà décrit la curiosité surnaturelle qui s'était substituée à mes primitives terreurs. Il me sembla qu'elle augmentait à mesure que je me rapprochais de mon épouvantable destinée. Je commençai alors à épier avec un étrange intérêt les nombreux objets qui flottaient en notre compagnie. Il *fallait* que j'eusse le délire, — car je trouvais même une sorte d'*amusement* à calculer les vitesses relatives de leur descente vers le tourbillon d'écume³.

Il finit par en déduire que ce sont les objets les plus lourds qui plongent en premier, et que les objets cylindriques sont ceux qui flottent le plus longtemps. Fort de ces observations, il s'attache à un léger baril et attend le reflux de la marée et l'effacement du tourbillon. La fin d'« Une Descente dans le maëlstrom » semble ainsi contredire la citation liminaire de la nouvelle et illustrer cette affirmation d'Auguste Dupin dans le « Double Assassinat de la rue Morgue » :

¹ Edgar Allan POE, « Lettre du 9 août 1846 à Phillip P. Cooke » [en ligne], dans *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore*, URL : <https://www.eapoe.org/works/letters/p46o8o9o.htm>, consulté le 10 octobre 2020.

² Stephen RACHMAN, « Poe and the origins of detective fiction », dans Catherine Ross NICKERSON (éd.), *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 18.

³ Edgar Allan POE, « Une descente dans le Maelström », *op. cit.*, p. 302.

La vérité n'est pas toujours dans un puits. En somme, quant à ce qui regarde les notions qui nous intéressent de plus près, je crois qu'elle est invariablement à la surface. Nous la cherchons dans la profondeur de la vallée : c'est au sommet des montagnes que nous la découvrirons¹.

Cette déclaration semble anticiper la chute de la plus célèbre des trois enquêtes de Dupin, « La Lettre volée » (« The Purloined Letter », 1844). Dans cette nouvelle, le préfet de police demande au détective de retrouver une lettre dérobée à une personne royale. Il connaît le voleur, mais n'a pu retrouver la lettre au domicile de celui-ci malgré des fouilles minutieuses. Dupin retrouve la lettre, après en avoir déduit qu'elle n'était pas dissimulée mais placée en évidence parmi des papiers sans importance. « Une Descente dans le maëlstrom » et « La lettre volée », qui n'ont au premier abord aucun point commun, illustrent donc la même pirouette littéraire : le mot de l'énigme n'est pas caché, mais visible en surface. La solution n'est pas le navire qui s'abîme au cœur du tourbillon, mais un petit tonneau flottant. Par conséquent, la solution de « La Lettre volée » est évidemment déceptive, de même que l'est la chute de « Une descente dans le maëlstrom ». En effet, dans cette nouvelle, le narrateur ne verra pas le fond du puits, et malgré la terreur qui fait blanchir ses cheveux en quelques heures, il n'assistera pas aux révélations d'outre-tombe dont est témoin le conteur du *Dit du Vieux Marin*. Ainsi, comme l'énigme de *L'Île mystérieuse*, le labyrinthe du maëlstrom d'Edgar Poe ne renvoie qu'à son mystère initial – ou à son absence de mystère.

¹ Edgar Allan POE, « Double Assassinat dans la rue Morgue », dans *Histoires, essais et poèmes*, Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2006, trad. de Charles BAUDELAIRE, p. 105. Dupin émet une opinion similaire dans « Le Mystère de Marie Roget » : « Je vous ai déjà fait observer que c'est par des saillies au-dessus du plan ordinaire des choses que la raison doit trouver sa voie, ou jamais, dans sa recherche de la vérité [...] ». (Edgar Allan POE, « Le Mystère de Marie Roget », dans *Histoires, essais et poèmes*, Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2006, trad. de Charles BAUDELAIRE, p. 698.)

6.2. LE RÉCIT D'ÎLE, DISPOSITIF SANS AUTEUR

La clôture de l'île, labyrinthe ou cryptogramme, peut également devenir le support de récits si parfaitement clos sur eux-mêmes que l'espace insulaire fictionnel fonctionne comme un dispositif créé pour piéger le lecteur. La mise en scène d'un personnage solipsiste sur l'île, devenu lui-même une extension du territoire insulaire, s'accompagne, comme dans *La Tempête* de Shakespeare, de la description d'un pouvoir tyrannique. Jean-Paul Engélibert voit dans ce lien entre l'île et son souverain un équivalent fictionnel du dispositif narratif : l'île soumise au tyran est une analogie du récit soumis à un auteur tout-puissant¹. Dans un roman comme *L'Île du docteur Moreau*, mais aussi dans l'un des récits qui lui sont apparentés, *L'Invention de Morel* (*La Invención de Morel*, 1940) d'Adolfo Bioy Casares, le savant fou peut ainsi se concevoir comme l'équivalent fictionnel de l'auteur du récit, tandis que le narrateur, pris au piège de l'île, figure son lecteur. L'auteur-tyran dispose à sa convenance les éléments de compréhension du récit dans lequel il piège le narrateur comme le lecteur. Au sujet de tels récits, Jean-Paul Engélibert cite Jacques Rancière, qui écrit des récits de Henry James et Bioy Casares :

[...] ce sont des fables de la fiction, des récits à énigme dont le secret est toujours le même puisque c'est le fait même de la fiction, sa manière de disposer un secret, qui en est le fin mot. La fiction y est démonstration de la puissance de la fiction².

6.2.1. L'île comme dispositif

Sur une île inhabitée, un savant en quête d'immortalité a enregistré des fantômes qui répètent les mêmes gestes pour l'éternité. Le court roman d'Adolfo Bioy Casares, *L'Invention de Morel* (*La Invención de Morel*, 1940), reprend les ingrédients qui ont fait la fortune de nombreux romans d'îles, pour fabriquer un dispositif d'une rigueur incomparable, tenant à la fois de la robinsonnade, du récit fantastique et de l'enquête policière. Dans sa préface à *L'Invention de Morel*, Jorge Luis Borges associe ce court récit à *L'Île du docteur Moreau* qui,

¹ Jean-Paul ENGÉLIBERT, « Problèmes de l'insularité », *op. cit.*

² Jacques RANCIÈRE, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, Littératures, 1998, p. 99, cité par Jean-Paul ENGÉLIBERT, « Problèmes de l'insularité », *op. cit.*, p. 32.

outre la proximité phonique du nom du savant, partage avec le roman de Bioy Casares de nombreux points communs : un narrateur traqué écrivant un journal à la première personne, une île décelant un secret, des créatures monstrueuses, un savant démiurge. Pour Borges, la trame « parfaite¹ » de *L'Invention de Morel* tient à son achèvement en tant que dispositif : le récit procure un plaisir d'ordre intellectuel et se rattache ainsi au roman d'aventures, en tant qu'ouvrage artificiel dont aucune partie ne souffre d'être sans justification² ». La perfection de ce récit-dispositif est redoublée par la spécificité de l'espace insulaire clos sur lui-même.

Cet espace insulaire, dont nous avons vu qu'il peut se présenter comme l'équivalent géographique d'un cryptogramme, suppose « un auteur qui en détienne la clé et impose sa loi » à « un héros qui ne peut que suivre les traces laissées là avant lui comme à son intention³ ». À bien des égards, *L'Île du docteur Moreau* répond à ce modèle. Tout d'abord, l'île de Moreau est un espace labyrinthique organisé selon un emboîtement de huis-clos⁴. D'autre part, la première partie du roman s'apparente à une enquête : les *Beast People*, le savant solitaire et son assistant, les cris de douleur entendus dans le laboratoire, la pièce interdite au centre de la maison, se présentent comme autant d'énigmes à résoudre. Cette partie du récit est semée d'indices que le narrateur interprète de diverses manières, comme le nom de Moreau qui éveille chez lui le souvenir d'un fait divers sordide, et lui permet de formuler l'énigme : « Qu'est-ce que tout cela signifiait ? Un enclos fermé sur une île déserte, un vivisecteur trop fameux et ces êtres estropiés et difformes⁵ ? » On retrouve également dans le récit de Bioy Casares les composantes de l'île labyrinthique : le narrateur de *L'Invention de Morel* découvre ainsi une série d'indices (le traité de Bélidor sur les marées, les appareils de la crypte et ceux des basses-terres) qui ne prennent sens qu'à la fin du roman. Comme *L'Île du docteur Moreau*, *L'Invention de Morel* nécessite l'utilisation de la première

¹ Jorge Luis BORGES, « Préface », dans *L'Invention de Morel*, Paris, Robert Laffont, coll. « 10/18 », 1992, trad. de Armand PIERHAL, p. 10.

² *Ibid.*, p. 8.

³ Jean-Paul ENGÉLIBERT, « Problèmes de l'insularité », *op. cit.*, p. 24.

⁴ Voir *supra* : 2.2.2.1, p. 132 et suiv.

⁵ Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 590.

personne, « le mécanisme du secret exige en effet un personnage ignorant, un savoir qu'il ignore et un détenteur de ce savoir¹ ».

Les plans de cette énigme supposent également un auteur invisible et tout-puissant. Le docteur Moreau règne sur des créatures qu'il terrorise, et qui lui vouent une parodie de culte, sous le patronage du « *Sayer of the Law* », sorte de double grotesque du savant². Le « *Sayer of the Law* » fait répéter à ses camarades une litanie, « La Loi », lointaine réminiscence des rudiments de catéchisme enseigné par un des premiers hommes de peine de Moreau. Cette Loi se présente sous la forme d'une liste d'interdictions de comportements animaux, chacune suivie d'une question rhétorique : « ne sommes-nous pas des hommes [« *are we not men ?* »] ? » Elle est suivie d'une série de louanges de Moreau, qui déifie le docteur (« À lui, la main qui crée », « À lui, la main qui blesse », « À lui, la main qui guérit³ »). La présence de la Loi permet à Moreau de contrôler à distance les créatures, leur imposant un pouvoir absolutisé, indépendant de sa présence. Jean-Paul Engélibert voit dans le savant-tyran, Morel ou Moreau, « l'analogie de l'auteur de la fiction⁴ ». Le narrateur, captif du dispositif⁵, illustre la fascination du lecteur. La fin du récit dévoile le mécanisme mis en place par le savant, et, par métonymie, « le triomphe du dispositif textuel qui a fasciné son lecteur en l'obligeant à suivre sa trace⁶ ». C'est d'ailleurs pour cette raison que le tyran lui-même disparaît de l'histoire, englouti par sa création : le mécanisme insulaire l'a anéanti, tout comme le dispositif textuel, « dont le travail est de s'absolutiser en piégeant son lecteur et en se défaisant de son auteur⁷ ». Ainsi, de même que l'énigme de l'île ne renvoie qu'à elle-même, la construction fictionnelle d'un tel récit s'autonomise, et devient un dispositif sans auteur.

¹ Jean-Paul ENGÉLIBERT, « Problèmes de l'insularité », *op. cit.*, p. 27.

² L'aspect de cette créature, décrite comme « une masse de poils gris avec trois arcades sombres qui indiquaient la place des yeux et de la bouche », semble figurer un Moreau dont la barbe aurait pris tout le visage (Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 612 : « a mere shock of grey hair, with three shadowy over-archings to mark the eyes and mouth »). Sur ce personnage, voir aussi *infra* : 9.2.3, p. 505 et suiv.

³ *Ibid.*, p. 611. « *His is the Hand that makes. / His is the Hand that wounds. / His is the Hand that heals.* »

⁴ Jean-Paul ENGÉLIBERT, « Problèmes de l'insularité », *op. cit.*, p. 31.

⁵ Le narrateur de *Moreau* ne quitte jamais vraiment l'île, car à ses yeux le monde entier devient son extension. Quant au narrateur de *Morel*, il choisit de s'enfermer volontairement dans le dispositif.

⁶ Jean-Paul ENGÉLIBERT, « Problèmes de l'insularité », *op. cit.*, p. 31.

⁷ *Ibid.*, p. 32.

Le plaisir ludique de l'enquête (une île, un tyran invisible, les traces d'un secret) accompagne la lecture de *L'Invention de Morel*. En effet, le narrateur du roman d'Adolfo Bioy Casares suit une piste qui semble avoir été créée pour lui, au point qu'on pourrait voir dans les indices laissés sur son chemin la trace d'un Morel tout-puissant, attirant le narrateur pour trouver en lui un témoin, comme le Nemo de *L'Île mystérieuse*¹. Toutefois, on peut tout aussi bien lire dans son parcours une anomalie venant briser le dispositif parfait de Morel, une effraction symbolisée par la brèche qu'il a ouverte dans le mur de porcelaine bleue de la salle aux machines². Par ailleurs, bien qu'il reproduise le procédé de Morel, le narrateur ne fait que singer le savant. Il n'entre pas en contact avec Faustine, qu'il a souhaité rejoindre pour l'éternité – c'est l'objet de sa prière finale. Dans *L'Île du docteur Moreau*, une faille apporte également un élément discontinu dans le dispositif³ :

Le sentier se repliait brusquement en un ravin étroit entre deux masses écroulées de scories noirâtres et noueuses. Nous y descendîmes [« *Into this we plunged* »]⁴.

Dans ce ravin vivent les *Beast People* qui ont été rejetés par leur créateur. Ils se sont fabriqués des huttes et y vivent, dans l'obscurité et la pestilence :

[...] L'endroit était un étroit passage creusé entre de hauts murs de lave, une profonde crevasse [« *a crack in the knotted rock* »], de chaque côté de laquelle des entassements d'herbes marines, de palmes et de roseaux entrelacés et appuyés contre la roche, formaient des repaires grossiers et impénétrablement sombres. L'interstice sinueux qui remontait le ravin avait à peine trois mètres de large et il était encombré de débris de fruits et de toutes sortes de détritus qui expliquaient l'odeur fétide⁵.

C'est bien l'arrivée du narrateur dans ce ravin qui brise l'équilibre entre les monstres et leur dieu-tyran. En effet, Prendick sème le trouble parmi les *Beast People* en leur assurant

¹ Jacques GILARD, « Les anagrammes de Morel », *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, vol. 64, n° 1, 1995. L'idée est séduisante, mais comment concevoir que Morel, dont le but était de se rapprocher de Faustine pour l'éternité, a œuvré pour qu'un autre s'immisce entre lui et l'objet de son désir ?

² « Cette solution dans la céleste continuité de la porcelaine me faisait mal » (Adolfo BIOY CASARES, *L'Invention de Morel*, Paris, Robert Laffont, coll. « 10/18 », 1992, trad. de Armand PIERHAL, p. 97.)

³ Jean-Paul ENGÉLIBERT, « Problèmes de l'insularité », *op. cit.*, p. 33.

⁴ Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 608. « The path coiled down abruptly into a narrow ravine between two tumbled and knotty masses of blackish scoriae. Into this we plunged. »

⁵ *Ibid.*, p. 609. « The place was a narrow passage between high walls of lava, a crack in the knotted rock, and on either side interwoven heaps of sea-mat, palm-fans, and reeds leaning against the rock formed rough and impenetrably dark dens. The winding way up the ravine between these was scarcely three yards wide, and was disfigured by lumps of decaying fruit-pulp and other refuse, which accounted for the disagreeable stench of the place. »

qu'il vient vivre parmi eux, et ils l'accueillent comme leur égal : « C'est un homme à cinq doigts, à cinq doigts, à cinq doigts..., comme moi », répète l'Homme-Singe¹. C'est également Prendick qui révèle aux *Beast People*, avant que Moreau ne lui dévoile son secret, les supercheries dont ils sont victimes :

Je continuai à vociférer mille choses dont je ne me souviens pas : sans doute que Moreau et Montgomery pouvaient être tués ; qu'il ne fallait pas avoir peur d'eux. Telles furent les idées que je révélai à ces monstres [« *that was the burden of what I put into the heads of the Beast People* »]².

À mesure que les jours passent, les *Beast People* s'enhardissent, jusqu'à la mort du savant, tué par l'une de ses créatures. Ainsi, loin de parfaire un dispositif achevé depuis de nombreuses années, l'arrivée du narrateur en détruit le mécanisme et provoque sa disparition. Pourtant, il aurait pu le prolonger et prendre la place de Moreau, ce dont témoigne sa tentative pour présenter la mort du savant comme une sorte de résurrection christique :

« Enfants de la Loi, il n'est pas mort. »

M'ling tourna vers moi ses yeux vifs.

« Il a changé de forme, continuai-je – il a changé de corps. Pendant un certain temps, vous ne le verrez plus. Il est là... là – je levai la main vers le ciel – d'où il vous surveille. Vous ne pouvez le voir, mais lui vous voit. Redoutez la Loi. »

Je les fixais délibérément : ils reculèrent³.

Cependant, il ne fait pas preuve d'assez de force morale, et laisse passer sa chance :

Je comprends maintenant la folie de ma couardise. Si j'avais conservé mon courage au même niveau qu'à l'aurore, si je ne l'avais pas laissé décliner et s'annihiler dans mes réflexions solitaires, j'aurais pu saisir le sceptre de Moreau et gouverner les monstres. Maintenant j'en avais perdu l'occasion et j'étais tombé au rang de simple chef parmi des semblables⁴.

¹ Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 611. « "He is a five-man, a five-man, a five-man – like me," said the Ape-man. »

² *Ibid.*, p. 617. « I went on shouting, I scarcely remember what, – that Moreau and Montgomery could be killed, that they were not to be feared: that was the burden of what I put into the heads of the Beast People. »

³ *Ibid.*, p. 649. « "Children of the Law," I said, "he is *not* dead!" M'ling turned his sharp eyes on me. "He has changed his shape; he has changed his body," I went on. "For a time you will not see him. He is—there," I pointed upward, "where he can watch you. You cannot see him, but he can see you. Fear the Law!" »

I looked at them squarely. They flinched.

⁴ *Ibid.*, p. 661. "I know now the folly of my cowardice. Had I kept my courage up to the level of the dawn, had I not allowed it to ebb away in solitary thought, I might have grasped the vacant sceptre of Moreau and ruled over the Beast People. As it was I lost the opportunity, and sank to the position of a mere leader among my fellows. »

Le narrateur nous laisse envisager une fin alternative du récit dans laquelle, devenu Moreau, il aurait perpétué le dispositif. Celui-ci, au service d'un tyran interchangeable, aurait réellement fonctionné sans auteur¹.

6.2.2. *L'Île du docteur Moreau*, récit hybride

Toutefois, la narration lacunaire de Prendick introduit aussi des brèches et des failles dans l'histoire racontée. En effet, au contact des *Beast People*, le narrateur wellsien connaît une régression qui se traduit par une animalisation accélérée du personnage et un penchant pour la folie². Cette folie atteint le texte et met en déroute le récit, qui « s'avère impuissant à proposer du réel une représentation fixe³ ». La narration de Prendick, à la fois lacunaire et délirante, « rompt avec la fonction de signification et ouvre une brèche irrémédiable dans l'ordre du langage⁴ ».

Le texte, qui se présente comme un manuscrit trouvé, propose au début du roman plusieurs gages de véracité qui donnent de la crédibilité au récit. Présenté comme un fragment autobiographique posthume, à l'instar de l'histoire de Pym dans le roman d'Edgar Poe, le récit de Prendick est supposément trouvé par son neveu après une mort énigmatique. Ce neveu, Charles Prendick, apporte des précisions qui donnent de la crédibilité à l'intrigue : il montre que les relevés géographiques et que les dates données par Prendick concordent avec celles attestées, et que celles-ci « corrobor[ent] parfaitement le récit de [s]on oncle⁵ ». Au début de son récit, Prendick lui-même prend le soin de rattacher son histoire au naufrage bien connu de *La Méduse*, inscrivant ainsi le roman fictif dans une lignée d'histoires de mer bien réelles, et familières à des lecteurs du XIX^e siècle⁶. Cependant, de même que le roman de Poe, le texte de Prendick est lacunaire et comporte de nombreuses zones d'ombre. De ce

¹ Jean-Paul ENGÉLIBERT, « Problèmes de l'insularité », *op. cit.*, p. 28.

² Voir *infra* : 9.2.1, p. 490 et suiv.

³ Nathalie JAËCK, « Un savant fou peut en cacher un autre » [en ligne], *op. cit.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 565 : « a date that tallies entirely with my uncle's story ».

⁶ *Ibid.*, p. 567.

fait, la convention du manuscrit trouvé opacifie la narration plutôt qu'elle ne l'éclaire. De manière générale, le texte est singulièrement discontinu. Prendick oublie des épisodes, s'endort, a des hallucinations et des absences. Par ailleurs, son récit ne raconte pas l'intégralité de son séjour sur l'île après la mort de Moreau et de Montgomery. Il indique ainsi qu'il a été porté disparu onze mois, mais que son récit couvre « à peine un mois, à peine un dixième du temps vécu¹ » :

De cette façon commença la partie la plus longue de mon séjour sur l'île du docteur Moreau. Mais, depuis cette nuit jusqu'à ce qu'en vînt la fin, il ne m'arriva qu'une seule chose importante en dehors d'une série d'innombrables petits détails désagréables et de l'irritation d'une perpétuelle inquiétude. De sorte que je préfère ne pas faire de chronique de cet intervalle de temps, et raconter seulement l'unique incident survenu au cours des dix mois que j'ai passé dans l'intimité de ces brutes à demi humanisées. J'ai gardé mémoire de beaucoup de choses que je pourrais écrire, encore que je donnerais volontiers ma main droite pour les oublier².

L'un des principaux non-dits du texte est la raison pour laquelle le Britannique Prendick se trouve à bord de la *Lady Vain*, au large du Pérou, avant l'épisode du naufrage et son arrivée sur l'île du docteur Moreau³. Nous n'en saurons pas davantage sur les motivations de Montgomery quand il a choisi de suivre Moreau onze ans plus tôt. A-t-il simplement été étourdi par la perspective de devenir l'assistant d'un savant renommé, ou a-t-il commis un acte plus grave l'obligeant à fuir ?

- [...] Pourquoi suis-je ici, maintenant - proscrit de la civilisation [*« an outcast from civilization »*] -, au lieu d'être un homme heureux et de jouir de tous les plaisirs de Londres ? Tout simplement, parce que, il y a onze ans, par une nuit de brouillard, j'ai perdu la tête pendant dix minutes. »

¹ Nathalie JAËCK, « Un savant fou peut en cacher un autre » [en ligne], *op. cit.*

² Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 664. « In this manner began the longer part of my sojourn upon this Island of Doctor Moreau. But from that night until the end came, there was but one thing happened to tell save a series of innumerable small unpleasant details and the fretting of an incessant uneasiness. So that I prefer to make no chronicle for that gap of time, to tell only one cardinal incident of the ten months I spent as an intimate of these half-humanised brutes. There is much that sticks in my memory that I could write, - things that I would cheerfully give my right hand to forget; but they do not help the telling of the story. »

³ Pour le public francophone, le début du roman est encore plus mystérieux et déroutant. En effet, la plupart des éditions françaises, qui reprennent la traduction d'Henri D. Davray datant de 1901, passent sous silence l'introduction (présentation du manuscrit trouvé par le neveu du narrateur) et la majorité du premier chapitre, qui relate notamment l'épisode anthropophage du canot de la *Lady Vain*. À ce sujet, voir *supra* : Notes sur les éditions et les traductions de référence, p. 9-10.

[...] Il marmotta quelques mots indécis. Je sentais que je le prenais à son désavantage, que je l'avais surpris dans une disposition à l'épanchement, et, à dire vrai, je n'étais pas curieux de savoir ce qui avait pu amener si loin de Londres un étudiant en médecine. J'ai aussi une imagination¹.

Montgomery ressasse « cette lacune liminale du texte, la raison de son propre bannissement, centre absent de son histoire² ». Plus loin dans le roman, il parle d'une « bêtise³ » [« *blunder* »]. L'absence de curiosité de Prendick à l'égard de cet événement s'énonce à contre-courant de la logique romanesque, et donc du désir du lecteur. La phrase finale de l'extrait ci-dessus nous renvoie aux lacunes du texte. « *I have an imagination* » semble être une adresse désinvolte aux lecteurs et lectrices : vous aussi vous avez une imagination, à elle de remplir les vides de la narration. La « bêtise » inavouée de Montgomery renvoie à la malédiction qui précède certains récits d'île, comme celle que le père de Robinson Crusoé a adressée à son fils, ou au passé carcéral de nombreux territoires insulaires. Montgomery, « *an outcast from civilization* », évoque aussi pour un lecteur du XXI^e siècle le narrateur de *L'Invention de Moreau*, fuyant la justice pour un crime dont nous ne connaissons pas les circonstances, et dont nous ne savons pas s'il est coupable ou non. Prendick, dont le parcours reproduit celui de Montgomery, mais aussi en quelque sorte celui de Moreau, chassé de son pays d'origine par la réprobation publique, se trouve-t-il lui aussi au large du Pérou pour une raison inavouable ? Les lacunes du texte semblent être ici encore une invitation à y réfléchir. Nous avons une imagination⁴.

¹ Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 578. « Why am I here now, an outcast from civilisation, instead of being a happy man enjoying all the pleasures of London? Simply because eleven years ago — I lost my head for ten minutes on a foggy night. »

He stopped. "Yes?" said I.

"That's all."

We relapsed into silence. Presently he laughed. "There's something in this starlight that loosens one's tongue. I'm an ass, and yet somehow I would like to tell you."

"Whatever you tell me, you may rely upon my keeping to myself—if that's it."

He was on the point of beginning, and then shook his head, doubtfully.

"Don't," said I. "It is all the same to me. After all, it is better to keep your secret. There's nothing gained but a little relief if I respect your confidence. If I don't—well?"

He grunted undecidedly. I felt I had him at a disadvantage, had caught him in the mood of indiscretion; and to tell the truth I was not curious to learn what might have driven a young medical student out of London. I have an imagination. »

² Nathalie JAËCK, « Un savant fou peut en cacher un autre » [en ligne], *op. cit.*

³ Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 651.

⁴ Plusieurs critiques voient dans la « bêtise » de Montgomery une allusion à sa possible homosexualité. À cet égard, il convient de rappeler que l'écriture de *L'Île du docteur Moreau* est contemporaine des procès retentissants

L'Île du docteur Moreau a suscité à sa parution de nombreuses réactions hostiles. Wells a réagi à ces vives critiques, et notamment aux accusations d'invraisemblance, en soutenant que les procédés utilisés dans le roman sont réalistes. En effet, la convention du manuscrit trouvé se double d'un travail du récit souvent proche de l'esthétique réaliste, qui se lit notamment dans les passages décrivant les sensations du narrateur – faim dévorante, pulsions violentes, glissement vers la folie¹. On retrouve ce même genre de procédés dans un roman comme *La Guerre des Mondes*, dont l'originalité repose sur l'irruption de Martiens dans la vie des habitants d'une campagne anglaise minutieusement décrite. Cette hybridité entre réalisme et spéculation imaginative, propre à ce qui deviendra le roman de science-fiction, est renforcé par le sérieux que donne au récit l'appui sur des théories scientifiques². D'autre part, tout porte à croire que Wells a conçu son roman comme une hypothèse, une spéculation plausible. En effet, le discours de Moreau reproduit textuellement un essai de Wells, « *The Limits of Individual Plasticity* », dans lequel l'auteur imagine des améliorations futures de l'espèce humaine sur la base de la vivisection, afin de se dégager des implications négatives de l'évolution³. Il est donc envisageable de considérer que Wells estime possibles, voire souhaitables, des expériences analogues à celles de son personnage, mais que le roman, en tant que spéculation, examine également les conséquences négatives de telles expériences. Le premier sous-titre du roman – *Moreau, A Possibility* – va dans ce sens⁴. Dès lors, l'aventure de Prendick servirait « de contre-exemple et de mise en garde⁵ »

Toutefois, dans la suite de sa carrière, Wells prend ses distances avec ses romans des années 1890 : *L'Île du docteur Moreau* est une caricature, un exercice satirique qu'il ne faut pas prendre au sérieux. Dans la préface de ses œuvres complètes aux éditions Atlantic, Wells qualifie notamment son roman de « *theological grotesque*⁶ ». Ce désaveu accompagne

d'Oscar Wilde, qui ont profondément marqué Wells. Pour plus de précisions à ce sujet, voir Patrick PARRINDER, *Shadows of Future*, *op. cit.*, p. 56 ; ou Ivan CAÑADAS, « Going Wilde: Prendick, Montgomery and Late-Victorian Homosexuality in The Island of Doctor Moreau », *English Language and Literature*, vol. 56, n° 3, 2010.

¹ Françoise DUPEYRON-LAFAY, « Traversées, hybridations grotesques et inquiétante étrangeté » [en ligne], *op. cit.*

² John GLENDENING, « « Green Confusion », *op. cit.*, p. 283.

³ À ce sujet, voir *supra* : 3.2.2.2, p. 212 et suiv.

⁴ John GLENDENING, « Green Confusion », *op. cit.*, p. 283. Ce sous-titre apparaît dans l'édition new-yorkaise du roman, mais pas sur les exemplaires de l'édition britannique (Françoise DUPEYRON-LAFAY, « Traversées, hybridations grotesques et inquiétante étrangeté » [en ligne] *op. cit.*)

⁵ Françoise DUPEYRON-LAFAY, « Traversées, hybridations grotesques et inquiétante étrangeté », *op. cit.*

⁶ À ce sujet, voir *supra* : 2.3.3.4, p. 172 et suiv.

d'ailleurs celui de son essai « The Limits of Individual Plasticity¹ ». Pour John Glendening, ce qualificatif de « grotesque » reflète celle du genre de la science-fiction, qui oscille entre le réalisme et l'étrangeté². De fait, en alliant des procédés inspirés du réalisme et de l'écriture fantastique tout en soulignant les contradictions que cela implique, l'auteur génère « une impression de disjonction qui contribue à l'atmosphère inquiétante du roman³ ». De même, l'adjectif « grotesque » est récurrent dans le texte même de *L'Île du docteur Moreau*. Si le mot fait évidemment écho à la porosité entre l'animalité et l'humanité dans le récit, on peut y voir aussi un lien avec l'hybridité générique du roman⁴. Le texte est également parsemé d'adjectifs comme « *strange* », « *curious* », « *odd* », « *unaccountable* », « *extraordinary*⁵ », qui fonctionnent comme « un aveu assumé d'impuissance », et signalent « des angles morts dans la pensée et le langage⁶ ». Ainsi, les événements inconcevables qui ont lieu sur l'île sont le signe d'une incommunicabilité, qu'on peut rattacher à l'esthétique victorienne du double. Comme le Hyde de Jekyll, le qualificatif de « grotesque » surgit dans le langage pour exprimer l'étrangeté d'un réel mal maîtrisé et violent⁷. L'hybridité générique du roman se lit donc dans le corps même du texte. Ses emprunts à de nombreuses traditions en apparence antinomiques – fable swiftienne, roman réaliste, récits d'horreur de la tradition gothique, roman d'aventures – en font une œuvre d'un genre nouveau et à bien des égards inimité, malgré le foisonnement des romans de science-fiction qui emprunteront son sillage.

¹ Robert M. PHILMUS, David Y. HUGHES, « Introduction », dans *Early Writings in Science and Science Fiction*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1970, p. 16.

² John GLENDENING, « Green Confusion », *op. cit.*, p. 283.

³ *Ibid.* Traduction personnelle.

⁴ Françoise DUPEYRON-LAFAY, « Traversées, hybridations grotesques et inquiétante étrangeté » [en ligne], *op. cit.*

⁵ *Ibid.*, note 13 : « On notera pour chacun de ces adjectifs (et leurs variantes adverbiales ou substantivées) : 62 occurrences (*strange*), 29 (*odd*), 18 (*curious*), 4 (*unaccountable*), 7 (*extraordinary*). Ils peuvent en outre être associés à des termes renforçant leur visée normative, comme dans « so strangely distorted » ou « strangely unreal » (89). »

⁶ *Ibid.*

⁷ À ce sujet, voir *supra* : 2.3.3.4, p. 172 et suiv.

CHAPITRE VII

RÉCITS EN ARCHIPEL : LE VOYAGE ET L'ENCYCLOPÉDIE

Si le modèle centralisé de l'île est propice à des récits resserrés répondant à une logique interne forte, la géographie éclatée de l'archipel appelle au contraire la juxtaposition et l'errance. Comme dans *Le Quart-Livre* de Rabelais, ce modèle permet la découverte de différents lieux perçus comme autant de micro-sociétés et associés à différents domaines de savoir. Melville, qui avait utilisé ce modèle narratif ancien dans *Mardi* (1849), conserve dans *Moby-Dick* la structure d'un récit encyclopédique et discontinu. On reconnaît également ce modèle dans *Vingt Mille lieues sous les mers* de Jules Verne, qui propose un tour du monde des connaissances marines. Cette structure en archipel s'oppose en apparence au parcours du tyran insulaire et à l'unicité à laquelle il aspire, car elle introduit dans le texte une pluralité de discours et des passages à vocation contemplative et poétique. Ces deux logiques narratives contradictoires, celle du tyran et celle du narrateur, que Philippe Jaworski nomme

le désir de Quête et le désir de Système¹, opposent ainsi la linéarité de la trame principale du récit aux excursions savantes et rêveuses du narrateur-personnage.

Dans le roman de Conrad, la narration ne s'organise pas selon la structure d'une circumnavigation. Toutefois, on retrouve la même opposition entre une trame linéaire – la trajectoire de Jim – et les circonvolutions narratives qui hésitent, rebroussement chemin, proposent une restitution non chronologique, multiplient les voix secondaires. En ce sens, le récit d'enquête initialement promis est contrarié par la forme même du récit.

Cependant, la structure discontinue et errante des récits ne doit pas laisser penser qu'elle est exempte de tout guidage narratif. À cet égard, il convient de souligner la proximité entre les œuvres étudiées et les procédés habituels du récit de voyage. La définition principale de la littérature de voyage repose sur la réciprocité entre le geste de voyager et le geste d'écriture². Toutefois, le récit de voyage est un genre problématique. En effet, si c'est un genre littéraire, il répond à des normes très restreintes. Les auteurs de récit de voyage sont pour la plupart masculins et occidentaux et présentent le voyage comme une pratique de loisir volontaire liée à un certain style de vie³. À ce sujet, Tzvetan Todorov déplore que le genre soit ainsi restreint et précise que cette catégorie de récits devrait s'appeler « récits de voyages coloniaux » :

La chose saute aux yeux si on prend la question par un autre bout. Qui sont les auteurs de ces récits ? Des guerriers conquérants, des marchands, des missionnaires, c'est-à-dire des représentants des trois formes de colonialisme, militaire, commercial, spirituel ; ou alors des explorateurs, qui se mettent au service de l'une ou l'autre de ces trois catégories. Ils ne sont pas les seuls à voyager, pourtant. Mais lorsque les autres écrivent, cela ne donne pas des « récits de voyages »⁴.

Restreindre le genre du récit de voyage de cette manière signifie à la fois « dénier l'appellation de voyage aux exils, migrations, déportations, traites humaines et animales⁵ »

¹ Philippe JAWORSKI, *Melville : Le Désert et l'Empire*, op. cit.

² Cécile Do HUU, *L'Envers du voyage. Construction et déconstruction d'un discours du voyage dans quelques textes indianocéaniques de J. Conrad, J. M. Coetzee et J. M. G. Le Clézio*, Thèse de doctorat, Université de la Réunion, 2021, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ Tzvetan TODOROV, « Les Récits de voyage et le colonialisme », *Le Débat*, vol. 18, n° 1, 1982, p. 94-101.

⁵ Cécile Do HUU, *L'Envers du voyage*, op. cit., p. 10.

et imposer « une vision occidentocentrée, anthropocentrée et bourgeoise de l'écriture du voyage¹ ».

Le récit de voyage nécessite une posture spécifique, « curieux de l'autre, et sûr de sa propre supériorité² ». De fait, l'écriture du voyage institue « une autorité du voyageur en tant qu'instance de connaissance et souvent de narration³ » qui légitime son discours sur le pays visité. Or, « cette autorité présumée est tributaire de l'impérialisme⁴ », dans la mesure où le regard du voyageur « se subsume souvent dans celui, ubiquitaire et désincarné, de l'Empire⁵ ». Ce regard produit donc, selon les termes de Mary-Louise Pratt, un *Monarch-of-all-I-survey narrative*⁶. Cette définition du genre, qui souligne son caractère problématique, est redoublée par le fait qu'au XIX^e siècle, les récits de voyage et les fictions racontant des voyages se fondent sur les mêmes ressorts narratifs et sont publiés dans les mêmes périodiques, alimentant de ce fait le brouillage entre la référentialité et la fiction⁷. De fait, comme l'observe Michel Serres, les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne sont publiés dans un contexte d'appropriation discursive de la terre et participent pleinement à ce mouvement⁸. Ainsi, le tour du monde des personnages de *Vingt mille lieues sous les mers*, qui concorde avec le récit d'Aronnax et la construction du roman lui-même, entérine l'analogie entre le livre et le voyage, donc l'appropriation du globe par le langage de l'Europe impérialiste.

Le cas de *Moby-Dick* est différent, dans la mesure où le récit s'inscrit dans un double mouvement d'appropriation par le savoir et de subversion. En effet, le roman dessine une figure auctoriale complexe, à la fois légitime et problématique. Légitime parce que le récit s'appuie, comme d'autres romans maritimes avant lui, sur le récit de voyage d'un narrateur blanc, masculin et de classe aisée s'engageant comme simple matelot. Problématique parce

¹ *Ibid.*

² Tzvetan TODOROV, « Les Récits de voyage et le colonialisme », *op. cit.*, p. 101.

³ Cécile Do HUU, *L'Envers du voyage*, *op. cit.*, p. 29.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Mary Louise PRATT, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, *op. cit.*

⁷ À ce sujet, voir par exemple l'article de Matthieu LETOURNEUX, « La colonisation comme un roman. Récits de fiction, récits documentaires et idéologie dans le Journal des voyages » [en ligne], *Belphégor*, 2010, URL : <http://hdl.handle.net/10222/47782>, consulté le 28 novembre 2018.

⁸ Michel SERRES, *Jouvences sur Jules Verne*, *op. cit.*, p. 12.

que ce narrateur, devenu un personnage d'auteur envahissant, brise les conventions habituelles de ce type de récit en mêlant les sources fiables et les sources non fiables, et en croisant le regard de l'érudit et du voyageur à celui du matelot, dont la connaissance des fonds marins et des pays non occidentaux est largement méprisée en 1851. En conséquence, l'hybridité générique du roman met en déroute le guidage interprétatif en construisant une figure d'auteur instable et insaisissable.

Enfin, *Lord Jim* s'inscrit dans cette tradition du récit de voyage d'une autre manière. L'errance des personnages dans tout l'archipel insulindien se couple à une narration hétérogène et éclatée qui multiplie les narrateurs secondaires, les retours en arrière, les versions contradictoires. Toutefois, de même que les « romans malais » de Conrad, en s'appuyant sur la cartographie impérialiste britannique, contribuent à matérialiser l'existence de l'Océan Indien en tant qu'entité géographique¹, les effets de brouillage narratif n'effacent pas le contrôle qu'exerce le narrateur sur le récit. De manière parfois assumée, parfois dissimulée, Marlow prend la main sur le récit, impose son interprétation, ou discrédite certains narrateurs secondaires.

7.1. LES ENCYCLOPÉDIES MARINES D'HERMAN MELVILLE ET JULES VERNE

Moby-Dick et *Vingt mille lieues sous les mers* ont pour point commun d'avoir pour trame principale une circumnavigation et de proposer des développements savants. Ces deux romans, dans lesquels on repère l'influence de modèles littéraires anciens – encyclopédie, *isolario* – se fondent sur une analogie entre les étapes du voyage en mer et l'accumulation des savoirs. Ils s'élaborent ainsi selon une tension entre une trame linéaire et des développements discontinus et juxtaposés, qui répondent à des motivations à la fois esthétiques et pédagogiques.

¹ Cécile Do HUU, *L'Envers du voyage*, op. cit., p. 56-72.

Le terme d'« encyclopédie » apparaît à la Renaissance, d'abord sous une forme latine (« *encyclopaedia* »), elle-même traduite littéralement du grec. On trouve les premières occurrences du mot français sous la plume de Guillaume Budé (*Institution du Prince*, 1519, puis 1547) et de François Rabelais (*Pantagruel*, 1532). En grec, « *enkyklios* » caractérise ce qui est rond, circulaire, qui tourne sur lui-même ; et « *paideia* » désigne l'éducation des enfants. Ce mot d'encyclopédie, que l'on trouve chez Plutarque et Strabon, signifie l'« ensemble des sciences qui constituent une éducation complète¹ ». À une époque plus récente, le mot d'encyclopédie en vient à désigner un livre qui recense tous les savoirs. Mais comment effectuer cette recension, dans quel ordre classer les savoirs ? Umberto Eco étudie deux modèles métaphoriques qui pour lui correspondent à deux manières de concevoir le savoir : l'arbre, et le labyrinthe. Le classement des choses du réel selon des catégories et subdivisions hiérarchisées emboîtées les unes dans les autres (genres, espèces, sous-espèces) est une proposition du philosophe néoplatonicien Porphyre (III^e siècle), qui se présente sous la forme d'un arbre². L'œuvre du philosophe, très influente au Moyen Âge, repose sur une conception du monde stable et un savoir que l'on suppose fini, et dont on peut faire le tour. En ce sens, elle répond au système ptoléméen, selon lequel le cosmos s'organise selon une série de cercles concentriques formant un ensemble clos. Selon Umberto Eco, la révolution copernicienne bouleverse cette conception du monde, et impose l'idée d'un savoir incommensurable : la métaphore de l'arbre s'oppose à celle du labyrinthe, chacune des deux correspondant à une certaine conception du savoir, clos ou ouvert à l'infini³. Mais pour lui, ces deux métaphores renvoient également à deux manières différentes de recenser les savoirs : le dictionnaire et l'encyclopédie. Le dictionnaire a pour vocation de donner des définitions, c'est-à-dire uniquement les propriétés nécessaires pour distinguer une chose d'une autre (le chien est un animal, mammifère, de la famille des canidés) ; tandis que l'encyclopédie cherche à compiler des savoirs, mais aussi les discours nécessaires pour comprendre le monde (le chien peut être grand, petit, domestique, aboyer, être hostile à l'être

¹ Cette définition est tirée du dictionnaire d'Anatole Bailly.

² Umberto ECO, *De l'arbre au labyrinthe. Études historiques sur le signe et l'interprétation*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 2010, trad. de Hélène SAUVAGE, p. 20-38.

³ *Ibid.*, p. 88.

humain¹...). En ce sens, pour Eco, même quand elle se conçoit sous la forme d'un arbre, l'encyclopédie est donc toujours liée au labyrinthe.

À l'époque latine, dans l'œuvre de Pline par exemple, l'index n'est pas le plus important pour le compilateur, qui considère que son lecteur sera plus intéressé par le contenu de l'encyclopédie que par le classement des choses décrites. Umberto Eco indique donc que l'encyclopédie ancienne se conçoit comme une carte labyrinthique aux frontières imprécises. D'autre part, Pline ne fait aucune distinction entre les sources sûres et les sources imprécises, voire fabuleuses : « l'encyclopédie n'entend pas enregistrer ce qu'il y a réellement, mais ce que les gens pensent traditionnellement qu'il y a² », conformément à son projet d'apporter une connaissance du monde, et non une simple définition. Pour Eco, c'est seulement cette dernière caractéristique qui distingue l'encyclopédie ancienne de la moderne : l'encyclopédie moderne prend soin de spécifier ses sources, mais continue d'être tenue « de nous dire *tout* ce qui a été dit, sur l'acide sulfurique autant que sur Apollon et Merlin l'Enchanteur³ ». Les encyclopédies médiévales conservent un classement qui semble répondre à des critères aléatoires, mais celles de la Renaissance font apparaître de plus en plus clairement l'ordre qui les sous-tend. Pour représenter cet ordre, elles exploitent des métaphores organiques : l'arbre (à la suite de Raymond Lulle) ou la fleur (comme la *Margarita Philosophica* de Gregor Reisch, 1503). Contrairement à ce que l'on constate dans l'œuvre de Pline, dans ces ouvrages, c'est donc l'index qui constitue « la substance même du projet encyclopédique⁴ », la métaphore servant à donner une architecture à l'ensemble. Bien que l'arbre réapparaisse régulièrement comme modèle architectural, les auteurs de la Renaissance sont conscients qu'aucun savoir ne peut être détaillé de manière exhaustive : Umberto Eco cite Francis Bacon, pour qui l'univers apparaît comme un labyrinthe aux chemins multiples, parfois trompeurs et ambigus. À l'époque des Lumières et de *L'Encyclopédie*, c'est le modèle de l'arbre qui semble l'avoir emporté, bien que d'Alembert reconnaisse le caractère labyrinthique des savoirs : pour lui, l'arbre doit servir de

¹ *Ibid.*, p. 19-20.

² *Ibid.*, p. 50.

³ *Ibid.*, p. 52.

⁴ *Ibid.*, p. 61.

mappemonde, c'est-à-dire s'utiliser comme une carte qui permet une vision surplombante de cet enchevêtrement de savoirs¹.

Aux métaphores de l'arbre et du labyrinthe, qu'exploitent à divers degrés *Moby-Dick* et *Vingt mille lieues sous les mers*, nous pouvons ajouter celle de la circumnavigation, qui est liée à l'étymologie du terme encyclopédie. Celle-ci consiste à faire le tour du savoir, comme le voyage en mer permet de faire le tour du monde. Le modèle du voyage d'île en île se prête aux romans à vocation encyclopédique, dans la mesure où chaque île peut représenter un aspect du savoir. À la Renaissance, ce modèle littéraire rappelle les formes de l'*isolario*, inventaire géographique d'îles réelles ou fabuleuses. En effet, depuis l'Antiquité, tout ce qui n'est pas l'œkoumène (Europe, Afrique, Asie) est envisagé comme une série d'îles : dans leurs géographies, Ptolémée et Strabon distinguent ainsi le continent et les îles, toutes plus ou moins liées à des récits merveilleux². Dans la cosmologie médiévale, l'œkoumène lui-même est perçu comme une île entourée d'océan, dont le centre est Jérusalem. « Cette perception du monde comme une île entourée d'eau perdure tout au long du Moyen Âge », et « métaphoriquement le monde sera appréhendé ainsi par les *isolarii* jusqu'à la fin du XVI^e siècle³ ». D'autre part, la place des îles sur les cartes est sujette à caution durant très longtemps, du fait que jusqu'au XVIII^e siècle, les Européens ne savent pas calculer la longitude. Il est facile de faire apparaître une île sur une carte au mauvais endroit, de la redoubler ou de l'effacer. Les îles de la carte sont donc incertaines, d'où leur proximité avec un imaginaire fabuleux⁴. Par exemple, les Canaries et les Açores apparaissent dans l'Antiquité comme des îles légendaires et mobiles⁵. Dans les récits antiques et médiévaux, l'île est polymorphe : elle s'apparente au navire ou au gros poisson, elle recèle des monstres ou des trésors, et l'incertitude de son existence fait pendant à la fermeture du continent. Les circumnavigations romanesques de Melville et de Jules Verne revivifient cet imaginaire

¹ *Ibid.*, p. 78-80.

² Louise BENAT TACHOT, « De l'île à l'*isolario* : fonction et statut de l'île dans l'écriture de la conquête », dans Eliseo TRENCH (éd.), *Au Bout du voyage, l'île*, Reims, Presses Universitaires de Reims, 2001, p. 63-67.

³ *Ibid.*, p. 67-68.

⁴ « Face à la terre habitée simplement divisée en trois parties massives, l'Asie, l'Europe, l'Afrique, les terres insulaires les plus lointaines surtout au fur et à mesure que l'on avance dans le temps, se caractérisent par une fragmentation extrême comme si, en bordure de l'Océan, la terre se délitait indéfiniment. » (Danielle LECOQ, « Les îles aux confins du monde », *op. cit.*, p. 15.)

⁵ Louise BENAT TACHOT, « De l'île à l'*isolario* », *op. cit.*, p. 70.

ancien, et s'ancrent donc dans une tradition liée à la Renaissance. Dans *Mardi* d'Herman Melville, roman inspiré de formes anciennes, ce n'est ni l'arbre, ni le labyrinthe, mais plutôt l'archipel qui sert de métaphore structurelle. *Mardi*, qui s'apparente au *Quart-Livre* de François Rabelais, est un voyage philosophique d'île en île où chaque rencontre est prétexte à une discussion sur un sujet donné : la géographie, l'histoire, la poésie, la politique, la métaphysique, la question de la nature humaine...

Si la structure de *Moby-Dick* est moins systématique, le voyage autour du monde jalonné des étapes obligées de la pêche à la baleine est également un prétexte pour aborder des sujets variés, en rapport ou non avec la baleine. De même, le tour du monde des personnages verniens propose une exploration systématique de toutes les mers du globe, chacune étant liée à l'inventaire d'un savoir scientifique sur les habitants des fonds marins, mais aussi sur la dimension fabuleuse de chaque espace géographique. Jules Verne rejoint donc la définition de l'encyclopédie donnée par Umberto Eco, dont l'objectif est de recenser les savoirs autant que les légendes, afin d'apporter une connaissance complète du monde.

7.1.1. Anatomie de la baleine dans *Moby-Dick* : « a flimsy ragout of my own »

En tant que matelot baleinier, le narrateur melvillien se proclame spécialiste de la baleine et propose de faire de son livre une étude « systématique et encyclopédique¹ » sur le sujet (« *it behooves me to approve myself omnisciently exhaustive in the enterprise* »). Le choix de l'adjectif « encyclopédique » par le traducteur français se justifie, dans la mesure où Ismaël déclare se vouloir « *omnisciently exhaustive* ». En un sens, l'« omniscience » ou le fait de tout savoir, est le but ultime de toute encyclopédie. Mais le choix du terme, renforcé par la formule pléonastique (« omniscience exhaustive »), révèle une ambition démesurée chez le narrateur melvillien, puisque l'omniscience désigne un savoir absolu qui est l'apanage de Dieu. Avec ce genre de phrases, Ismaël s'érige en détenteur d'un savoir incontestable sur la baleine. À plusieurs reprises, il affirme d'ailleurs son autorité en la matière, parfois contre

¹ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, op. cit., p. 497.

toutes les sources possibles, avec un ton qui n'admet aucune contradiction. Par exemple, au chapitre 55, il entreprend de « redresser les opinions des hommes » au sujet des portraits fautifs des baleines, « en prouvant que de telles représentations de la baleine sont absolument fausses¹ » : « *It is time to set the world right in this matter, by proving such pictures of the whale all wrong* ». L'opposition des deux adjectifs « *right* » / « *wrong* » dans cette phrase lui donne un ton catégorique, tout en avançant l'idée qu'il y aurait seulement deux aspects du savoir : le vrai et le faux. Avec ce genre de phrases, le narrateur melvillien indique qu'il est seul à détenir une parole de vérité face au monde entier, qu'il se propose de « redresser » (« *set right* »). Cette démesure s'accompagne, dans tous les chapitres dits « cétologiques », d'une abondance d'arguments d'autorité qui lui permettent d'avancer de nombreuses hypothèses sur un ton plus ou moins parodique. L'originalité de la démarche d'Ismaël, et derrière lui de l'auteur de *Moby-Dick*, est d'avoir associé les sources livresques et le savoir empirique que donne la véritable expérience de la pêche à la baleine. Cette dernière lui permet d'enrichir les connaissances des savants qui, comme le fait justement remarquer le narrateur melvillien, n'ont souvent jamais vu les choses dont ils parlent, mais aussi de jouer avec la véracité des nombreuses légendes liées aux créatures sous-marines.

Au XIX^e siècle, l'essor des sciences naturelles, amorcé à l'époque classique, continue de s'affirmer et propose à l'apprenti biologiste un outil complet de connaissance du monde, notamment à travers la classification des espèces végétales et animales. La métaphore de l'arbre de Porphyre est liée, nous l'avons vu, à un système de connaissance clos sur lui-même. Dans *Moby-Dick*, elle témoigne de l'aspiration à un savoir total de la part du narrateur-personnage. Au chapitre 32, intitulé « Cétologie », Ismaël s'attelle à l'élaboration d'un classement des baleines – donc d'un arbre de Porphyre – qui lui permettra de donner à lire « une vue systématique de la baleine dans toute la variété de ses espèces² ». Dans ce chapitre, les motifs de la bibliothèque et de l'océan se superposent : « j'ai traversé à la nage bien des bibliothèques, parcouru à la voile bien des océans³ ». Ce rapprochement, s'il évoque les navigations encyclopédiques anciennes que Melville a imitées dans *Mardi*, permet aussi de

¹ *Ibid.*, p. 296.

² *Ibid.*, p. 157. « It is some systematized exhibition of the whale in his broad genera, that I would now fain put before you. »

³ *Ibid.*, p. 158. « I have swam through libraries and sailed through oceans »

confondre les sources livresques et les sources empiriques en les rendant équivalentes. Pour le marin comme pour l'exégète, la baleine est un texte à déchiffrer. Le classement proposé correspond donc à des formats de livres : les baleines seront réparties selon trois catégories liées à leur taille, « I. LA BALEINE IN-FOLIO ; II. LA BALEINE IN-OCTAVO ; III. LA BALEINE IN-DOUZE¹ ». Ismaël affirme qu'il aurait pu choisir de les classer différemment, selon qu'elles disposent de dents ou de fanons, d'un certain type d'aileron dorsal, ou d'une bosse, mais il exclut ces possibilités au motif que ce n'est pas méthodique :

Que reste-t-il donc à faire ? Rien, – sinon prendre les baleines à bras-le-corps, se saisir de leur généreux volume, sans en omettre un seul feuillet, et les classer ainsi, hardiment. Tel est le système bibliographique présentement adopté ; c'est d'ailleurs le seul qui puisse être mis en œuvre, parce que c'est le seul commode².

Cette remarque est évidemment comique. Le choix de ne pas considérer les détails anatomiques, habituellement retenus par les naturalistes pour établir leurs classements des espèces, est fait en toute conscience sans apporter aucune justification. Il contribue donc à montrer le narrateur comme un auteur soucieux de tenir l'unique discours de vérité sur le sujet qu'il aborde. La métaphore du livre se poursuit, comme si, après avoir discrédité les différents savants cités au début du chapitre au motif qu'ils n'ont qu'une connaissance livresque de la baleine, Ismaël n'était pas différent d'eux. Le chapitre opère ainsi un va-et-vient entre une volonté affichée de contrôle sur l'œuvre, et des éléments comiques qui jettent le discrédit sur ce qui est affirmé. Ismaël soutient ainsi des points de vue parfaitement faux de manière assumée, selon ce qui lui convient de dire. Par exemple, avant même de commencer son classement, il affirme que la baleine est un poisson, en choisissant de suivre le livre de Jonas plutôt que Linné, tout en ajoutant par ailleurs que la baleine a le sang chaud, possède des poumons, et se reproduit comme les autres mammifères. Il refuse également d'intégrer dans son classement certains animaux, au motif que ce sont des créatures répugnantes³. De même, il assume dans ce chapitre une inexactitude qui sert le propos du roman entier, en affirmant que le cachalot est la plus grosse espèce de baleine. Ismaël –

¹ *Ibid.*, p. 161. « I. THE FOLIO WHALE; II. the OCTAVO WHALE; III. the DUODECIMO WHALE. »

² *Ibid.*, p. 164. « What then remains? nothing but to take hold of the whales bodily, in their entire liberal volume, and boldly sort them that way. And this is the Bibliographical system here adopted; and it is the only one that can possibly succeed, for it alone is practicable. »

³ *Ibid.*, p. 159.

comme Melville – sait très bien que la plus grande baleine est la baleine bleue, ce qu'il se garde bien de préciser. Sa préférence affichée pour le cachalot est évidemment en concordance avec le contenu global du roman, qu'il concerne les chapitres cétologiques ou la quête du capitaine Achab. Cependant, cette ostensible volonté de contrôle est contredite par le dispositif même du texte. Les métaphores de l'océan comme bibliothèque et de la baleine comme livre, plutôt que d'éclaircir le propos, servent plutôt à l'opacifier, dans le sens où elles rappellent que les sources concernant la baleine – qu'elles soient exactes ou erronées – sont extrêmement nombreuses : « si notre savoir est mince, les livres, eux, sont légion¹ », note le narrateur. Malgré l'affirmation de son projet d'atteindre une « omniscience exhaustive », Ismaël renonce d'emblée à proposer une construction théorique satisfaisante. La classification proposée est donc, comme pour d'Alembert, une mappemonde permettant de se repérer dans les savoirs, mais non un système infallible apportant une connaissance absolue de chaque sujet abordé : « mon seul objet est d'esquisser le projet d'une taxinomie cétologique », écrit Ismaël. « Je suis l'architecte, non le maçon² ». L'image de l'architecte est la même qu'emploie Umberto Eco : la métaphore de la bibliothèque se présente donc comme une architecture qui permet de construire le chapitre cétologique, et par extension le roman entier.

Le brouillage des savoirs a également pour origine le mélange des sources, fiables ou non, ce qui inscrit l'ouvrage cétologique d'Ismaël dans la lignée des compilateurs antiques et médiévaux. Le roman commence avec deux séries de citations intitulées « Étymologie » et « Extraits », qui rassemblent en quelques pages les genres de toutes les sources desquelles Melville s'inspire : la liste s'ouvre par des références bibliques, se poursuit avec des citations de compilateurs d'encyclopédies anciennes et de récits plus ou moins fantaisistes, comme Plutarque, Pline, Lucien, Rabelais ou Thomas Browne, mêlées à des citations de naturalistes connus comme Cuvier et Darwin, des écrivains de fiction comme Fenimore Cooper ou Hawthorne, des navigateurs comme Scoresby, et se clôt par des chansons de matelots baleiniers de Nantucket. Comme dans cette section qui précède la narration, les sources des chapitres cétologiques ne sont jamais hiérarchisées. Ce tissage de citations juxtaposées, que

¹ *Ibid.*, p. 157 : « though of real knowledge there be little, yet of books there are a plenty ».

² *Ibid.*, p. 158. « My object here is simply to project the draught of a systematization of cetology. I am the architect, not the builder. »

Redburn qualifie modestement de « ragoût¹ » (« *a flimsy ragout of my own* »), est caractéristique des romans melvilliens. Dans *Moby-Dick*, cette manière d'écrire prend une ampleur inédite, dans la mesure où le narrateur est lui-même un auteur qui écrit sur la baleine. Le roman entre alors dans un jeu avec ses sources, parfois en les citant telles quelles, mais le plus souvent en créant un décalage comique qui discrédite l'autorité de la voix narrative. Par exemple, Ismaël s'attaque à des auteurs qui n'ont aucune prétention scientifique, comme au chapitre 55 où il critique l'inexactitude des gravures et des tableaux anciens représentant des dragons ou des monstres fabuleux, qu'il fait mine de considérer comme des portraits de baleines. Ou encore, comme lorsqu'il choisit de suivre le livre de Jonas plutôt que Linné, il se sert de sources fantaisistes pour réfuter des ouvrages eux-mêmes peu scientifiques. Ainsi, au chapitre 105, il s'insurge contre la théorie de Pline selon laquelle les animaux dégénèrent et rétrécissent :

La baleine actuelle est aussi grande que ses ancêtres du temps de Pline. Et si d'aventure je me retrouve un jour devant Pline, où qu'il soit, je me ferai fort de le lui dire, moi, qui suis plus baleinier qu'il ne le fut jamais, car je ne puis comprendre comment il se fait que des momies égyptiennes ensevelies des milliers d'années avant la naissance de Pline ne mesurent pas plus dans leur cercueil qu'un gaillard du Kentucky dans ses chaussettes, ni d'où vient que le bétail et les autres animaux sculptés sur les plus vieilles tablettes d'Égypte et de Ninive, à en juger par les proportions relatives du dessin, prouvent clairement que le beau bétail de race du marché de Smithfield, nourri à l'étable, non seulement égale mais surpasse en taille, et de loin, les plus grasses des vaches *grasses de chair* de Pharaon².

Outre l'évocation de la possibilité de rencontrer Pline afin de le contredire en face, on remarque dans cette phrase plusieurs procédés humoristiques visant à discréditer l'autorité d'Ismaël. Comme dans la section « Extraits », qui juxtapose des citations éclectiques ayant

¹ Herman MELVILLE, *Redburn*, *op. cit.*, p. 166. Dans *Redburn*, le personnage éponyme qualifie de « ragoût » (« *a flimsy ragout of my own* ») sa tentative de récrire le vieux guide touristique de son père, qui symbolise dans le roman la littérature britannique admirée par la génération précédente. Les chapitres 30 et 31 de *Redburn*, qui concernent les réflexions sur le guide touristique désormais obsolète, rejoignent ainsi l'enthousiasme de Melville et de ses contemporains à l'égard de l'essor d'une littérature nouvelle spécifiquement étasunienne.

² Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 502. « The whale of to-day is as big as his ancestors in Pliny's time. And if ever I go where Pliny is, I, whaleman (more than he was), will make bold to tell him so. Because I cannot understand how it is, that while the Egyptian mummies that were buried thousands of years before even Pliny was born, do not measure so much in their coffins as a modern Kentuckian in his socks; and while the cattle and other animals sculptured on the oldest Egyptian and Nineveh tablets, by the relative proportions in which they are drawn, just as plainly prove that the high-bred, stall-fed, prize cattle of Smithfield, not only equal, but far exceed in magnitude the fattest of Pharaoh's fat kine; in the face of all this, I will not admit that of all animals, the whale alone should have degenerated. »

pour seul point commun de comporter une référence à la baleine, Ismaël confronte son savoir de matelot baleinier du XIX^e siècle aux légendes et théories rapportées par un auteur antique, révélant de cette manière l'incongruité de ce rapprochement, comme s'il pointait du doigt deux livres qui n'ont rien à voir rangés côte à côte dans une bibliothèque. De plus, le choix de sources plus que douteuses pour prouver que la baleine n'a pas rétréci (les momies, les fresques) confrontées à des références tout à fait prosaïques et contemporaines (le Kentucky, les vaches de la foire aux bestiaux de Londres) s'ajoute à la dimension fantaisiste du passage. Le paradoxe est que ce paragraphe comique intervient au milieu d'un chapitre où l'on peut pourtant considérer que Melville donne un point de vue personnel et argumenté sur un sujet auquel il a réfléchi. En effet, au sein du tissage burlesque de références éclectiques, son narrateur examine la question à l'aide de recherches récentes sur les fossiles de baleine et son expérience de pêcheur. Ainsi, de manière globale, le roman noie les sources fiables et scientifiques dans un flot de références fantaisistes. Ismaël joue par exemple avec l'argument d'autorité, en invoquant des sources farfelues, comme « [son] docte ami le Dr Methodick, professeur de haut allemand et de bas batave aux universités de Pâques et de la Trinité¹ », ou Zogranda, médecin esquimau, qui « préconise pour les petits enfants des tranches de lard [de baleine], qu'il estime extrêmement juteux et nourrissant² ». Pour la plupart des critiques, ces noms ridicules désignent pourtant une source fiable : les ouvrages de l'explorateur britannique William Scoresby publiés dans les années 1820³, qui traitent de la pêche à la baleine dans l'Arctique, et dont Ismaël écrit qu'il est « le meilleur spécialiste actuel⁴ » de la baleine franche⁵.

De manière générale, Melville montre dans son œuvre un goût pour la prolifération de noms propres, la citation déconnectée de son contexte, la liste, les comparaisons, les

¹ *Ibid.*, p. 487 : « my friend Dr. Snodhead, a very learned man, professor of Low Dutch and High German in the college of Santa Claus and St. Pott's » (« snod » est un vieil adjectif, probablement d'origine nordique, signifiant « ordonné, méticuleux »).

² *Ibid.*, p. 335. « Zogranda, one of their most famous doctors, recommends strips of blubber for infants, as being exceedingly juicy and nourishing. »

³ Voir par exemple : Howard Paton VINCENT, *The Trying-out of Moby-Dick*, Kent, Kent State University Press, 1980.

⁴ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 158. « On the separate subject of the Greenland or right-whale, he is the best existing authority. »

⁵ Notons toutefois que Scoresby subit le discrédit dû à sa profession : bien qu'étant un grand spécialiste de la baleine, son savoir empirique le rend méprisable aux yeux de la communauté scientifique de son temps (Monique BROSSE, *Le récit maritime français*, *op. cit.*, p. 186.)

allusions – ici encore, c'est un point commun avec de nombreuses œuvres de la Renaissance. À la lecture, ces procédés produisent la sensation d'une multiplicité d'images et renforcent la dimension labyrinthique du texte. En effet, à bien des égards, cette accumulation de détails crée des réseaux de sens qui fonctionnent comme autant de fausses pistes, alors qu'Ismaël connaît son sujet : le compte-rendu qu'il fait du travail sur un navire baleinier est souvent d'une précision ethnographique ; et sa description des animaux marins d'une grande exactitude. Par exemple, quand dans son exposé céologique il décrit le rorqual commun, il fait une description précise du corps de l'animal (couleur, aspect de la tête, dimensions et forme de son aileron, comportement), mais ajoute également plusieurs analogies qui allongent et brouillent la description. Le rorqual, du fait de son comportement solitaire, est ainsi comparé à Caïn, « banni et inconquis à jamais, portant son aileron comme un stigmat¹ ». L'allusion à Caïn, ailleurs signifiante, semble ici invoquée de façon purement gratuite, comme pour égarer ceux qui auraient pris soin de noter l'importance du motif de Caïn, du stigmat ou de la cicatrice dans l'ensemble du roman. En définitive, les chapitres céologiques de Melville, si riches d'informations mais aussi de légendes, d'images, de mots incongrus, de citations et d'imprécisions volontaires, correspondent bien à la description de l'encyclopédie antique ou médiévale faite par Umberto Eco : « il est des entreprises dans lesquelles un méticuleux désordre est la seule vraie méthode² », affirme Ismaël pour se justifier. Comme dans l'œuvre de Pline, le classement des savoirs paraît éclectique et les sources ne sont pas fiables. Par certaines affirmations, le narrateur semble d'ailleurs se considérer comme un héritier de ces encyclopédistes des siècles passés, en revendiquant de façon parodique son appartenance à une lignée fabuleuse. Au chapitre 82, qui souhaite, selon son titre, célébrer « l'honneur et la gloire de la pêche de la baleine », il affirme :

¹ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 163. « [...] this leviathan seems the banished and unconquerable Cain of his race, bearing for his mark that stye upon his back. »

² *Ibid.*, p. 399. « There are some enterprises in which a careful disorderliness is the true method. »

Plus je descends profond dans l'objet de mon étude – la pêche de la baleine – et pousse mes recherches jusqu'à ses origines mêmes [« *The more I dive into this matter of whaling, and push my researches up to the very spring-head of it* »], plus je suis impressionné par sa dignité et son ancienneté remarquables ; et, en particulier, lorsque je découvre que tant de fameux demi-dieux, héros et prophètes de toutes sortes ont contribué à son éclat, je suis transporté à l'idée que j'appartiens moi aussi, bien qu'à un rang subalterne, à cette fraternité si bien armoriée¹.

La métaphore du plongeon rappelle l'analogie entre la bibliothèque et l'océan, et la recherche de la « source [*spring-head*] » le désir de savoir absolu qui a motivé en premier lieu la quête du narrateur-écrivain. La « fraternité » dont il est question regroupe des héros mythiques : Persée, qui « fut le premier baleinier² », saint-Georges, Hercule, le prophète Jonas et le dieu Vishnou. En exhibant ainsi sa lignée mythologique, Ismaël se présente comme un homme de science qui enquête sur un sujet de manière exhaustive, mais aussi comme un matelot baleinier héritier d'une longue liste de personnages mythologiques. Il opère ainsi une synthèse entre les sources érudites et la communauté des marins à laquelle il se rattache. Harponner la baleine pour l'examiner revient à la saisir pour la lire comme un livre, au hasard des rayons de la bibliothèque. Nous pouvons également considérer que ce chapitre, qui a pour objectif de donner des ancêtres illustres et mythiques aux pêcheurs baleiniers, n'a pas seulement une visée comique, mais qu'il fait partie du projet « démocratique » de célébrer la pêche à la baleine, activité jugée vile et prosaïque.

Au XIX^e siècle, les connaissances des baleiniers sont discréditées car « la marine officielle dénie tout intérêt sérieux à leur consignations³ ». Dès lors, pour Melville, le fait de mêler savoir livresque et savoir empirique permet de donner une forme de noblesse aux connaissances des marins, qui constituent pour l'essentiel une culture orale. Ismaël recense ainsi les noms que les matelots baleiniers donnent aux espèces animales de la mer, « poisson

¹ *Ibid.*, p. 399-400. « *The more I dive into this matter of whaling, and push my researches up to the very spring-head of it so much the more am I impressed with its great honorableness and antiquity; and especially when I find so many great demi-gods and heroes, prophets of all sorts, who one way or other have shed distinction upon it, I am transported with the reflection that I myself belong, though but subordinately, to so emblazoned a fraternity.* »

² *Ibid.*, p. 400. « *The gallant Perseus, a son of Jupiter, was the first whaleman [...].* »

³ Monique BROSSE, *Le récit maritime français, op. cit.*, p. 186.

noir », « baleine à nez¹ » ou encore « baleine nez-de-bouteille », « baleine jonque », « baleine pudding² » : « je donne ici les noms des poissons qu'affectionnent les gens de mer, car ce sont en général les meilleurs³ », ajoute-t-il. À plusieurs reprises, il se fait un devoir d'intégrer à la langue anglaise des mots du vocabulaire marin, comme au chapitre 53 où il propose d'ajouter une définition aux dictionnaires de Johnson et de Webster⁴. De même, au chapitre 87, il mentionne l'emploi par les marins baleiniers du mot « *to gally* », verbe archaïque que l'anglais moderne a oublié, afin de justifier la noblesse de leur profession : « c'est ainsi que certains mots anglais parmi les plus anciens et les plus distingués », écrit-il, « font désormais partie de la langue démocratique, et même plébéienne, dans le Nouveau Monde⁵ ». On pourrait penser que la mention de la démocratie et de la plèbe dans cette phrase contraste avec celle de la distinction aristocratique de l'origine du mot « *to gally* ». Pourtant, elle est cohérente avec l'idéal démocratique étasunien qui voit une étincelle divine en chaque individu, ce qui accorde donc, en un sens, une forme de noblesse au plus humble marin. En règle générale, la culture et le savoir des marins sont valorisés dans le roman, et apparaissent comme des sources aussi légitimes que les ouvrages scientifiques auxquels le narrateur fait référence. Par exemple, à propos de la peau de la baleine, il déclare avoir eu des « polémiques – en mer avec des baleiniers expérimentés, et à terre avec de savants naturalistes⁶ », les deux étant cités à parts égales. La plupart du temps, Ismaël donne même raison au savoir maritime contre les sources livresques, comme au chapitre 57 où il déclare que les représentations picturales des baleines sont inexactes comparées aux gravures et aux dessins faits par les matelots⁷.

Comme nous pouvons le voir, le « ragoût » encyclopédique d'Ismaël a de multiples aspects et de multiples objectifs : il se fait la voix d'une connaissance réelle sur la baleine et

¹ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 166. « Black Fish » ; « Nostril Whale ».

² *Ibid.*, p. 170. « The Bottle-Nose Whale; the Junk Whale; the Pudding-Headed Whale; the Cape Whale; the Leading Whale; the Cannon Whale; the Scragg Whale; the Coppered Whale; the Elephant Whale; the Iceberg Whale; the Quog Whale; the Blue Whale; etc. »

³ *Ibid.*, p. 166. « I give the popular fishermen's names for all these fish, for generally they are the best. »

⁴ *Ibid.*, p. 272.

⁵ *Ibid.*, p. 423. « Thus, some of the best and furthest-descended English words [...] are now democratised, nay, plebeianised—so to speak—in the New World. »

⁶ *Ibid.*, p. 341. « I have had controversies about it with experienced whalemens afloat, and learned naturalists ashore. »

⁷ *Ibid.*, p. 305.

la pratique de la pêche en donnant la parole à un savoir habituellement méprisé, il parodie les ouvrages anciens dans un but qui semble à la fois comique et esthétique, et il exhibe sa boulimie de savoir tout en montrant qu'il est impossible de tenir un discours unique sur un sujet quel qu'il soit. À de nombreuses reprises, Ismaël avoue que son projet cétologique est trop grand pour lui. Par exemple, son classement des baleines s'avère incomplet, dans la mesure où nombre de ces créatures sont très mal connues même pour un navigateur averti. La description de plusieurs animaux s'achève donc par des aveux d'ignorance : « je n'en sais pas beaucoup plus », « je ne puis rien dire d'autre¹ ». D'autre part, l'arbre de Porphyre, qui constitue normalement l'image d'un système achevé, ne cesse de grandir : « Le tronc de l'arbre pousse des branches, les branches des rameaux. De même, les sujets riches de sève font croître les chapitres² », écrit le narrateur. L'arbre n'est plus l'image rassurante d'un classement de naturaliste, mais une substance vivante qui s'étend et sur laquelle l'auteur n'a aucun contrôle. En effet, la baleine est un sujet colossal, qui appelle « les mots les plus pesants du dictionnaire³ » :

[...] je défaille en songeant à la vastité du champ à embrasser, comme s'il devait inclure le cercle entier des sciences et toutes les générations, passées, présentes et à venir, des baleines, des hommes et des mastodontes, ainsi que les panoramas tournants de tous les empires de la terre, d'un bout à l'autre de la planète, y compris ses faubourgs. Telle est la vertu magnifiante d'un thème immense et généreux⁴ !

Le nombre de superlatifs de ce passage est significatif et fait écho au volume de la baleine, qui auparavant a été comparée à un livre. Si la baleine est un livre, c'est un ouvrage impossible à écrire, comme l'encyclopédie ne peut contenir tous les savoirs possibles malgré son ambition d'en « faire le tour » : de même que dans *Mardi*, où les personnages doivent renoncer à voir tout l'archipel, la circumnavigation philosophique ne peut être complète.

¹ *Ibid.*, p. 165. « I know little more of him » ; « I can say nothing more ».

² *Ibid.*, p. 325. « Out of the trunk, the branches grow; out of them, the twigs. So, in productive subjects, grow the chapters. »

³ *Ibid.*, p. 497. « Fain am I to stagger to this emprise under the weightiest words of the dictionary. »

⁴ *Ibid.*, p. 498. « Hold my arms! For in the mere act of penning my thoughts of this Leviathan, they weary me, and make me faint with their outreaching comprehensiveness of sweep, as if to include the whole circle of the sciences, and all the generations of whales, and men, and mastodons, past, present, and to come, with all the revolving panoramas of empire on earth, and throughout the whole universe, not excluding its suburbs. Such, and so magnifying, is the virtue of a large and liberal theme! »

C'est pour cette raison qu'Ismaël conclut son chapitre cétologique sur une note grandiloquente, qui fait bien sûr référence au roman de Melville lui-même :

Je laisse mon système cétologique inachevé [...] Car si les petits édifices peuvent être terminés par leur architecte primitif, les grands, les vrais, confient toujours la pose du couronnement à la postérité. Dieu me garde de jamais rien parfaire. Ce livre tout entier n'est qu'une esquisse... même pas : l'esquisse d'une esquisse. Ô Temps, Force, Argent, Patience¹ !

L'inachèvement, ici assumé, contredit la volonté de contrôle du narrateur-écrivain sur son œuvre. La mention prosaïque de l'argent (« *Cash* ») dans cette énumération rappelle d'ailleurs la situation financière de Melville, contraint de terminer son roman à la hâte². Cependant, l'inachèvement proclamé par Ismaël n'est pas un aveu d'impuissance ni le constat amer d'un échec, comme il le sera pour Pierre dans le roman suivant de Melville. Il est en effet indissociable des ouvrages encyclopédiques dans la lignée desquels le roman s'inscrit. Comme dans *Mardi*, le savoir est promesse d'un voyage sans fin qui ouvre démesurément l'espace océanique et permet à l'œuvre de prendre des dimensions à la mesure du sujet qu'il a choisi de traiter : « L'univers s'ouvrait [...] devant nous ; c'était le champ de notre quête³ », peut-on lire dans *Mardi* à la fin du chapitre 168.

7.1.2. Le cabinet de curiosités du capitaine Nemo

Comme dans *Moby-Dick*, on distingue dans *Vingt Mille lieues* deux logiques d'écriture contradictoires : la quête linéaire du capitaine, animée par son désir de vengeance, s'oppose à l'accumulation des savoirs proposée par le narrateur à travers les descriptions, les digressions et les conversations savantes. Le *Nautilus*, qui quand il le faut peut devenir une arme redoutable au service de la vengeance, est avant tout présenté comme un « cabinet de travail [...] sédentaire au milieu des eaux⁴ » – description qui contredit absolument la logique

¹ *Ibid.*, p. 169. « But I now leave my cetological System standing thus unfinished [...]. For small erections may be finished by their first architects; grand ones, true ones, ever leave the copestone to posterity. God keep me from ever completing anything. This whole book is but a draught—nay, but the draught of a draught. Oh, Time, Strength, Cash, and Patience! »

² À ce sujet, voir *supra* : 1.1.2, p. 53 et suiv.

³ Herman MELVILLE, *Mardi*, *op. cit.*, p. 1098.

⁴ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 939.

romanesque, mais qui met en place un cadre idéal pour la découverte scientifique. En effet, Nemo comme Aronnax sont animés par le désir de *tout* savoir. Ainsi, Nemo dit au narrateur, auteur d'un ouvrage sur les fonds marins : « Vous avez poussé votre œuvre aussi loin que vous le permettait la science terrestre. Mais vous ne savez pas tout, vous n'avez pas tout vu¹ ». Cette aspiration à l'exhaustivité, caractéristique du projet encyclopédique, correspond aux enjeux éditoriaux des *Voyages extraordinaires*, dont fait partie *Vingt mille lieues*, et qui a pris forme au début de la collaboration entre Jules Verne et Pierre-Jules Hetzel. Ces enjeux sont formulés et définis par Hetzel dans l'« Avertissement de l'éditeur », qui précède *Les Voyages et Aventures du capitaine Hatteras* (1864) :

Les ouvrages nouveaux de M. Verne [...] embrasseront dans leur ensemble le plan que s'est proposé l'auteur, quand il a donné pour sous-titre à son œuvre celui de *Voyages dans les Mondes connus et inconnus*. Son but est, en effet, de résumer toutes les connaissances géographiques, géologiques, physiques, astronomiques, amassées par la science moderne, et de refaire, sous la forme attrayante et pittoresque qui lui est propre, l'histoire de l'univers².

Si nous savons que l'abondante production vernienne sera à la hauteur de cette ambition démesurée, la définition du projet éditorial des *Voyages extraordinaires* s'applique à *Vingt mille lieues sous les mers*. En effet, à travers un tour du monde sous-marin, le roman propose de faire l'inventaire des espèces animales et végétales de toutes les mers du globe. Il rejoint également l'entreprise encyclopédique définie par Umberto Eco, dans la mesure où l'exploration de chaque lieu ravive le souvenir de récits, de légendes, et d'événements historiques. Le roman réussit donc à synthétiser les formes anciennes (encyclopédie, *isolario*) tout en suivant à la lettre le projet éditorial d'Hetzel.

Le cœur du *Nautilus* est constitué par le cabinet de curiosités du capitaine Nemo. Cet espace s'ouvre avec une immense bibliothèque qui, selon Aronnax, « ferait honneur à plus d'un palais des continents³ », et qui est principalement constituée d'ouvrages scientifiques. Dans l'enfilade, le narrateur découvre un salon princier, qui rassemble les collections savantes et artistiques du capitaine : « tableaux de maîtres », « panoplies », partitions

¹ *Ibid.*, p. 810.

² Pierre-Jules HETZEL, « Avertissement de l'éditeur » [en ligne], dans *Les Aventures du capitaine Hatteras*, URL : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Aventures_du_capitaine_Hatteras/Avertissement_au_lecteur.

³ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 817.

« éparses sur un piano-orgue de grand modèle », ainsi que d'« élégantes vitrines » où se trouvent des collections de coquillages et de plantes, « trouvailles personnelles du capitaine Nemo¹ ». Ce lieu, réservé à son propriétaire, n'est pas accessible aux matelots du *Nautilus*, et répond à la logique des collections aristocratiques privées des siècles précédents. Toutefois, l'exposition présente au cœur du *Nautilus* est indifféremment appelée « cabinet de curiosité », « cabinet de travail », « musée » ou « muséum », ce qui traduit plusieurs manières d'appréhender les savoirs et la collection². Le « cabinet », qui évoque un lieu privé, se distingue du « musée », qui au XIX^e siècle expose des collections à destination du grand public. *Vingt Mille lieues sous les mers* intègre ainsi l'évolution des pratiques muséales, car le *Nautilus* est à la fois un laboratoire de travail, un lieu de conservation et un lieu de transmission : il fait donc preuve de la même ambition pédagogique que les périodiques dans lesquels publie Jules Verne³. Comme un musée public, celui du capitaine Nemo s'organise de façon rationnelle : les objets sont étiquetés et font l'objet d'un classement naturaliste. De même, les panneaux vitrés du *Nautilus*, qui permettent d'observer la faune et la flore sous-marines, rendent le musée de Nemo comparable à un « immense aquarium⁴ ». Ils rappellent le goût du public du XIX^e siècle pour les dioramas qui rendent l'exposition plus vivante que les vitrines d'échantillons classés et étiquetés⁵. L'esthétique du diorama – le mot apparaît d'ailleurs dans la seconde partie du roman pour désigner les paysages du pôle⁶ – transparait dans de nombreuses descriptions. Celles-ci prennent soin de distinguer les différents plans, de ménager des reliefs, d'agencer les différents minéraux et végétaux vus par les voyageurs, au sein d'une image rectangulaire dont les contours sont déterminés par les fenêtres du *Nautilus* :

¹ *Ibid.*, p. 821.

² Marianne CHOUTEAU, *et al.*, « L'institution imaginaire de la médiation », *op. cit.*, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 3.

⁴ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 849.

⁵ Marianne CHOUTEAU, *et al.*, « L'institution imaginaire de la médiation », *op. cit.*, p. 11. Il est d'ailleurs significatif de constater que le narrateur emploie le mot de « collection » pour désigner indifféremment le contenu de la galerie du capitaine Nemo et les espèces qu'il observe à travers les vitres du sous-marin.

⁶ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 1119.

Les premiers plans qui passaient devant nos yeux, c'étaient des rocs découpés fantastiquement, des forêts d'arbres passés du règne végétal au règne animal, et dont l'immobile silhouette grimaçait sous les flots. C'étaient aussi des masses pierreuses enfouies sous des tapis d'axidies et d'anémones, hérissées de longues hydrophytes verticales, puis des blocs de laves étrangement contournés qui attestaient toute la fureur des expansions plutoniennes¹.

Ainsi pourvu d'un musée et d'un laboratoire, le narrateur vernien peut observer les fonds marins à loisir, dans des conditions aussi confortables qu'à son poste au Museum d'histoire naturelle de Paris. Il oublie d'ailleurs très vite qu'il est techniquement prisonnier du capitaine Nemo et remarque : « Véritables colimaçons, nous étions faits à notre coquille, et j'affirme qu'il est facile de devenir un parfait colimaçon² ».

La métaphore du mollusque dissimulé dans sa coquille est reprise au début de la seconde partie, où Jules Verne livre l'une des clés de son roman :

Il est un charmant animal dont la rencontre, suivant les anciens, présageait des chances heureuses. Aristote, Athénée, Pline, Oppien, avaient étudié ses goûts et épuisé à son égard toute la poésie des savants de la Grèce et de l'Italie. Ils l'appelèrent *Nautilus* et *Pompylius*. Mais la science moderne n'a pas ratifié leur appellation, et ce mollusque est maintenant connu sous le nom d'Argonaute³.

En effet, le nautilite, ou nautilus, est le nom d'un mollusque céphalopode vivant dans une coquille. Les auteurs cités par Verne ont fait de cet animal une métaphore du navire⁴ :

Je voyais parfaitement leur coquille spiraliforme et ondulée que Cuvier compare justement à une élégante chaloupe. Véritable bateau en effet. Il transporte l'animal qui l'a secrété, sans que l'animal y adhère.

« L'argonaute est libre de quitter sa coquille, dis-je à Conseil, mais il ne la quitte jamais.

— Ainsi fait le capitaine Nemo, répondit judicieusement Conseil. C'est pourquoi il eût mieux fait d'appeler son navire *l'Argonaute*⁵. »

La métaphore de l'argonaute a plusieurs fonctions. Elle réactive celle, ancienne, de la navigation et des navigateurs, ce que sont les personnages du roman. D'autre part, comme

¹ *Ibid.*, p. 1078.

² *Ibid.*, p. 946.

³ *Ibid.*, p. 971.

⁴ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., note 8 p. 972.

⁵ *Ibid.*, p. 971.

les voyageurs du *Nautilus*, ou comme les auteurs antiques de poèmes scientifiques cités par Verne dans le passage ci-dessus, cet animal est un voyageur en chambre abrité par la coque de son abri sous-marin. Enfin, Michel Serres souligne également la référence au récit mythologique : « Derrière notre dos, le voyage est, bien entendu, la quête de la toison d'or¹ ». Le nom du sous-marin du capitaine Nemo permet donc de comprendre le tour du monde des personnages comme un voyage mythique, à la recherche du trésor convoité par tout encyclopédiste : la révélation d'un sens caché, un secret à valeur d'absolu comme le serait l'oracle de la Dive Bouteille des voyageurs rabelaisiens. Le capitaine l'indique dans le résumé programmatique du voyage du *Nautilus* :

Je vais revoir dans un nouveau tour du monde sous-marin, — qui sait ? le dernier peut-être, — tout ce que j'ai pu étudier au fond de ces mers tant de fois parcourues, et vous serez mon compagnon d'études. À partir de ce jour, vous entrez dans un nouvel élément, [...] et notre planète, grâce à moi, va vous livrer ses derniers secrets². »

Jules Verne place son récit dans la lignée des ouvrages encyclopédiques anciens dès le premier chapitre. Comme plusieurs de ses romans, *Vingt mille lieues* s'ouvre sur l'apparition d'un « phénomène inexplicable et inexplicable³ » qui donne lieu aux plus extravagantes hypothèses et réactive dans l'imaginaire collectif le souvenir de créatures mythiques que le monde moderne semblait avoir oubliées. En effet, la découverte de l'existence du *Nautilus* par les navigateurs porte ceux-ci à croire en l'existence d'une créature monstrueuse ; or, « avec ce penchant qui pousse au merveilleux la cervelle humaine, on comprendra l'émotion produite dans le monde entier par cette surnaturelle apparition⁴ ». Comme les gros poissons des récits anciens, le monstre présente une parenté avec cet espace insulaire qui se dérobe au cartographe, devenant pour l'opinion publique « îlot, rocher, écueil, mais écueil fuyant, indéterminable, insaisissable⁵ ». Quant à sa dangerosité, elle est exprimée à l'aide de termes décrivant sa démesure : le monstre est « infiniment plus vaste

¹ Michel SERRES, *Jouvences sur Jules Verne*, op. cit., p. 151.

² Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 810.

³ *Ibid.*, p. 731.

⁴ *Ibid.*, p. 732.

⁵ *Ibid.*, p. 734.

et plus rapide qu'une baleine¹ », il possède une « vitesse inouïe² », et il redonne du crédit à des sources littéraires moins que fiables :

On vit réapparaître dans les journaux [...] tous les êtres imaginaires et gigantesques, depuis la baleine blanche, le terrible « Moby Dick³ » des régions hyperboréennes, jusqu'au Kraken démesuré, dont les tentacules peuvent enlacer un bâtiment de cinq cents tonneaux et l'entraîner dans les abîmes de l'Océan. On reproduisit même les procès-verbaux des temps anciens les opinions d'Aristote et de Pline, qui admettaient l'existence de ces monstres [...]⁴.

La science triomphe rapidement de la superstition et des légendes, notamment à travers la figure du narrateur qui, en tant qu'autorité dans le domaine, apporte une caution scientifique au récit. Cependant, la découverte du *Nautilus*, machine fabuleuse qui appartient elle-même à l'ordre de la merveille, signale cette parenté avec la tradition littéraire encyclopédique.

Par ailleurs, la forme éclatée de *Vingt Mille lieues sous les mers* se prête au jeu intertextuel avec le récit de voyage du XVI^e siècle. En effet, les ouvrages cosmographiques de la Renaissance sont emplis de descriptions attendues : l'auteur ne doit pas s'écarter du modèle, car celui qui ne répond pas aux attentes ne sera pas cru. Le voyageur qui visite un lieu est donc tenu d'y rencontrer certains peuples ou certaines espèces animales⁵. Or, selon une logique similaire, le roman de Jules Verne expose pour chaque lieu donné les diverses espèces animales et végétales qui y vivent. Le tour du monde sert donc d'architecture à l'exposition des savoirs marins, selon la logique encyclopédique décrite par Umberto Eco. *Vingt Mille lieues* recense ainsi les espèces observées dans toutes les mers du globe, au travers de longues listes où transparait un goût certain pour l'onomastique. Michel Serres fait remarquer que ces listes ressemblent beaucoup moins à la plongée réaliste dans un milieu

¹ *Ibid.*, p. 732.

² *Ibid.*

³ Il serait tentant de voir dans la mention de « Moby Dick » une référence à Melville, mais le roman ne fut traduit en français qu'un siècle plus tard et Jules Verne ne savait pas lire l'anglais. L'écrivain renvoie plus probablement à une légende écossaise qui rapporte l'histoire d'une baleine blanche terrifiante (Masataka ISHIBASHI, *Description de la Terre comme projet éditorial*, *op. cit.*, p. 249.)

⁴ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 733-734.

⁵ Odile GANNIER, « Le voyageur de la Renaissance et son bagage : l'esprit du Moyen Âge à l'épreuve des Caraïbes », dans Monique PELLETIER (éd.), *Les Îles, du mythe à la réalité, Congrès national des sociétés historiques et scientifiques 123e*, Antilles-Guyane, 6-10 avril 1998, Paris, Edition du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2002, p. 60.

sous-marin, qu'à la « lecture, verticale et de haut en bas, des rubriques du dictionnaire¹ ». Les scènes auxquelles assistent les personnages derrière la vitre du *Nautilus* ressemblent à « l'espace utopique de la réunion de plusieurs sous-ensembles (ou de tous)² », et répondent donc à la logique du musée ou de l'aquarium :

Pendant deux heures, toute une armée aquatique fit escorte au *Nautilus*. Au milieu de leurs jeux, de leurs bonds, tandis qu'ils rivalisaient de beauté, d'éclat et de vitesse, je distinguai le labre vert, le mulle barberin, marqué d'une double raie noire, le gobie éléotre, à caudale arrondie, blanc de couleur et tacheté de violet sur le dos, le scombres japonais, admirable maquereau de ces mers, au corps bleu et à la tête argentée [...]³.

Plus globalement, le roman d'aventures vernien se rattache au récit de voyage, genre prolifique à son époque. Michel Serres rappelle que la fin du XIX^e siècle coïncide avec la fin des explorations occidentales : « la terre est finie », on y suit toujours les traces d'un autre et « le héros n'est que second⁴ ». L'œuvre du romancier s'écrit durant la deuxième vague d'appropriation du globe, « le voyage mondial des savants », qui correspond au « moment où le savoir occidental devient universel, non point en droit, mais pour l'espace⁵ ». Ainsi, dans le récit de voyage vernien, chaque lieu correspond à un savoir : les fonds marins sont le lieu de la classification des espèces, le village africain est l'endroit où l'on va chercher le chaînon manquant, etc. De même, chaque rencontre est l'occasion d'inventorier les clichés ethnographiques concernant les peuples non occidentaux. Le héros du *Tour du monde en quatre-vingt-jours* rencontre donc comme il se doit des Indiens fanatiques et des Sioux sanguinaires, tandis que les personnages des *Enfants du capitaine Grant* sont capturés par des Maoris cannibales. Verne rejoint en cela l'esthétique de son époque, selon laquelle les auteurs montrent la planète « dans une version caricaturale, en reprenant les clichés attendus de chaque pays⁶ ».

¹ Michel SERRES, *Jouvences sur Jules Verne*, op. cit., p. 152.

² *Ibid.*, p. 151.

³ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 855.

⁴ Michel SERRES, *Jouvences sur Jules Verne*, op. cit., p. 11-12.

⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶ Matthieu LETOURNEUX, *Le roman d'aventures 1870-1930*, op. cit., p. 106. Citant les travaux de Robert Bogdan, Matthieu Letourneux note que « cette mise en scène du "sauvage" n'est pas si éloignée des foires aux monstres et de l'esthétique des zoos humains » (*Ibid.*)

Enfin, *Vingt Mille lieues* présente des points communs avec les récits de voyages anciens, des pèlerinages médiévaux aux *isolarii* de la Renaissance, au sens où le parcours du *Nautilus* recense des lieux célèbres et rapporte les récits qui y sont liés, qu'ils soient factuels ou légendaires. Au sein de ces récits anciens, Danielle Lecoq distingue l'exploration des « îles du dedans », c'est-à-dire les territoires familiers de la Méditerranée, et celle des « îles du dehors », celles de l'Atlantique, mal connues et légendaires¹. Les îles de la Méditerranée, notamment les îles grecques, sont empreintes du souvenir des héros et des dieux, mais aussi témoins du triomphe du christianisme. Ainsi, au Moyen Âge et à la Renaissance, « voyager en Méditerranée, c'est non seulement remonter le temps, raviver l'histoire de Troie, [...] mais aussi reprendre à rebours le chemin des saints, des martyrs, des apôtres² ». Toutefois, dans *Vingt mille lieues sous les mers*, la traversée de la Méditerranée est rapide et ne permet pas aux personnages de pratiquer l'exploration savante. En effet, dans le chapitre 7 de la seconde partie, intitulé « La Méditerranée en quarante-huit heures », Pierre Aronnax explique que la vitesse du *Nautilus* est si importante qu'il ne peut procéder à ses observations habituelles :

Je ne vis donc de l'intérieur de cette Méditerranée que ce que le voyageur d'un express aperçoit du paysage qui fuit devant ses yeux, c'est-à-dire les horizons lointains, et non les premiers plans qui passent comme un éclair³.

Cette traversée effrénée, présentée comme un choix personnel du capitaine Nemo et déplorée par le narrateur, constitue de la part de Verne une habileté narrative qui lui permet de ne pas répéter les centaines de récits de voyage en Méditerranée qui précèdent son roman. Au contraire, le tour du monde du *Nautilus* commence dans la Mer du Japon, encore mal connue des Européens au XIX^e siècle – donc par les « îles du dehors » – et suit la trace des explorateurs européens du XVIII^e siècle, notamment dans l'océan Pacifique :

Le 26 novembre, à trois heures du matin le *Nautilus* franchit le tropique du Cancer par 172° de longitude. Le 27, il passa en vue des Sandwich, où l'illustre Cook trouva la mort, le 14 février 1779⁴.

¹ Danielle LECOQ, « Îles du dedans, îles du dehors », *op. cit.* Voir aussi *supra* : Introduction p. 16-17.

² *Ibid.*, p. 34.

³ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 1041.

⁴ *Ibid.*, p. 888.

Au cours de ce voyage de tourisme historique, les personnages visitent des lieux mythiques, comme l'île de Vanikoro où les bâtiments du navigateur français Jean-François de La Pérouse firent naufrage en 1788 :

Le capitaine s'approcha, posa un doigt sur un point de la carte, et prononça ce seul mot :

« Vanikoro. »

Ce nom fut magique. C'était le nom des îlots sur lesquels vinrent se perdre les vaisseaux de

La Pérouse¹.

L'escale à Vanikoro permet au narrateur une digression sur les mystères entourant la disparition des navires de La Pérouse, à travers un résumé de l'enquête faite par les navigateurs du XIX^e siècle. Le nom « magique » de Vanikoro indique la proximité entre l'histoire et la légende, et ravive le souvenir de l'écriture encyclopédique. Comme les récits de la Renaissance, le parcours des voyageurs permet donc de suivre un itinéraire mythique, qui n'est plus celui des héros et des saints, mais celui des explorateurs célèbres. Dans la seconde partie du roman, leur voyage les emmène même vers un lieu imaginaire (l'Atlantide), et une zone encore inconnue du globe (le pôle Sud). La fiction romanesque permet donc au roman d'échapper partiellement à la logique remarquée par Michel Serres, qui est, au XIX^e siècle, de toujours explorer en second². Ainsi, après avoir suivi les pas des explorateurs du passé, Aronnax et Nemo se font eux-mêmes découvreurs. Ils deviennent donc, comme leurs prédécesseurs, personnages de récits légendaires.

7.2. HYBRIDITÉ GÉNÉRIQUE ET GUIDAGE INTERPRÉTATIF

L'aspect encyclopédique des romans de Melville et Verne repose sur l'analogie entre le voyage et la quête de savoir, et s'accompagne de ce fait d'un guidage interprétatif du même ordre que celui du récit de voyage. Ainsi, dans le roman de Verne, notamment grâce à certaines interventions éditoriales, la structure du roman répond aux ambitions des *Voyages Extraordinaires*. L'analogie entre le voyage et le livre, fréquemment rappelée au cours du

¹ *Ibid.*, p. 897.

² Michel SERRES, *Jouvences sur Jules Verne, op. cit.*, p. 11-12.

récit, souligne que l'aventure (l'histoire de Nemo) et l'aspect pédagogique (la description des fonds sous-marins) concordent parfaitement.

Plus ambigu, le roman de Melville repose sur une autorité narrative fuyante et insaisissable. En effet, celle-ci présente plusieurs facettes contradictoires. La figure auctoriale que représente Ismaël s'appuie sur la posture de l'homme de classe aisée parti comme simple matelot. Proche du narrateur de récits de voyage que nous avons évoqué plus haut, ce narrateur s'adresse à des gens de terre à qui il s'agit d'expliquer comment se déroule une campagne de pêche à la baleine. Toutefois, la subversion souterraine du discours d'autorité, qui passe notamment par le mélange entre un discours à la fois érudit et populaire, porte atteinte à la figure d'auteur et brouille la portée impérialiste du roman.

7.2.1. Le « Vrai livre de la mer » : le récit et le voyage

Arrivés dans la crypte où repose le capitaine Nemo mourant, les personnages de *L'Île mystérieuse* parviennent à l'identifier malgré sa volonté de ne pas leur livrer son nom :

- Mais savez-vous... savez-vous qui je suis ?
- Je le sais.
- Il y a pourtant trente années que je n'ai plus aucune communication avec le monde habité, trente ans que je vis dans les profondeurs de la mer, le seul milieu où j'aie trouvé l'indépendance ! Qui donc a pu trahir mon secret ?
- Un homme qui n'avait jamais pris d'engagement envers vous, capitaine Nemo, et qui, par conséquent, ne peut être accusé de trahison.
- Ce français que le hasard jeta à mon bord il y a seize ans ?
- Lui-même.
- Cet homme et ses deux compagnons n'ont donc pas péri dans le Maëlstrom, où le *Nautilus* s'était engagé ?
- Ils n'ont pas péri, et il a paru, sous le titre de *Vingt mille lieues sous les mers*, un ouvrage qui contient votre histoire¹.

¹ Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, op. cit., p. 657-658.

Par un effet de métalepse narrative, les personnages de *L'Île mystérieuse* identifient le livre écrit par Aronnax au roman publié par Jules Verne. Cette référence au roman précédent relie les deux volumes, permettant de présenter *L'Île mystérieuse* comme la suite de *Vingt Mille lieues sous les mers*, tout en assurant la promotion commerciale de ce dernier. Du point de vue du récit, la métalepse apporte une complexité supplémentaire à l'analyse du processus narratif à l'œuvre dans *Vingt mille lieues*, mais elle produit également un certain nombre d'incohérences dues à la brutalité de l'intervention éditoriale, qui force le rapprochement entre les deux romans.

Dès le début de *Vingt mille lieues sous les mers*, le professeur Aronnax se montre avide de mettre à l'écrit ses observations. Déjà auteur d'un « ouvrage in-quarto en deux volumes intitulé : *Les Mystères des grands fonds sous-marins*¹ » et reconnu par ses pairs, il voit dans son aventure l'opportunité de corriger et d'améliorer son travail :

Grâce à lui [Nemo], grâce à son appareil, je complétais chaque jour mes études sous-marines, et je refaisais mon livre des fonds sous-marins au milieu même de son élément².

Fort de ses observations, il a l'ambition d'écrire « le vrai livre de la mer³ », projet qu'approuve le capitaine Nemo, qui paraît désireux de compléter les connaissances d'Aronnax :

Vous trouverez parmi les livres qui servent à mes études favorites cet ouvrage que vous avez publié sur les grands fonds de la mer. Je l'ai souvent lu. Vous avez poussé votre œuvre aussi loin que vous le permettait la science terrestre. Mais vous ne savez pas tout, vous n'avez pas tout vu⁴.

Nemo qui, comme Aronnax, est familier des sciences naturelles, nomme le narrateur son « compagnon d'études⁵ ». Il possède d'ailleurs un exemplaire de son livre, qu'il a annoté et corrigé :

¹ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 740.

² *Ibid.*, p. 1028.

³ *Ibid.*, p. 1180.

⁴ *Ibid.*, p. 810.

⁵ *Ibid.*

Dans la bibliothèque je trouvais souvent des livres qu'il laissait entr'ouverts, et surtout des livres d'histoire naturelle. Mon ouvrage sur les fonds sous-marins, feuilleté par lui, était couvert de notes en marge, qui contredisaient parfois mes théories et mes systèmes¹.

Toutefois, si *Les Mystères des grands fonds sous-marins* est sans aucun doute un ouvrage scientifique, à quel genre appartient le livre qu'Aronnax écrit au cours de son voyage ? Naturaliste, il affiche l'ambition d'écrire le « vrai livre de la mer », qui apparaît naturellement comme le prolongement de ses travaux de biologie. Cependant, Aronnax est également l'auteur d'un journal de voyage, qui commence à son arrivée à bord du *Nautilus* : « ce jour-là », écrit-il au début du tour du monde sous-marin, « je commençai le journal de ces aventures, ce qui m'a permis de les raconter avec la plus scrupuleuse exactitude² ». Ce journal, dont le roman de Jules Verne affecte parfois la forme, appartient au genre du récit de voyage. Nemo, qui a déjà annoté le livre scientifique d'Aronnax, semble également désireux de participer à son journal, dans la mesure où il marque le début du voyage avec beaucoup de solennité :

« Monsieur le professeur, me dit le capitaine Nemo, nous allons, si vous le voulez bien, relever exactement notre position, et fixer le point de départ de ce voyage. Il est midi moins le quart. Je vais remonter à la surface des eaux.

[...] Trente-sept degrés et quinze minutes de longitude à l'ouest du méridien de Paris, et par trente degrés et sept minutes de latitude nord, c'est-à-dire à trois cents milles environ des côtes du Japon. C'est aujourd'hui 8 novembre, à midi, que commence notre voyage d'exploration sous les eaux³. »

À la fin du roman, après avoir survécu au maelström, Aronnax relit ses notes :

¹ *Ibid.*, p. 1095.

² *Ibid.*, p. 857.

³ *Ibid.*, p. 845.

C'est donc là, au milieu de ces braves gens qui nous ont recueillis, que je revois le récit de ces aventures. Il est exact. Pas un fait n'a été omis, pas un détail n'a été exagéré. C'est la narration fidèle de cette invraisemblable expédition sous un élément inaccessible à l'homme, et dont le progrès rendra les routes libres un jour. Me croira-t-on ? Je ne sais. Peu importe, après tout. Ce que je puis affirmer maintenant, c'est mon droit de parler de ces mers sous lesquelles, en moins de dix mois j'ai franchi vingt mille lieues, de ce tour du monde sous-marin qui m'a révélé tant de merveilles à travers le Pacifique, l'Océan Indien, la mer Rouge, la Méditerranée, l'Atlantique, les mers australes et boréales¹ !

Ce compte-rendu laisse planer l'ambiguïté sur le contenu du livre d'Aronnax. Ses notes évoquent la dimension romanesque du journal de voyage (« le récit de ces aventures », « la narration fidèle de cette invraisemblable expédition ») tout en rappelant également leur teneur scientifique (« j'ai le droit de parler de ces mers »). À cet égard, elles illustrent la conformité du roman au projet éditorial d'Hetznel en rassemblant ses trois aspects : le voyage, la dimension romanesque et le contenu didactique. La métalepse rencontrée à la fin de *L'Île mystérieuse*, qui identifie le livre d'Aronnax au roman de Verne, fait écho à ces trois aspects et les synthétise, en rappelant que *Vingt mille lieues sous les mers* est un roman d'aventures qui associe le dépaysement géographique et le contenu pédagogique. Elle souligne ainsi la cohérence du projet éditorial en résolvant ce qui était en suspens à la fin de *Vingt mille lieues* : le « vrai livre de la mer » et le journal de voyages ne font qu'un, c'est le roman de Jules Verne lui-même.

Cette jolie synthèse, qui prouve l'habileté d'Hetznel, n'est cependant convaincante qu'en regard du projet global des *Voyages extraordinaires*, et plus particulièrement de la trilogie que forment *Les Enfants du capitaine Grant*, *Vingt mille lieues sous les mers* et *L'Île mystérieuse*, trilogie dont le projet n'a été formulé qu'à partir de ce dernier roman². Il convient de rappeler que la présence de Nemo dans *L'Île mystérieuse* est une idée tardive, probablement héritée de l'éditeur, et que le Nemo repentant de la robinsonnade ressemble assez peu à son lointain modèle³. Faisons donc abstraction de sa réapparition dans *L'Île*

¹ *Ibid.*, p. 1235.

² Sur les incohérences que provoque ce projet qui vise à faire de *L'Île mystérieuse* la conclusion des deux romans précédents, voir *supra* : 4.1.2.2, p. 241 et suiv.

³ À ce sujet, voir *supra* : 4.1.2.2, p. 241 et suiv.

mystérieuse et posons-nous sérieusement la question : Nemo meurt-il à la fin de *Vingt mille lieues sous les mers* ? La fin du récit d'Aronnax formule la même interrogation :

Mais qu'est devenu le *Nautilus* ? A-t-il résisté aux étreintes du Maelstrom ? Le capitaine Nemo vit-il encore ? Poursuit-il sous l'Océan ses effrayantes représailles, ou s'est-il arrêté devant cette dernière hécatombe¹ ?

Au début du voyage du *Nautilus*, le capitaine a annoncé à Aronnax :

Je vais revoir dans un nouveau tour du monde sous-marin, – qui sait ? le dernier, peut-être, – tout ce que j'ai pu étudier au fond de ces mers tant de fois parcourues, et vous serez mon compagnon d'études².

Cette déclaration de Nemo place ce dernier voyage du *Nautilus* « sous le signe d'une fin imminente³ », tandis que le titre du roman en délimite la durée. La descente de Nemo dans le maelström, après le massacre de la frégate et la dérive finale, pourrait être volontaire⁴. Quel est l'objectif du capitaine ? Désire-t-il en finir avec lui-même après avoir accompli ce dernier tour du monde ? Il se dit en tout cas « pressé⁵ » d'accomplir son voyage, et affirme à Aronnax : « je suis mort, monsieur le professeur, aussi bien mort que ceux de vos amis qui reposent à six pieds sous terre⁶ ! » Héritier des personnages absolus de la littérature romantique, le capitaine Nemo, comme Achab, suit une trajectoire linéaire, fermée, qui aboutit à sa propre destruction. Outre le lien indéniable que Nemo entretient avec les héros byroniens, le parcours du capitaine apporte au roman une trajectoire téléologique, voire tragique. De fait, Aronnax n'a aucun contrôle sur le voyage du *Nautilus*, et, par conséquent, n'est pas maître de l'axe narratif de son récit⁷. Le personnage de Nemo concentre en lui-même le sens du voyage, tandis que le narrateur est cantonné à un rôle d'enquête et d'interprétation. La narration du roman est donc dédoublée : Nemo donne son mouvement à l'aventure racontée, Aronnax la met par écrit.

¹ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 1235.

² *Ibid.*, p. 810.

³ Masataka ISHIBASHI, *Description de la Terre comme projet éditorial*, *op. cit.*, p. 287.

⁴ « C'est là que le *Nautilus* – involontairement ou volontairement peut-être – avait été engagé par son capitaine. » (Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 1233.)

⁵ « [...] je suis pressé de continuer notre tour du monde sous-marin » (*Ibid.*, p. 1083.)

⁶ *Ibid.*, p. 821.

⁷ La position des prisonniers du sous-marins, qui n'ont pas accès au poste de contrôle, mais uniquement aux fenêtres latérales du *Nautilus*, explique également la dimension digressive des descriptions. En effet, ces personnages, « dépourvus de perspective téléologique, ne peuvent qu'observer, des côtés de l'appareil, la faune qui l'entoure ». (Gaspard TURIN, *Entre hybris et mélancolie*, *op. cit.*, p. 103).

Ce lien puissant qui existe entre Nemo et Aronnax, qui pourraient représenter deux facettes de la narration (le sens et l'interprétation, le romanesque et le descriptif, voire le fond et la forme), est illustré dans la fiction par leur relation. En effet, Nemo, poussant Aronnax à écrire et redoublant les notes du narrateur, paraît rechercher en celui-ci un double de lui-même. Parmi tous les habitants du *Nautilus*, Aronnax seul bénéficie de la conversation du capitaine. Socialement égaux, ils occupent les cabines situées à l'arrière du *Nautilus* et déjeunent à la même table, tandis que les compagnons d'Aronnax résident à côté de la cuisine et de la salle des machines. Certains secrets, comme l'existence des ruines de l'Atlantide, sont destinés uniquement à Aronnax. Enfin, le professeur semble être le seul capable d'entendre et de comprendre le capitaine, ce qui fait écrire à William Butcher qu'Aronnax et Nemo sont comme un couple marié et qu'ils agissent l'un en fonction de l'autre¹. Âme du *Nautilus*, le capitaine Nemo est semblable aux habitants de l'île déserte imaginés par Gilles Deleuze, qui prolongent la dynamique de l'île en se montrant « absolument séparés, suffisamment c'est-à-dire absolument créateurs² ». Indissociable du sous-marin qu'il est le seul à piloter, Nemo est, comme l'habitant de l'île déserte, sa « pure conscience³ », et à ce titre ne connaît pas d'altérité. Ainsi Masataka Ishibashi suggère que Nemo a besoin du regard d'Aronnax pour se réaliser pleinement⁴. Comment expliquer autrement la solennité du capitaine, attendant l'arrivée d'Aronnax pour commencer son dernier voyage, ou pour explorer pour la première fois les terres inconnues du Pôle Sud ? De même, comment concevoir la réticence d'Aronnax à quitter le *Nautilus* avant d'avoir achevé le tour du monde, et avec lui son livre ? À de nombreuses reprises, Ned Land, qui ne supporte pas l'enfermement, suggère au narrateur de s'évader. À chaque fois, Aronnax repousse l'échéance de l'évasion, car le tour du monde n'est pas terminé : « Je ne pouvais donc me faire à cette idée d'abandonner le Nautilus avant notre cycle d'investigations accompli⁵ » ; « j'avais à cœur d'épuiser jusqu'au bout les hasards de la destinée qui m'avait jeté à bord du *Nautilus*⁶ ». Ses refus répétés le conduisent à admettre qu'il adhère sans réserve à la direction prise par le capitaine du sous-marin :

¹ William BUTCHER, « Introduction », dans *Twenty thousand leagues under the sea*, Oxford, Oxford University Press, p. XXIX, cité par Masataka ISHIBASHI, *Description de la Terre comme projet éditorial*, *op. cit.*, p. 282.

² Gilles DELEUZE, « Causes et raison des îles désertes », *op. cit.*, p. 13.

³ *Ibid.*

⁴ Masataka ISHIBASHI, *Description de la Terre comme projet éditorial*, *op. cit.*, p. 288.

⁵ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 1028.

⁶ *Ibid.*, p. 970.

« fanatique du *Nautilus*, j'étais incarné dans la peau de son commandant¹ ». Lorsqu'enfin une occasion de s'évader paraît certaine, il exprime son regret :

Je demeurai dans ma chambre. Je voulais éviter le capitaine pour cacher à ses yeux l'émotion qui me dominait. Triste journée que je passai ainsi, entre le désir de rentrer en possession de mon libre arbitre et le regret d'abandonner ce merveilleux *Nautilus*, laissant inachevées mes études sous-marines ! [...] Mon roman me tombait des mains dès le premier volume, mon rêve s'interrompait au plus beau moment ! Quelles heures mauvaises s'écoulèrent ainsi, tantôt me voyant en sûreté, à terre, avec mes compagnons, tantôt souhaitant, en dépit de ma raison, que quelque circonstance imprévue empêchât la réalisation des projets de Ned Land².

Cette allusion au « roman » qui tombe des mains d'Aronnax, et à son désir secret qu'un obstacle vienne interrompre les plans d'évasion, souligne le lien étroit qu'entretiennent le voyage et le récit. Programmatique, le titre *Vingt mille lieues sous les mers* nous a annoncé un tour du monde : le récit ne peut se terminer avant l'achèvement de ce voyage, sous peine de rompre le pacte romanesque.

Cette coïncidence entre le voyage et le récit est fréquente dans les romans verniens. Les étapes du voyage correspondent aux rebondissements romanesques, qui retardent l'arrivée à destination et donc la fin de l'histoire racontée. À cet égard, la construction des *Enfants du capitaine Grant* est exemplaire. Au début du roman, les personnages trouvent une bouteille à la mer contenant un message. Une fois décrypté, celui-ci révèle que le capitaine Grant est naufragé et a besoin de secours, mais les indications géographiques sont incomplètes : le document n'indique que la latitude. Le géographe Paganel, prototype de savant comique vernien, propose d'interpréter les données sibyllines du message de la bouteille et se trompe trois fois de destination. Ces trois erreurs correspondent aux trois parties du livre : cherchant successivement le capitaine Grant sur trois terres différentes (l'Amérique du Sud, l'Australie, la Nouvelle-Zélande – de la plus connue à la plus fantasmée, et la plus dangereuse), les personnages accomplissent une circumnavigation le long du 37^e parallèle. Ainsi, de même que le livre d'Aronnax coïncide avec le voyage du *Nautilus* et ne peut s'achever qu'après avoir complété le tour du monde, ce sont les erreurs de Paganel, qui, en retardant le but du voyage, permettent de réaliser le projet de l'auteur et de son éditeur,

¹ *Ibid.*, p. 1002.

² *Ibid.*, p. 1054.

auquel adhère le désir du lecteur¹. La logique romanesque qui conduit les événements se nomme dans *Vingt Mille lieues* le « hasard », dans d'autres romans la « Providence ». C'est le hasard qui a mis en présence Aronnax et Nemo et qui les a liés l'un à l'autre². C'est encore lui qui permet à Ned Land de projeter des tentatives d'évasion, et donc de relancer la logique du roman d'aventures³ ; mais c'est également lui qui empêche ces tentatives d'aboutir afin de permettre à Aronnax de terminer son livre, et à l'aventure d'aller à son terme⁴.

La rencontre de Nemo et son double, due au « hasard » romanesque, ne permet cependant pas au roman d'être complètement achevé. En faisant disparaître Nemo/« Personne » dans le gouffre béant du maelström, Verne rappelle que l'enquête d'Aronnax n'a pas réellement abouti, et que la logique romanesque n'a pas été épuisée. Nous n'avons rien appris du capitaine : ni son nom, ni son histoire. Or, nous savons que cette histoire a fait l'objet d'un récit. Nemo a lui-même écrit son propre livre :

« Voici, monsieur Aronnax, un manuscrit écrit en plusieurs langues. Il contient le résumé de mes études sur la mer, et, s'il plaît à Dieu, il ne périra pas avec moi. Ce manuscrit, signé de mon nom, complété par l'histoire de ma vie, sera renfermé dans un petit appareil insubmersible. Le dernier survivant de nous tous à bord du *Nautilus* jettera cet appareil à la mer, et il ira où les flots le porteront. »

Le nom de cet homme ! Son histoire écrite par lui-même ! Son mystère serait donc un jour dévoilé⁵ ?

¹ Masataka ISHIBASHI, *Description de la Terre comme projet éditorial*, op. cit., p. 310. Ishibashi montre que *Les Enfants du capitaine Grant* repose sur deux injonctions contradictoires. En effet, les personnages ont deux objectifs : les enfants Robert et Mary souhaitent retrouver leur père, le capitaine Grant ; tandis que le géographe Paganel exprime le désir secret de faire le tour du monde. Ces deux objectifs, qui s'opposent en apparence, sont en réalité complémentaire – le voyage permet ainsi, entre autres, de montrer l'évolution de Robert vers la maturité. L'enjeu du roman est donc de satisfaire ces deux aspirations contradictoires, en retardant le plus possible la fin de la quête du capitaine Grant. (*Ibid.*, p. 304.)

² « Je sais maintenant que le hasard a mis en ma présence monsieur Pierre Aronnax [...] ». (Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 805) ; « Vous, sinon vos compagnons, vous n'aurez peut-être pas tant à vous plaindre du hasard qui vous lie à mon sort. » (*Ibid.*, p. 810) ; « Moi que le hasard venait de jeter à son bord » (*Ibid.*, p. 845) ; « le hasard a lié nos deux existences » (*Ibid.*, p. 945) ; « les hasards de la destinée qui m'avait jeté à bord du *Nautilus* » (*Ibid.*, p. 970).

³ Matthieu Letourneux observe que Ned Land rappelle l'exigence d'aventures face à des personnages contemplatifs. C'est sa présence qui empêche le roman de n'être qu'une succession de tableaux. (Matthieu LETOURNEUX, *Le roman d'aventures 1870-1930*, op. cit., p. 46.)

⁴ « Eh bien, Ned, le hasard s'est mis contre nous hier. » (Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 1065.)

⁵ *Ibid.*, p. 1198. Notons que le genre auquel appartient le manuscrit de Nemo est sujet aux mêmes indécisions que celui d'Aronnax : il contient à la fois ses études sur la mer et son histoire.

L'exclamation d'Aronnax souligne l'intérêt qu'aurait pour tout lecteur le récit de première main du capitaine Nemo, et rappelle que le tour du monde du *Nautilus* se double de la révélation progressive du secret du capitaine. Toutefois, l'identité de Nemo, disparu dans un gouffre marin, est le nœud absent de l'enquête du texte. Tout en nous faisant désirer le manuscrit du capitaine, le récit souligne dans le même temps que le centre secret du roman se dérobe. Curieusement, il ne sera plus fait allusion à ce manuscrit à la fin de *L'Île mystérieuse*, et personne n'accomplira le geste voulu par le Nemo de *Vingt mille lieues*, de confier le récit aux flots. En épuisant le mystère de l'identité du capitaine – et en lui donnant une direction que l'auteur ne souhaitait probablement pas prendre, la fin de *L'Île mystérieuse* refuse à son lecteur l'identité du Nemo originel, et résout sans la résoudre l'énigme du personnage. Le « vrai livre de la mer » d'Aronnax et le manuscrit de Nemo sont remplacés par la pirouette mystificatrice de la métalepse, qui fait ainsi oublier les incohérences narratives et conserve intact le secret du capitaine.

7.2.2. Aspects de la figure auctoriale dans *Moby-Dick*

Si *Moby-Dick* entretient, comme le roman de Verne, l'analogie entre le voyage et le livre, le guidage interprétatif du roman y est beaucoup moins perceptible en raison de l'insaisissabilité de la figure auctoriale. Ismaël, tour à tour matelot conteur, érudit atrabilaire et poète, propose un récit dont l'hybridité générique contredit en partie la logique univoque qu'implique le roman de mer de son époque, dont un exemple serait *Deux Années sur le gaillard d'avant (Two Years Before the Mast, 1840)* de Richard Henry Dana, qui repose sur le récit de son voyage par un personnage blanc de classe aisée.

7.2.2.1. « *Strange tales of Southern whaling* » : la verve humoristique du conteur

Originellement, le substantif « *yarn* » désigne le fil servant au tissage, au tricot, et par extension au tressage des cordages de navire. Au début du XIX^e siècle, le mot « *yarn* »

est utilisé dans l'argot maritime pour désigner un conte de marin, c'est-à-dire une histoire relatant des faits réels issus de l'expérience de la vie en mer, mais qui n'est pas dénuée de la dimension merveilleuse du conte. Le *yarn* est donc un récit oral, s'adressant en général à un auditoire composé de pairs, et dont l'équilibre oscille entre le réalisme du récit maritime et le plaisir de raconter des aventures invraisemblables. Joseph Conrad, en intitulant son récit *Lord Jim, a Tale* et en le faisant raconter par un marin, place son récit dans la tradition du *yarn*¹. De même, les romans de Melville écrits à la première personne (c'est-à-dire tous ses premiers romans maritimes, de *Typee* à *Moby-Dick*) jouent avec la dimension orale du conte. D'après les témoignages de ceux et celles qui ont connu Melville, il était un excellent conteur². La lecture de *Typee* laisse d'ailleurs entendre qu'il a probablement raconté de nombreuses fois son aventure chez les Taïpis des Marquises sous la forme d'un *yarn*, avant de se lancer dans l'écriture de son premier roman³. De même, nombre de chapitres melvilliens se caractérisent par leur oralité. Par exemple, plusieurs romans s'ouvrent avec une invitation à la conversation. C'est le cas dans *Moby-Dick*, dont la première phrase mime une rencontre : « Appelez-moi Ismaël [« *Call me Ishmael* »]⁴ ». Selon la même logique, tout le premier chapitre s'adresse à un interlocuteur imaginaire. Le narrateur l'invite à contempler New York (« voyez », « parcourez la ville⁵ »), lui demande son avis (« dites-moi⁶ »), ou l'interpelle (« oui, vous⁷ »). Ce chapitre, qui s'apparente à une *captatio benevolentiae*, se caractérise par son humour tout en laissant entrevoir les merveilles et les dangers auxquels seront confrontés ceux qui oseront partir pour la pêche à la baleine (« Ce monstre inquiétant et mystérieux excitait toute ma curiosité⁸ »). En effet, le récit de la pêche au cachalot, qui n'a pas lieu dans les mers familières du Nord, mais dans les eaux mal connues du Pacifique, promet d'avoir l'attrait des « invraisemblables récits de pêche dans les mers du Sud [« *strange tales of Southern whaling* »]⁹ ». Considérant pour acquis le fait que son lecteur

¹ Il est possible qu'avec l'emploi du mot « *tale* », Conrad fasse également référence à la tradition polonaise du *gawęda*, récit écrit aux tournures oralisées.

² Mary K. BERCAW, *Cannibal Old me. Spoken sources in Melville's early works*, op. cit., p. 25.

³ *Ibid.*

⁴ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, op. cit., p. 21.

⁵ *Ibid.*, p. 21-22. « Look » ; « Circumambulate the city ».

⁶ *Ibid.*, p. 22. « Tell me ».

⁷ *Ibid.*, p. 25. « You yourself ».

⁸ *Ibid.*, p. 26. « Such a portentous and mysterious monster roused all my curiosity. »

⁹ *Ibid.*, p. 207.

fait partie des « gens de terre¹ », le narrateur s'évertue donc à susciter chez lui l'envie d'en savoir plus et d'écouter l'histoire, arguant que le besoin de contempler l'océan est inhérent à la nature humaine, et que, par conséquent, le conte qu'il s'apprête à narrer nous concerne tous :

Et vous-même, oui, vous, pourquoi avez-vous éprouvé, lors de votre première croisière en qualité de simple passager, ce mystérieux frisson quand on vous apprit que le navire se trouvait en pleine mer² ?

Les chapitres suivants conservent ce ton oralisé et ces adresses à un auditeur imaginaire. Beaucoup de phrases sont à l'impératif, et incluent le lecteur dans le voyage du narrateur, comme s'il était un compagnon de route :

Mais cessons de nous étonner ; nous partons pour la pêche de la baleine, et nous aurons ample matière à de plus grands étonnements. Raclons la glace de nos semelles givrées [« *Let us scrape the ice from our frosted feet* »], et voyons quelle sorte d'endroit peut bien être l'auberge *Au Souffle de la baleine*³.

Ce ton léger est caractéristique des premiers chapitres du roman, c'est-à-dire du récit des épisodes précédant l'embarquement sur le *Pequod*. À distance, on pourrait y voir une illustration d'un style que Mark Twain jugera proprement étasunien en 1895 :

L'histoire humoristique [« *humorous story* »] est américaine, l'histoire comique [« *comic story* »] est anglaise, et l'histoire spirituelle [« *witty story* »] est française. L'histoire humoristique tire ses effets de la *manière* dont elle est racontée, l'histoire comique et l'histoire spirituelle de leur *matière*.

L'histoire humoristique peut s'étirer à loisir, lambiner comme bon lui semble et n'arriver nulle part en particulier ; mais l'histoire comique et l'histoire spirituelle doivent être brèves et se terminer par une pointe. L'histoire humoristique progresse dans un pétilllement continu, les autres explosent soudain⁴.

Cette histoire humoristique détaillée par Mark Twain s'apparente à la tradition du *tall tale* yankee, histoires à dormir debout comiques et marquées par de nombreuses digressions

¹ *Ibid.*, p. 23 : « *landsmen* ».

² *Ibid.*, p. 25. « *Why upon your first voyage as a passenger, did you yourself feel such a mystical vibration, when first told that you and your ship were now out of sight of land? »*

³ *Ibid.*, p. 31. « *But no more of this blubbing now, we are going a-whaling, and there is plenty of that yet to come. Let us scrape the ice from our frosted feet, and see what sort of a place this "Spouter" may be. »*

⁴ Mark TWAIN, « Comment raconter une histoire », dans *Le Rapt de l'éléphant blanc et autres nouvelles*, Paris, Omnibus, 2010, trad. de Delphine LOUIS-DIMITROV, p. 857.

et exagérations. Ce genre proprement étasunien commence à se développer à l'époque de Melville, notamment à travers la figure du *backwoodsman*, trappeur ignorant et ridicule. Comme dans *Moby-Dick*, le héros de *tall tale* est fréquemment aux prises avec un animal légendaire d'une taille démesurée¹. Selon Twain, un des traits fondamentaux du conteur de ce genre d'histoire est qu'il fait mine de ne pas savoir que ce qu'il raconte est comique :

L'histoire humoristique se raconte avec gravité ; le conteur fait de son mieux pour ne pas laisser transparaître qu'il soupçonne un tant soit peu qu'il y a quelque chose de drôle dans son propos².

Le narrateur des premiers chapitres de *Moby-Dick*, facilement effrayé et souvent ridicule, s'apparente au conteur de ces histoires humoristiques. Son style se caractérise par l'oralité et le soin de la mise en scène, ce dont fait preuve le passage ci-dessous, qui montre le dévoilement progressif du personnage de Queequeg, qui d'abord tourne le dos, puis se trouve révélé dans la lumière :

Je brûlais d'impatience de voir son visage, mais il le tint détourné tout le temps qu'il s'occupait à dénouer les cordons de son sac. Cela fait, il se retourna et... Seigneur ! ... quelle vision ! ... quel visage ! ... Pour ce qui est de la couleur, il était sombre, violacé, jaune, avec ici et là de grands carrés noirâtres. Oui, c'est bien ce que je redoutais : un abominable compagnon de lit ; il a été horriblement blessé dans une bagarre, et sort des mains du chirurgien. Mais, à cet instant, sa face se trouva éclairée par la lumière de telle façon que je vis clairement que ces taches noires sur ses joues ne pouvaient pas être des emplâtres. C'étaient des taches d'une sorte ou d'une autre. Je ne sus d'abord que penser, mais il me sembla bientôt entrevoir la vérité. Je me souviens de l'histoire d'un Blanc – un pêcheur de baleines, lui aussi – qui, ayant échoué chez les cannibales, avait été tatoué par eux. J'en conclus que pareille aventure avait dû survenir à ce harponneur au cours de ses lointains voyages³.

¹ Mary K. BERCAW, *Cannibal Old me*, *op. cit.*, p. 153.

² Mark TWAIN, « Comment raconter une histoire », *op. cit.*, p. 857.

³ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 42. « I was all eagerness to see his face, but he kept it averted for some time while employed in unlacing the bag's mouth. This accomplished, however, he turned round—when, good heavens! what a sight! Such a face! It was of a dark, purplish, yellow colour, here and there stuck over with large blackish looking squares. Yes, it's just as I thought, he's a terrible bedfellow; he's been in a fight, got dreadfully cut, and here he is, just from the surgeon. But at that moment he chanced to turn his face so towards the light, that I plainly saw they could not be sticking-plasters at all, those black squares on his cheeks. They were stains of some sort or other. At first I knew not what to make of this; but soon an inkling of the truth occurred to me. I remembered a story of a white man—a whaleman too—who, falling among the cannibals, had been tattooed by them. I concluded that this harpooneer, in the course of his distant voyages, must have met with a similar adventure. »

Les réflexions du narrateur se poursuivent bien au-delà du découpage de cet extrait, et étirent durant quatre pages le récit du court instant précédant la rencontre entre Ismaël et Queequeg. On y retrouve le « pétilllement continu » dont parle Mark Twain, qui maintient l'attention du lecteur en soulignant perpétuellement de petits événements, ainsi que le goût pour la digression (« Je me souviens de l'histoire d'un Blanc... ») L'ignorance et la pudibonderie du narrateur font partie intégrante de la mise en scène du passage, et permettent de noyer le propos principal dans une série de réflexions et d'interrogations ridicules. Cette stratégie d'évitement, qui consiste à livrer des informations importantes au détour d'une digression extravagante, est fréquente dans le roman : nous en avons vu une application dans les chapitres dits « cétologique », où Melville rapporte d'authentiques informations sur les baleines tout en accumulant les métaphores, les propos parodiques et les incongruités. Pour Mark Twain, ce procédé est caractéristique du récit humoristique étasunien :

Très souvent, bien sûr, l'histoire humoristique, qui divague de façon décousue, aboutit à un noyau, une pointe, un coup de pétard – appelez cela comme vous voudrez. L'auditeur doit alors être vigilant, car dans bien des cas le conteur tentera de détourner l'attention de ce noyau en le glissant d'une manière savamment dédagée et anodine, et en faisant semblant de ne pas savoir qu'il s'agit là du noyau de l'histoire¹.

Dans le roman, la voix narrative du conteur de *tall tale* est associée au personnage d'Ismaël : jeune marin inexpérimenté, il raconte ses déboires, s'apparentant au narrateur de *Redburn*, dont la rédaction a précédé de peu celle de *Moby-Dick*. Un Ismaël plus âgé apparaît également de manière succincte lors d'un chapitre digressif. Cet Ismaël conte un *yarn* dans le *yarn*, *The Town-Ho Story* (l'histoire du *Town-Ho*²). Ce chapitre, paru initialement de façon indépendante, raconte l'histoire d'une mutinerie qui présente une forte parenté avec la trame de *Billy Budd*. Une indication troublante nous informe au début du chapitre que cette digression présente une importance cruciale au sein du roman :

¹ Mark TWAIN, « Comment raconter une histoire », *op. cit.*, p. 857.

² Philippe Jaworski traduit : « l'Histoire du Holà-Ho ! », *Town-ho !* étant initialement l'interjection que poussaient les baleiniers à la vue de la baleine (Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 274).

Cet épisode et tout ce qui s'y rapporte, formant ce qu'on pourrait appeler le cœur secret de la tragédie [« *secret part of the tragedy* »] que nous allons narrer, ne parvint jamais aux oreilles d'Achab et de ses lieutenants¹.

Cette phrase rappelle le propos de Mark Twain : Ismaël indique ici que le « noyau » de l'histoire de *Moby Dick* se trouve dans une digression. Ce faisant, il attire notre attention sur le sens caché que pourrait avoir l'histoire du *Town-Ho*, sans pour autant donner plus d'indices sur l'importance de ce sens caché par rapport à l'histoire principale. Toutefois, la solennité avec laquelle l'épisode est relaté peut aussi produire l'effet inverse. Par exemple, à la fin de son récit, Ismaël jure sur l'évangile que son histoire est vraie, ce qui mime en les exagérant les allégations de vérité d'un conteur, et peut nous pousser à croire le contraire. Dans ce cas, l'histoire du *Town-Ho* fonctionnerait comme un leurre : tout en étant présentée comme un « noyau » de l'histoire principale, elle permettrait au contraire de le dissimuler.

Dans la plupart des chapitres du roman, si le personnage d'Ismaël réapparaît occasionnellement – souvent dans les ceux où Queequeg est mentionné –, il laisse place à une instance narrative beaucoup plus insaisissable. Quant à la voix du narrateur-conteur, elle a tendance à s'effacer dans les chapitres proprement narratifs. Elle réapparaît toutefois à certaines occasions, par exemple afin de théâtraliser le passage :

Assieds-toi, lecteur, sur un siège de sultan parmi les lunes de Saturne, et considère l'homme, l'homme seul, dans sa plus haute abstraction : il te semble voir une merveille, une noblesse, une souffrance. Puis, du même point d'observation, regarde l'humanité comme une masse et tu verras, pour l'essentiel, une foule de doubles inutiles, copies à la fois contemporaines et héréditaires. Mais si humble qu'il fût, et si loin de constituer un exemple de la haute abstraction humaine, le charpentier du *Pequod* n'était pourtant pas une simple copie ; c'est la raison pour laquelle il s'avance à présent sur scène, en personne².

Cette allusion à une scène devant laquelle devrait s'asseoir le lecteur n'est pas la seule référence théâtrale. En effet, certains chapitres du roman sont écrits comme des scènes de

¹ *Ibid.* « This latter circumstance, with its own particular accompaniments, forming what may be called the secret part of the tragedy about to be narrated, never reached the ears of Captain Ahab or his mates. »

² *Ibid.*, p. 508. « Seat thyself sultanically among the moons of Saturn, and take high abstracted man alone; and he seems a wonder, a grandeur, and a woe. But from the same point, take mankind in mass, and for the most part, they seem a mob of unnecessary duplicates, both contemporary and hereditary. But most humble though he was, and far from furnishing an example of the high, humane abstraction; the *Pequod's* carpenter was no duplicate; hence, he now comes in person on this stage. »

théâtre, où n'apparaissent que les noms et les répliques des personnages, ainsi que des didascalies en italiques. Le personnage d'Achab, lui-même proche de l'univers shakespearien, parle parfois en pentamètres iambiques. La théâtralité du roman permet au narrateur d'outrepasser son rôle de personnage, et de devenir parfois omniscient, par exemple dans les trois chapitres finaux, qui racontent la traque du cachalot blanc. De même, ce narrateur a accès aux pensées de certains personnages pourtant seuls, qui se dévoilent au travers de longs monologues théâtraux¹. Pour résumer, la plupart des chapitres de *Moby-Dick* sont écrits selon une variété de styles oraux et théâtralisés, allant de la scène élisabéthaine au conte de marin. Le narrateur, tour à tour personnage agissant et pédagogue autoritaire, se fait également occasionnellement prêcheur, lors des chapitres parodiant le style biblique. La plupart des sources du roman sont d'ailleurs des textes faits pour être dits à voix haute : c'est le cas de la Bible, les pièces de Shakespeare, mais également du récit du naufrage de *l'Essex* dont s'inspire en partie *Moby-Dick*, lieu commun de la culture orale des marins².

7.2.2.2. Portrait de l'auteur en érudit atrabilaire

Le jeune homme pudibond qui part pour sa première chasse à la baleine n'est qu'un des avatars du narrateur de *Moby-Dick*. Le locuteur de la première phrase du récit, qui nous invite à l'appeler Ismaël, se présente d'abord comme un homme au bord du suicide cherchant à chasser les idées noires. Dans le roman, il est plusieurs fois question des accès de mélancolie auxquels il est soumis. Ceux-ci sont désignés dans le texte par l'abréviation « *hypo* », qui renvoie à la médecine ancienne. En grec, l'hypocondre désigne la partie du corps qui se situe sous les côtes, siège des maladies biliaires. Intrinsèquement liée à la mélancolie dans les écrits d'Hippocrate et de Galien, l'hypocondrie est causée par un excès de bile noire qui déséquilibre le système humoral, et allie des symptômes physiques (gastrite chronique) et psychiques (mal de vivre, état dépressif³). Né sous le signe de Saturne, l'atrabilaire se caractérise par son

¹ On peut prendre pour exemple le chapitre 29, où est rapportée une conversation privée entre Stubb et Achab, et le chapitre 30 où Achab parle seul (*Ibid.*, p. 150-154).

² Mary K. BERCAW, *Cannibal Old me*, *op. cit.*, p. 172.

³ Colette GUEDENEY, Catherine WEISBROT, « L'histoire de l'hypocondrie », dans Marilia AISENSTEIN, Alain FINE et Georges PRAGIER (éds.), *L'hypocondrie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 30-31.

tempérament morose et sa misanthropie. Quand il est soumis à ses « *hypos* », Ismaël manifeste une fascination pour la mort et des élans de violence. Comme le recommande la médecine humorale, qui associe la mélancolie à la sécheresse et prescrit aux bilieux un environnement humide, le narrateur melvillien part en mer afin d'éliminer son excédent de bile noire (« *driving off the spleen* », ce que Philippe Jaworski traduit par « chasser [s]a morosité¹ »). Ce départ apparaît comme la seule alternative au suicide :

Quand je sens l'amertume plisser mes lèvres, quand bruine dans mon âme un humide novembre et que je me surprends à faire halte, malgré moi, devant les marchands de cercueils, à me glisser dans le premier cortège funèbre que je croise, et, surtout, quand la noire mélancolie me tient si fort [*« especially whenever my hypos get such an upper hand of me »*] 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 chargé².

Le thème de la mélancolie dans *Moby-Dick* permet également d'évoquer avec humour les désordres gastriques auxquels les atrabilaires sont traditionnellement soumis. Selon Ismaël, ceux qui se prétendent philosophes sont victimes de douleurs intestinales, signe de leur imposture. Au contraire, Queequeg, qui n'a jamais « souffert de dyspepsie³ », est un véritable philosophe, parce qu'il n'a « pas conscience de vivre ou de désirer vivre en philosophe⁴ ». Au moment où Ismaël formule cette réflexion sur le Polynésien, il le surprend en train de compter les pages d'un gros livre – de cinquante en cinquante, car Queequeg ne sait pas compter au-delà de ce nombre. Le sauvage illettré ne connaît aucun problème de digestion et vit de manière parfaitement sereine, contrairement à l'érudit aigri et tourmenté. La dyspepsie, comme l'humeur sombre que provoque la mélancolie, est donc implicitement liée dans *Moby-Dick* au fait de trop penser et de trop savoir.

Au début de *Mardi*, le narrateur cite *L'Anatomie de la mélancolie* de Robert Burton (*The Anatomy of Melancholy*, 1621). Robert Burton, pasteur et membre du Christ Church College de l'université d'Oxford, puis bibliothécaire, mena une vie entièrement consacrée aux

¹ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 21.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 110.

⁴ *Ibid.*, p. 73. « But, perhaps, to be true philosophers, we mortals should not be conscious of so living or so striving. So soon as I hear that such or such a man gives himself out for a philosopher, I conclude that, like the dyspeptic old woman, he must have “broken his digester.” »

études. Son ouvrage, somme encyclopédique de savoirs sur la mélancolie, a inspiré la composition de *Mardi* et de *Moby-Dick*¹. Affirmant dans sa préface que la mélancolie est une maladie universelle inhérente à la condition humaine, il propose de la décrire méticuleusement afin de réfléchir au moyen d'en adoucir les effets. Le pseudonyme qu'il utilise dans l'ouvrage, Démocrite Junior, le place sous le patronage du philosophe grec. En effet, tandis que le médecin propose un traitement du corps, le philosophe propose « d'agir sur les mœurs, en ayant recours à la critique et à la satire² ». Par ailleurs, le masque du philosophe frappé de folie et l'usage du genre satirique permettent à Burton une liberté de parole que sa fonction lui interdit³.

On dénombre plusieurs figures parodiques de compilateurs érudits dans *Moby-Dick*. L'« Étymologie », qui ouvre le roman, est « procurée par un surveillant de collègue [« *Usher to a Grammar school* »] mort de consommation⁴ », tandis que les « Extraits » sont « compilés par l'adjoint-de-l'adjoint du bibliothécaire [« *supplied by a Sub-Sub Librarian* »]⁵ ». Du premier, « au teint blafard, à l'habit râpé, usé de corps, de cœur et de cerveau », il est dit qu'il « époussetait sans relâche ses vieux lexiques et ses grammaires⁶ ». Le second, qui possède lui aussi « un teint incurablement cireux », est également décrit comme un amateur de vieux livres :

¹ Melville écrit pour la première fois à propos de Burton dans son essai de jeunesse *Fragments of a Writing-Desk* (1839). *L'Anatomie de la Mélancolie* est citée plusieurs fois dans *Mardi*. Globalement, l'œuvre de Burton est une source majeure pour Melville, qui retient de lui « la spontanéité, l'encyclopédisme, le mélange des genres et la variété des styles et des idiomes (argot, dicton populaire, jargon scientifique et grandiloquence littéraire), ainsi que [son] goût prononcé pour la digression, le catalogue, la citation, la boutade, le débat philosophique, l'argutie théologique ». Note 1 de l'édition d'Herman MELVILLE, *Mardi, op. cit.*, p. 609 (notes de Dominique Marçais, Mark Niemeyer et Joseph Urbas).

² Claire CRIGNON, « Les fonctions du paradigme mélancolique dans la Préface de *L'Anatomie de la Mélancolie* de Robert Burton », *Astérian*, vol. 1, 2003, p. 61.

³ *Ibid.*

⁴ Herman MELVILLE, *Moby-Dick, op. cit.*, p. 3.

⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁶ *Ibid.*, p. 3. « The pale Usher—threadbare in coat, heart, body, and brain; I see him now. He was ever dusting his old lexicons and grammars, with a queer handkerchief, mockingly embellished with all the gay flags of all the known nations of the world. He loved to dust his old grammars; it somehow mildly reminded him of his mortality. »

On verra que ce pauvre diable d'adjoint-de-l'adjoint [« *a poor devil of a Sub-Sub* »], ce pitoyable fouilleur et fouineur d'archives et de manuscrits, semble avoir parcouru toutes les bibliothèques vaticanes et bouquineries de la terre pour y glaner au petit bonheur, dans quelque ouvrage que ce soit, tant sacré que profane, tout ce qui pouvait se rapporter aux baleines¹.

Le *Usher* et le *Sub-Sub* sont tous deux des figures d'érudits oubliés, tous deux en mauvaise santé et relégués au fond d'une bibliothèque que personne ne visite jamais. Leur goût pour la compilation de citations pourrait faire d'eux deux avatars burlesques de Robert Burton. Le *Usher*, voyageur en chambre comme l'ecclésiastique anglais, époussette ses livres « avec un mouchoir bizarre, agrémenté, comme par dérision, de tous les joyeux drapeaux de toutes les nations connues de la terre² ». Le *Sub-Sub* quant à lui évoque tout à la fois Robert Burton et la somme impressionnante de savoirs que ce dernier a rassemblée dans son ouvrage, et le narrateur des chapitres « cétologiques » de *Moby-Dick*, qui s'attelle à l'immense tâche de compiler tout ce qu'il est possible de connaître sur les baleines.

Ces deux personnages entrevus à l'orée du roman, annoncent la dimension encyclopédique du projet melvillien ; et l'humour féroce des passages où ils apparaissent en donne d'emblée le ton satirique. Héritier de Burton, Melville fait également preuve d'autodérision : à travers le personnage du *Sub-Sub*, il fait référence au travail de recherche sur les baleines qu'il a lui-même dû réaliser avant de rédiger *Moby-Dick*. Une première personne au statut indéfinissable est d'ailleurs employée dans les deux courts paragraphes qui présentent le *Usher* et le *Sub-Sub*. Dans le premier cas, elle n'apparaît qu'une seule fois au détour d'une phrase : « Ce surveillant au teint blafard, à l'habit râpé, usé de corps, de cœur et de cerveau – je le revois en cet instant [« *I see him now* »]³ ». Dans le second cas, la première personne apparaît intimement liée au personnage du *Sub-Sub* : « pauvre diable d'obscur adjoint-de-l'adjoint, dont je suis le commentateur [« *poor devil of a Sub-Sub, whose commentator I am* »]⁴ ». Dans les deux cas, le « je » renvoie à un présent de l'énonciation

¹ *Ibid.*, p. 5. « It will be seen that this mere painstaking burrower and grub-worm of a poor devil of a Sub-Sub appears to have gone through the long Vaticans and street-stalls of the earth, picking up whatever random allusions to whales he could anyways find in any book whatsoever, sacred or profane. »

² *Ibid.*, p. 3. « He was ever dusting his old lexicons and grammars, with a queer handkerchief, mockingly embellished with all the gay flags of all the known nations of the world. »

³ *Ibid.* « The pale Usher—threadbare in coat, heart, body, and brain; I see him now. »

⁴ *Ibid.*, p. 5.

(« *I see him now* »), et se présente comme le dernier d'une longue lignée d'érudits travaillant sur la baleine. Ce double préambule rappelle ceux d'œuvres antérieures : adresse du libraire au lecteur dans les contes satiriques de Jonathan Swift, ou commentaire de l'œuvre sous forme de dédicace dans les poèmes épiques de Byron¹. Ces deux paragraphes se présentent comme « des dispositifs métafictionnels, qui attirent l'attention sur la présence du conteur, Herman Melville, et sur l'artificialité du conte² ». Ils définissent une figure d'auteur en l'inscrivant, sur un ton parodique, dans le prolongement des figures pédantes du *Usher* et du *Sub-Sub*.

Dans ces conditions, quel est le lien entre le « je » de ces deux préambules, et celui qui apparaît au début du récit à travers la célèbre phrase d'ouverture : « *Call me Ishmael* » ? La question se pose d'autant plus qu'Ismaël présente des points communs évidents avec les deux tristes compilateurs de l'« Étymologie » et des « Extraits ». En effet, dans le premier chapitre, il se présente lui-même comme un ancien instituteur et multiplie les références érudites. Par conséquent, dans la phrase « *Call me Ishmael* », l'adresse au lecteur doit-elle être lue comme l'émanation de l'auteur, non au sens biographique, mais comme la mise en avant d'un pseudonyme pour la figure d'auteur construite par Herman Melville³ ? Nous avons vu précédemment que le texte ne permet pas d'identifier Ismaël comme un véritable narrateur-personnage – ou en tout cas pas toujours : ses disparitions, son accès aux pensées des autres personnages, les chapitres écrits comme des scènes de théâtre débordent les cadres traditionnels de la narration en « je ». Si Ismaël-personnage est le héros des premiers chapitres, narrés sous forme de conte comique, Ismaël apparaît bien davantage comme une figure auctoriale, notamment dans les chapitres « cétologiques ». La présence de cette figure est d'ailleurs rendue sensible par l'usage ponctuel de la métalepse, dont l'exemple le plus flagrant se trouve dans le chapitre où il est question de la nature du souffle de la baleine :

[...] cependant, jusqu'à cette sainte minute (13 heures, 15 minutes et 15 secondes, en ce 16 décembre de l'an de grâce 1850), la question reste entière de savoir si ces souffles sont, après tout, bel et bien de l'eau, ou seulement de la vapeur [...]⁴.

¹ Jerome MCGANN, « Composition as Explanation of *Moby-Dick* », *op. cit.*, p. 137.

² *Ibid.* Traduction personnelle.

³ *Ibid.*

⁴ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 408. « [...] yet, that down to this blessed minute (fifteen and a quarter minutes past one o'clock P.M. of this sixteenth day of December, A.D. 1850), it should still remain a problem,

Dans ce passage, comme dans les autres chapitres « cétologiques », le matelot Ismaël disparaît au profit du pédagogue grincheux que nous connaissons déjà. Or, la référence à la situation d'écriture (16 décembre 1850) renvoie directement à Melville assis à sa table de travail et rédigeant le roman. Tout porte donc à penser que les chapitres « cétologiques » s'attachent à bâtir une figure d'auteur, qui s'élabore en fonction d'un lecteur lui-même construit par le texte. En effet, au cours de son développement sur le souffle de la baleine, Ismaël souligne ses propres digressions et va jusqu'à mimer les objections de son lecteur afin d'y répondre :

Mais pourquoi nous assommer avec ces interminables arguties ? Parlez sans détours ! Puisque vous l'avez vu souffler, dites-nous ce qu'est ce souffle ! Ne savez-vous donc pas distinguer l'eau de l'air ? – Mon cher monsieur, dans ce monde qui est le nôtre, il n'est pas si aisé de trancher de choses simples. Pour moi, ces choses qu'on dit simples m'ont toujours paru les plus embrouillées de toutes¹.

Ismaël, non plus matelot baleinier mais image d'un auteur en train de rédiger son texte, est ici pris dans un dialogue avec un lecteur mécontent. Son hésitation sur la nature du souffle de la baleine (est-ce de l'eau ? est-ce de l'air ?) témoigne de l'ouverture du propos du livre, qui refuse de donner un point de vue unique sur les sujets qu'il aborde et donc, comme le demande le lecteur fictif, de « parler sans détours ». À l'image du conteur de *tall tale*, qui ne livre le cœur de l'histoire qu'au détour d'une longue anecdote digressive, l'érudit des chapitres cétologiques ne classe pas ses sources selon leur degré de fiabilité et laisse son lecteur seul juge de leur pertinence. En effet, si les chapitres « cétologiques » font preuve d'une aspiration grandiloquente à l'exhaustivité, le ton parodique et l'échec programmé de la tâche à accomplir désamorcent cette tentative d'accaparement du sens. Comme le souligne Gilbert Durand, l'une des plus grandes préoccupations de Melville dans ses œuvres est « d'interroger les positions d'énonciation et de maîtrise du discours, et les impostures et les violences qu'elles entraînent² ». En ce sens, s'inspirer des ouvrages anciens de Rabelais,

whether these spoutings are, after all, really water, or nothing but vapor [...]. »

¹ *Ibid.*, p. 411. « But why pester one with all this reasoning on the subject? Speak out! You have seen him spout; then declare what the spout is; can you not tell water from air? My dear sir, in this world it is not so easy to settle these plain things. I have ever found your plain things the knottiest of all. »

² Régis DURAND, *Melville, signes et métaphores*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Cistre Essais 9 », 1980, p. 20.

Thomas Browne ou Burton, et faire le choix de la somme encyclopédique, revient à revendiquer l'ouverture de son œuvre.

De fait, héritier de Robert Burton, Melville s'inspire des œuvres de la Renaissance dans lesquelles « la force auctoriale ne s'affirme pas dans la revendication d'un nom garant de la stabilité du texte¹ », ce qui se traduit par la pseudonymie ou l'anonymat de l'auteur. En effet, la première phrase du roman de Melville perpétue cette tradition : « Ismaël », prénom biblique devenu un lieu commun pour désigner le solitaire, apparaît comme un pseudonyme². Dans les ouvrages du XVI^e siècle, cette instabilité du nom propre de l'auteur permet de « laisser le lecteur libre des usages et mésusages de l'œuvre³ ». Celle-ci, de même que la satire antique, se présente comme un plat mélangé où chacun prendra ce qu'il souhaite. Melville, dont l'un des narrateurs qualifie ses écrits de « ragoût⁴ », prolonge cette métaphore. Toutefois, les métaphores culinaires ramenant le livre à la matérialité de la production littéraire dans les œuvres de la Renaissance ne sont pas « un signe de “modestie” de la part de la *persona* auctoriale ». Au contraire, elles s'accompagnent de « la figuration d'un destin infini pour le livre, ou d'une renommée infinie pour la figure auctoriale⁵ ». On trouve ce genre de glorification chez Melville, dans le paragraphe d'introduction des « Extraits » :

¹ Ariane BAYLE, « Du livre “tout en un” au livre en morceaux : polyvalence du livre et crise de l'auctorialité au XVI^e siècle », dans Emmanuel BOUJU (éd.), *L'Autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Cahiers du Groupe Φ », 2010, p. 28.

² La note de l'édition de référence précise : « C'est James Fenimore Cooper, dans *La Prairie* (1827), qui a popularisé aux États-Unis, à travers son personnage d'Ismaël Bush, la thématique “ismaélienne”, où se conjuguent solitude, exclusion, hostilité du monde. Le personnage et quelques figures ou motifs associés (sa mère, Agar, le désert, le fils rejeté par le père, les deux frères) se retrouvent dans de nombreux textes littéraires et représentations de l'époque, au point que la figure tend à devenir une métaphore un peu convenue de l'exclu ou du misanthrope. » Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 21, note 1 (notes de Philippe Jaworski, Dominique Marçais et Mark Niemeyer).

³ *Ibid.*

⁴ Herman MELVILLE, *Redburn*, *op. cit.*, p. 166. Plus exactement, Redburn évoque un vieux guide touristique appartenant à son père, et affirme qu'en faire un résumé reviendrait à en faire un « ragoût ». Dans ce passage, où le vieux guide de voyage se lit comme une métaphore des grandes œuvres classiques, le « ragoût » de Redburn peut être lu comme un tissage de citations, à l'image du livre satirique de la Renaissance ou des procédés littéraires utilisés par Melville dans *Mardi* et *Moby-Dick*.

⁵ Ariane BAYLE, « Du livre “tout en un” au livre en morceaux », *op. cit.*, p. 29.

Renoncez, messieurs les obscurs adjoints-de-l'adjoint [« *Give it up, Sub-Subs!* »] ! car plus vous vous donnez de peine pour plaire au monde, moins vous en tirerez de reconnaissance. Ah ! comme j'aimerais pouvoir vider pour vous Hampton Court et les Tuileries ! Mais ravalez vos larmes et hissez vite vos cœurs au mât de cacatois, car les amis qui vous y ont précédés sont en train d'aménager les sept étages des cieux et, en vue de votre arrivée, de jeter à la rue Gabriel, Michel et Raphaël, si longtemps mignotés. Ici-bas, les verres qu'on fait trinquer ne sont que des cœurs déjà brisés [« *splintered hearts* »] ; là-haut, les verres qu'on lèvera sont d'un cristal incassable¹ !

L'expression « cœur brisé » (« *splintered heart* ») réapparaît plus tard dans le texte pour qualifier celui de l'Ismaël atrabilaire des premiers chapitres, lors de sa rencontre avec Queequeg². À la ruminantion mélancolique de l'érudit solitaire répond une récompense dans l'au-delà sous forme de gloire éternelle.

On relève une semblable association entre l'ouvrage du mélancolique et sa célébration dans l'au-delà au chapitre 92, où les baleiniers du *Pequod* extraient d'une baleine morte « une substance qui ressembl[e] à du savon de Windsor ou à un fromage vieux³ », l'ambre gris. Celui-ci, dont Ismaël ne sait s'il constitue « la cause » ou « l'effet de la dyspepsie du cachalot », provient des sécrétions biliaires de l'animal, car, comme le rappelle un personnage de *Mardi* évoquant l'ancienne théorie humorale, la baleine, comme l'être humain, « est sujette à des accès d'hypocondrie et de dyspepsie⁴ ». Or, l'ambre gris est un produit de prix, utilisé pour la fabrication de parfums et produits cosmétiques de luxe. Le thème de la mélancolie, filé dans tout le roman, permet donc de réfléchir à la posture d'autorité que se donne Ismaël dans les chapitres « cétologiques ». Érudit poussiéreux et atrabilaire, il est

¹ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 5-6. « Give it up, Sub-Subs! For by how much the more pains ye take to please the world, by so much the more shall ye for ever go thankless! Would that I could clear out Hampton Court and the Tuileries for ye! But gulp down your tears and hie aloft to the royal-mast with your hearts; for your friends who have gone before are clearing out the seven-storied heavens, and making refugees of long-pampered Gabriel, Michael, and Raphael, against your coming. Here ye strike but splintered hearts together—there, ye shall strike unsplinterable glasses! »

² « Je sentais un attendrissement me gagner. Dissipée, l'hostilité de mon cœur meurtri et de ma main furieuse contre le monde cruel. La présence apaisante de ce sauvage l'avait rédimé. » (*Ibid.*, p. 73.) : « I felt a melting in me. No more my splintered heart and maddened hand were turned against the wolfish world. This soothing savage had redeemed it. »

³ *Ibid.*, p. 448. « Dropping his spade, he thrust both hands in, and drew out handfuls of something that looked like ripe Windsor soap, or rich mottled old cheese; very unctuous and savory withal. »

⁴ Herman MELVILLE, *Mardi*, *op. cit.*, p. 931. « By some, ambergris is supposed to be the cause, and by others the effect, of the dyspepsia in the whale. »

comparable à la baleine soumise à des problèmes gastriques, maladie de ceux qui se prétendent philosophes ; mais de même que la dyspepsie de la baleine produit une substance précieuse que l'on récolte après sa mort, la mélancolie de l'érudit solitaire sera récompensée, dans une sorte d'au-delà glorieux, par le couronnement de son œuvre. Cependant, comme dans les ouvrages de la Renaissance dont s'inspire *Moby-Dick*, la gloire promise est « est mise en évidence comme fantasma, et jamais comme attribut social d'un nom dans la société réelle¹ ». La figure d'auteur construite par le texte par le biais du pseudonyme s'efface donc derrière l'œuvre, présentée comme un projet grandiose dont la démesure répond au mal causé par le « *splintered heart* ». L'expression, qui évoque également à distance la tête fêlée du capitaine Achab, fait du cœur brisé l'apanage de l'homme rongé par l'avidité de tout savoir. De même que le capitaine fou voudrait combler le vide qui l'accable en harponnant la baleine blanche, symbole pour lui d'une apparition d'ordre divin, le clerc Ismaël s'attache à démontrer la puissance d'une œuvre qui perdurera après lui.

Toutefois, si la présence de la figure auctoriale est marquée dans les chapitres « cétologiques », dans la mesure où le « je » du texte se présente comme un sujet écrivant, il serait réducteur de la circonscrire à ces moments. Au chapitre 102 de *Moby-Dick*, Ismaël décrit un squelette de baleine échoué sur une île qui, avec le temps, s'est couvert de végétation et est devenu un temple polynésien. Sur les os de la baleine, les prêtres ont gravé des « hiéroglyphes bizarres [« *strange hieroglyphics* »]² » et l'air est « porteur de messages [« *the message-carrying air* »]³ ». Dans ce chapitre, on apprend qu'Ismaël est lui-même littéralement recouvert de signes :

Les dimensions du squelette que je vais maintenant mettre noir sur blanc sont copiées littéralement de mon bras droit, où je les ai fait tatouer. C'est que la vie de vagabondages débridés que je menais à l'époque ne m'assurait aucun autre moyen de conserver ces précieuses statistiques. Mais comme je ne disposais que de peu d'espace et désirais garder vierges, pour un poème que je composais alors, les autres parties de mon corps – du moins celles qui n'étaient pas encore couvertes de tatouages –, je ne me suis pas embarrassé des décimales [...]⁴.

¹ Ariane BAYLE, « Du livre "tout en un" au livre en morceaux », *op. cit.*, p. 29.

² Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 491.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 494. « The skeleton dimensions I shall now proceed to set down are copied verbatim from my right arm, where I had them tattooed; as in my wild wanderings at that period, there was no other secure way of preserving

Ce paragraphe condense plusieurs aspects d'Ismaël. Premièrement, il rappelle son choix de la marginalité et de la sauvagerie que nous étudierons plus en détail dans la dernière partie¹. En effet, le tatouage est une pratique polynésienne, considérée comme barbare au XIX^e siècle, et qui n'est pratiquée que par des Blancs considérés comme dénaturés². Deuxièmement, Ismaël fait tatouer sur son bras des informations sur la baleine. Autrement dit, la matière de son ouvrage, qui est une somme encyclopédique sur le sujet, est inscrite sur son corps même. Enfin, il affirme qu'il doit laisser de la place pour un poème qu'il est en train de composer, et assume donc son statut d'auteur. Notons que cette mention des tatouages d'Ismaël, qui nous semble déterminante dans l'élaboration de la figure auctoriale de *Moby-Dick*, n'intervient qu'une seule fois dans le récit et nous est livrée comme en passant. Fidèle à la stratégie du conteur humoristique étasunien décrit par Mark Twain, Ismaël donne ici l'une des clés du roman de manière détournée, comme s'il s'agissait d'un détail sans importance.

Cet extrait du chapitre 102 réconcilie tous les aspects d'Ismaël : matelot aventurier, conteur, compilateur érudit, poète. La figure auctoriale, ailleurs multiple et fuyante, souvent contradictoire, est ici désignée comme telle à travers la métaphore du tatouage. Celui-ci fait d'Ismaël un support de signes écrits, comme Queequeg qui porte sur la peau un « traité mystique sur l'art d'atteindre la vérité³ ». Le tatouage montre qu'Ismaël fait littéralement corps avec son livre. En effet, de même que la baleine, dont le corps est couvert de hiéroglyphes et qu'Ismaël choisit de considérer comme un livre dans son classement céologique (« baleine in-folio », « baleine in-octavo », « baleine in-douze⁴ »), le corps d'Ismaël devenu support de texte se substitue au papier du livre. La figure auctoriale apparaît donc comme une convention fictionnelle. Ainsi présenté comme un être de papier au même titre que la baleine, Ismaël n'est pas distinct du sujet de son livre. Il est construit par le texte

such valuable statistics. But as I was crowded for space, and wished the other parts of my body to remain a blank page for a poem I was then composing—at least, what untattooed parts might remain—I did not trouble myself with the odd inches; nor, indeed, should inches at all enter into a congenial admeasurement of the whale. »

¹ À ce sujet, voir *infra* : 9.1, p. 470 et suiv.

² Il suffit, pour s'en convaincre, de voir la réaction de Tommo à la proposition d'être tatoué dans *Typee* ; ou celle des personnages dans les *Enfants du capitaine Grant* de Jules Verne lorsque le géographe Paganel se retrouve tatoué.

³ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 523 : « a mystical treatise on the art of attaining truth ».

⁴ *Ibid.*, p. 161. « I. THE FOLIO WHALE; II. the OCTAVO WHALE; III. the DUODECIMO WHALE. »

tout autant que le sujet de sa somme encyclopédique. En quelques phrases énoncées l'air de rien, ce passage parvient donc à résumer tous les aspects de la figure auctoriale du roman, tout en affichant dans le même temps l'artificialité de celle-ci.

7.3. LORD JIM : NARRATION EN ARCHIPEL ET MAINMISE NARRATORIALE

Si le tour du monde encyclopédique des personnages verniens et melvilliens sont tributaires de la forme du récit de voyage, dans *Lord Jim* l'objet de l'histoire racontée n'est pas un voyage. Cependant, le roman est tout entier fondé sur les voyages successifs des personnages. En effet, Jim et Marlow parcourent de longues distances au sein de l'espace colonisé de l'archipel insulindien : Jim se rend ainsi successivement à Semarang (île de Java, Indes néerlandaises), Bombay (Inde britannique), Rangoon (Birmanie britannique), Penang (Malaisie britannique), Bangkok (Siam, actuelle Thaïlande), Patusan (lieu indéterminé probablement situé sur l'île de Bornéo). Marlow suit globalement le même parcours, auquel s'ajoutent un séjour à Hong-Kong et à Sydney (colonies britanniques). Ces trajets successifs sont liés à la discontinuité du récit, car c'est de lieu en lieu que Marlow peut progressivement reconstituer le parcours de Jim à l'aide des divers témoignages des narrateurs secondaires. Il recueille ainsi le récit du lieutenant français à Sydney, celui de Stein à Semarang, celui de Brown à Bangkok.

Malgré sa complexité et son apparente hétérogénéité, la narration du roman présente de nombreux points communs avec la posture narrative impérialiste que les genres du récit de voyage et de l'*imperial romance* supposent. En effet, le regard de Marlow est un regard surplombant qui homogénéise les témoignages des narrateurs secondaires, les interprète à sa guise ou les discrédite.

7.3.1. Le narrateur solitaire

La narration de *Lord Jim* est sans doute l'une des plus complexes que l'auteur ait jamais mises en place. En effet, elle repose sur un enchevêtrement de témoignages compilés par Marlow à différentes dates, et agencés selon une organisation plus ou moins chronologique comprenant de nombreuses digressions. Le récit de Marlow est lui-même introduit par un récit-cadre à la troisième personne, et ne commence qu'au chapitre 5. Il se divise en deux grandes parties inégales, dont la première est un récit oral, et la seconde un récit écrit inséré dans une lettre.

Le parcours de Jim depuis le procès jusqu'à ses succès à Patusan est raconté oralement par Marlow, comme dans *Jeunesse* et *Au Cœur des ténèbres*. Dans ces deux récits, le narrateur et ses auditeurs constituent un groupe relativement homogène, formé de cinq individus masculins, britanniques, blancs, âgés de quarante ou cinquante ans, et bénéficiant d'une situation sociale confortable. Dans *Jeunesse*, on trouve « un administrateur de sociétés, un comptable, un juriste [« *lawyer* »]¹ », Marlow, et un cinquième personnage, narrateur anonyme à la première personne dont l'intervention sert de récit-cadre à la nouvelle. Dans *Au Cœur des ténèbres*, Conrad met en place la même configuration : parmi les auditeurs de Marlow, on compte « l'Administrateur de sociétés² », « l'Homme de loi [« *Lawyer* »] » et le « Comptable³ », et à nouveau un narrateur anonyme à la première personne. Dans ce dernier récit, les trois personnages désignés par leur métier, vraisemblablement inspirés par des amis de Conrad⁴, sont singularisés par la majuscule qui exemplifie leur fonction, faisant d'eux des représentants de trois piliers de l'économie et de la société britannique : l'administration coloniale, la loi et la finance. Quant au narrateur anonyme du récit-cadre, il semble parfois être un clin d'œil à Conrad lui-même, qui se représenterait dans la fiction aux côtés de ses amis, recueillant le récit de Marlow. Toutefois, contrairement à *Jeunesse* et *Au Cœur des ténèbres*, où Marlow et les auditeurs forment un groupe réduit de cinq personnes qui se connaissent parfaitement depuis longtemps, dans *Lord Jim* Marlow ne paraît pas se

¹ Joseph CONRAD, *Jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, trad. de G. JEAN-AUBRY, Claude-Noël THOMAS, p. 7.

² Joseph CONRAD, *Au Cœur des ténèbres*, *op. cit.*, p. 45.

³ *Ibid.*, p. 46.

⁴ Norman SHERRY, *Conrad's Western World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, p. 122-124.

soucier de ceux qui l'écoutent, et sa façon d'évoquer Jim semble indépendante des individus devant lequel il se trouve. En effet, plutôt que de décrire un groupe d'individus, la narration brosse une image noyée par la pénombre et relevée uniquement par des touches de lumière. Le décor nocturne, récurrent dans *Lord Jim*, contribue à la déshumanisation du groupe, confondu en une seule masse indistincte :

[...] bien des fois, dans des coins reculés du monde, Marlow se montra porté à évoquer le souvenir de Jim, à l'évoquer longuement, en détail, à haute et intelligible voix.

Peut-être était-ce après dîner, sur une véranda enveloppée de feuillage immobile [...], dans les ténèbres crépusculaires constellées par les extrémités rougeoyantes des cigares. La masse allongée de chaque fauteuil de rotin abritait un auditeur silencieux. De temps à autre une petite lueur rouge s'animait soudain et s'élargissait, éclairant les doigts d'une main alanguie, un coin de visage parfaitement détendu, ou projetant une brève lueur écarlate dans une paire d'yeux rêveurs à l'ombre d'un bout de front serein [...]¹.

Bien qu'ils soient cernés par l'obscurité, la mention de l'attitude tranquille des auditeurs (main « alanguie », visage « détendu », front « serein ») les rapproche de ceux d'*Au Cœur des ténèbres*, qui selon Marlow vivent trop confortablement pour comprendre les enjeux réels de l'existence, et représentent « l'humanité dont l'idéal de conduite n'[a] jamais subi l'épreuve d'une plaisanterie diabolique et terrifiante² ». L'indistinction du groupe d'auditeurs, mais aussi l'attitude de Marlow, évoquant « à haute voix » le souvenir de Jim sans réellement prendre en compte ceux à qui il s'adresse, rendent l'atmosphère moins intime que dans les deux autres récits. De même, le fait que Marlow ait déroulé son histoire « bien des fois » se distingue de la situation singulière décrite dans *Jeunesse* et *Au Cœur des ténèbres*. Tout se passe comme si Marlow, indifférent à la situation de narration, parlait devant les autres sans éprouver le besoin de s'adresser à eux ; et comme si ses auditeurs, indifférents de même, ne lui prêtaient pas une réelle attention. C'est pourquoi, dans les derniers chapitres du roman, le système de narration change. Marlow interrompt son récit

¹ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, op. cit., p. 857. « And later on, many times, in distant parts of the world, Marlow showed himself willing to remember Jim, to remember him at length, in detail and audibly. Perhaps it would be after dinner, on a verandah draped in motionless foliage and crowned with flowers, in the deep dusk speckled by fiery cigar-ends. The elongated bulk of each cane-chair harboured a silent listener. Now and then a small red glow would move abruptly, and expanding light up the fingers of a languid hand, part of a face in profound repose, or flash a crimson gleam into a pair of pensive eyes overshadowed by a fragment of an unruffled forehead [...]. »

² *Ibid.*, p. 937. « [...] the rest of mankind, whose ideal of conduct had never undergone the trial of a fiendish and appalling joke. »

et réserve le dénouement à un seul de ses auditeurs, désigné dans le texte comme le Lecteur Privilégié. Le récit-cadre reprend brièvement, afin de décrire celui-ci ouvrant un courrier de Marlow : « Vous seul avez montré pour lui quelque intérêt, qui ait persisté après la fin de récit que j'avais fait de son histoire¹ », lui écrit Marlow pour justifier son envoi.

Cette manière de procéder peut s'interpréter comme le symptôme d'une volonté de mainmise du narrateur-personnage sur le sens du récit. Plusieurs éléments corroborent cette hypothèse. Tout d'abord, si on observe l'organisation de la narration du roman, il est aisé de constater que Marlow reprend régulièrement la main sur le déroulement du récit après chaque témoignage cité. Il n'hésite pas non plus à commenter les interventions des narrateurs secondaires, voire à les résumer indirectement. Par exemple, le chapitre 7, où commence le récit de Jim, est construit selon l'alternance suivante :

- Marlow résume le propos de Jim : « Il était resté à terre pendant quinze jours pleins [...]»². »
- Le texte est ponctué d'interventions orales de Jim : « Je ne crois pas avoir dit trois mots à âme qui vive durant toute cette période³ », parfois accompagnées de réponses de Marlow, qui rappellent que la scène mime un dialogue.
- Le texte revient régulièrement à la situation de narration, notamment par des descriptions : « De nouveau, il resta silencieux [...]»⁴. »
- Il s'accompagne de commentaires de Marlow : « Ah, il avait de l'imagination, le bougre⁵ ! » ; et de remarques sur son propre état d'esprit : « Je n'étais pas d'humeur compatissante⁶. »

On comprend bien que dans ces conditions, les récits des narrateurs enchâssés ne sont jamais restitués tels quels, mais apparaissent toujours soumis au regard de Marlow. La

¹ *Ibid.*, p. 1133. « You alone have showed an interest in him that survived the telling of his story. »

² *Ibid.*, p. 901. « He was ashore a whole fortnight [...]. »

³ *Ibid.*, p. 902. « "I don't think I've spoken three words to a living soul in all that time," he said [...]. »

⁴ *Ibid.* « He was silent again[...] »

⁵ *Ibid.* « Ah, he was an imaginative beggar! »

⁶ *Ibid.*, p. 903. « I was not in a merciful mood. »

fin du roman, adressée au Lecteur Privilégié, a pour support un document écrit qui diffère assez peu des procédés du début, car elle repose également sur le tissage de plusieurs récits enchâssés et une vision surplombante de Marlow. Quant à la vraisemblance de la compilation de Marlow, elle est presque toujours respectée, puisqu'il prend soin de faire intervenir le témoignage d'un autre personnage quand il raconte une scène à laquelle il n'a pas assisté – précaution nécessaire, car les rencontres entre Jim et Marlow sont assez rares dans le roman. Cependant, certains passages montrent que Marlow possède un savoir qui excède la connaissance des narrateurs secondaires : c'est le cas par exemple du début du chapitre 39, où il raconte la réaction des habitants de Patusan à l'intrusion de Brown en l'absence de Jim. À cette occasion, Marlow semble acquérir les qualités d'un narrateur omniscient, affirmant que Dain Waris « souhait[e] régler l'affaire sur-le-champ », mais que les notables du village refusent, guidés par certaines « pensées inexprimées¹ ». Par ailleurs, alors qu'il prend toujours soin de citer ses sources, il écrit à propos de Jewel : « On m'assure [*I am told that...*] qu'elle se leva [...] et qu'elle fit un discours belliqueux et passionné² ». Ce « on », qui ne peut désigner qu'un personnage présent lors de la réunion du village, ne peut être Jewel, ici décrite à la troisième personne, ni le serviteur de Jim, Tamb'Itam, dont il n'est pas fait mention, et qui accompagne vraisemblablement son maître. Il pourrait s'agir d'un commerçant malais, que Marlow rencontre chez Stein, mais rien ne nous indique que « le peu qu'il [a] à dire³ » concerne cette réunion.

Ces nombreux procédés montrent donc que la narration du roman, malgré son éclatement, est extrêmement dirigée. Les auditeurs de Marlow le constatent, puisqu'ils sont dans l'incapacité de réagir au récit qui leur est proposé :

Marlow avait terminé son récit [...], et son auditoire s'était immédiatement dispersé, sous son regard absorbé et pensif. Ses compagnons quittèrent la véranda, seuls ou deux à deux, sans s'attarder, et aucun ne fit de remarque, comme si la dernière image de cette histoire inachevée, cet inachèvement même, et le ton général du narrateur, avaient rendue vaine toute discussion et impossible tout commentaire⁴.

¹ *Ibid.*, p. 1154 : « she backed up Waris's advice for immediate and vigorous action » ; « unexpressed thoughts ».

² *Ibid.*, p. 1155. « I am told that she stood up by the side of Jim's empty chair at the head of the long table and made a warlike impassioned speech ».

³ *Ibid.*, p. 1144 : « the little he had to say ».

⁴ *Ibid.*, p. 1131. « With these words Marlow had ended his narrative, and his audience had broken up forthwith, under his abstract, pensive gaze. Men drifted off the verandah in pairs or alone without loss of time, without

À plusieurs reprises, Marlow affirme qu'il est le seul à pouvoir comprendre les événements qu'il raconte, et que son auditoire en est incapable. Quand Jim confie qu'après son saut, il a voulu sortir du canot et nager jusqu'au *Patna*, Marlow s'écrie :

Pourquoi ce premier mouvement ? Est-ce que vous voyez ce qu'il signifie ? Pourquoi [...] ne pas se noyer près du canot – s'il voulait se noyer retourner sur le lieu même [« *to the very spot* »] pour voir – comme si, pour que la mort pût ensuite lui apporter le répit, il fallait que son imagination fût apaisée par l'assurance que tout était consommé ? Je défie quiconque parmi vous d'offrir une autre explication¹.

Dans ce passage, le narrateur se pose en unique interprète des événements qu'il raconte. Plus tard, il exprime sa certitude de ne pas être compris : « pour être franc », dit-il « ce n'est pas de mes paroles que je me méfie, mais de vos esprits² ».

Il existe donc deux intentions contradictoires dans le roman de Conrad : d'une part Marlow donne l'impression de demander la collaboration de son audience par une narration ouverte et appelant à l'interprétation ; d'autre part il aspire à trouver un destinataire idéal pour son récit, destinataire qui lui ressemble³. En effet, le Lecteur Privilégié à qui s'adresse le récit écrit de Marlow semble partager nombre des points de vue du narrateur-personnage. La critique identifie parfois ce Lecteur Privilégié à G. F. W. Hope, grand ami de Conrad, à qui *Lord Jim* est dédié. Hope, administrateur d'une société spécialisée dans le commerce avec l'Afrique du Sud, ancien marin et propriétaire d'un navire de plaisance nommé *Nellie*, peut être aisément identifié comme « l'administrateur de sociétés » présent parmi les auditeurs de Marlow dans *Jeunesse* et *Au Cœur des ténèbres*⁴. Ce personnage partage avec Marlow – et Jim – le goût de l'aventure qui l'a fait partir pour les colonies. Comme eux, il confond la vie en mer et aux colonies avec le monde romanesque, et en éprouve la nostalgie. Nous pouvons donc penser qu'il est à même de comprendre ce que veut lui dire Marlow, contrairement aux

offering a remark, as if the last image of that incomplete story, its incompleteness itself, and the very tone of the speaker, had made discussion in vain and comment impossible. »

¹ *Ibid.*, p. 930. « Why this impulse? [...] Why not drown alongside—if he meant drowning? Why back to the very spot, to see—as if his imagination had to be soothed by the assurance that all was over before death could bring relief? I defy any one of you to offer another explanation. »

² *Ibid.*, p. 1030. « Frankly, it is not my words that I mistrust but your minds. »

³ Amar ACHERAÏOU, « Narrator-Narratee Dynamics in *Lord Jim* », dans François GALLIX (éd.), *Lord Jim de Joseph Conrad*, Paris, Ellipses, 2003, p. 180.

⁴ Joseph CONRAD, *Au Cœur des ténèbres*, *op. cit.*, p. 46, note 1 ; Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 827, note 1. Voir également Norman SHERRY, *Conrad's Western World*, *op. cit.*, p. 122-124.

autres auditeurs qui, selon Marlow, ont « laissé mourir d'inanition [leur] imagination, pour nourrir [leur] corps¹ ». D'autre part, le Lecteur Privilégié semble partager le point de vue exprimé par Marlow dans *Au Cœur des ténèbres* que nous avons déjà évoqué. Rappelons que Marlow y affirme que « la conquête de la planète [...] n'est pas un joli spectacle », mais que « la seule chose qui la rachète, c'est l'idée² ». Dans *Lord Jim* il écrit à son lecteur :

Vous avez dit [...] que « donner sa vie pour eux (eux étant toute l'humanité de couleur à peau brune, jaune ou noire) c'était comme vendre son âme à une bête sauvage ». Vous avez soutenu que « ce genre de choses » n'était supportable et supporté durablement que lorsqu'il y avait à la base une ferme conviction que la vérité se trouve dans des idées qui sont celles de notre race et au nom desquelles sont établis l'ordre et les principes moraux d'un progrès éthique³. »

Dans cet extrait, Marlow fait référence à la conception idéale de l'occidentalité, associée à un système de valeurs nobles et chevaleresques, que nous avons évoquée précédemment⁴. Marlow, qui considère que les autres auditeurs ont troqué leur imagination et leur idéalisme contre le confort matériel, espère que cet homme en qui il voit un semblable pourra entendre ce qu'il veut lui dire. Cependant, dans le roman, nous n'avons jamais connaissance des réactions ou d'une éventuelle réponse du Lecteur Privilégié. Le contrôle que Marlow aspire à exercer sur son histoire trouve-t-il un destinataire docile qui approuve les points de vue exprimés dans le récit ? Le silence du Lecteur Privilégié permet d'en douter : malgré cet appel à boucler le sens du récit, la fin reste ouverte.

7.3.2. Brouillages linguistiques et narrateurs secondaires

Toutefois, le désir d'univocité de Marlow se heurte à l'intrusion de voix étrangères qui complexifient le sens du récit, brisent sa linéarité et créent des zones d'ombres. Selon

¹ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 1030. « I could be eloquent were I not afraid you fellows had starved your imaginations to feed your bodies. »

² Joseph CONRAD, *Au Cœur des ténèbres*, *op. cit.*, p. 49.

³ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 1133. « You said also—I call to mind—that “giving your life up to them” (them meaning all of mankind with skins brown, yellow, or black in colour) “was like selling your soul to a brute.” You contended that “that kind of thing” was only endurable and enduring when based on a firm conviction in the truth of ideas racially our own, in whose name are established the order, the morality of an ethical progress. »

⁴ Voir *supra* : 2.2.2.2, p. 141 et suiv.

l'analyse narratologique, qui repose sur l'idée que le récit offre un modèle communicationnel, le récit de fiction est constitué de voix multiples articulées selon une hiérarchie¹. *Lord Jim* pourrait être un exemple de ces narrations polyphoniques, qui entraînent « un défaut de fiabilité du narrateur² » : comment le narrateur organise-t-il cette hiérarchie des voix ? comment met-il en défaut le modèle de la « communication » littéraire ? Dans le roman, la multiplication des narrateurs secondaires trouble la voix principale, brouille son propos ou la discrédite.

Tout d'abord, les interventions successives des narrateurs secondaires introduisent dans le récit des emplois étranges de la langue. Certains d'entre eux, comme Stein ou le lieutenant français, sont étrangers, occasion pour l'auteur d'imiter les idiomes et les fautes de langue de ces derniers, et de parsemer le texte de mots en français et en allemand. Pour les personnages secondaires grotesques, Conrad va même jusqu'à imiter graphiquement leur prononciation, à l'image de Balzac faisant parler le baron Nucingen : « *Ach ! Z'est une grande chance tans ze bays te ne bas zouvrir de tysbebie* [*« Ach! It's a great ting in dis goundry to be vree vrom tispep-shia »*]³ », confie le négociant suisse Yucker à Marlow. D'autres personnages, comme le métis qui emmène Marlow à Patusan, présentent une parenté avec les *clowns* shakespeariens car ils utilisent les mots à mauvais escient, voire forgent des néologismes approximatifs. Selon Marlow, ce métis emploie un anglais « tiré d'un dictionnaire compilé par un fou⁴ ». En effet, en colère contre les pratiques des habitants de Patusan, car « bien que M. Cornelius ait fait la “propriation de beaucoup d'offertoires” [*« propitiated many offertories »*] à M. le rajah Allang » son bateau a « essuyé des coups de feu tirés des bois par des “individuels irresponsifs” [*« irresponsible parties »*]⁵ », cet homme considère que la région est une « “cage de bêtes rendues voraces par une longue impénitence” ». « J'imagine qu'il voulait dire impunité⁶ », relève Marlow. La langue anglaise

¹ Frank WAGNER, « Quand le narrateur boit(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance) », *Arborescence*, n° 6, 2016, p. 149.

² *Ibid.*

³ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 1133.

⁴ *Ibid.*, p. 1042 : « a dictionary compiled by a lunatic ».

⁵ *Ibid.* « [...] though Mr. Cornelius “propitiated many offertories” to Mr. Rajah Allang, [...] yet his ship had been fired upon from the woods by “irresponsible parties” all the way down the river [...]. »

⁶ *Ibid.* « [...] he let loose his volubility—comparing the place to a “cage of beasts made ravenous by long impenitence.” I fancy he meant impunity. »

de l'époque de Conrad est « dans sa forme dominante la langue de l'Empire¹ » : elle constitue à la fois un discours dominant garant des représentations impériales, mais aussi « un usage spécifique de la langue anglaise² » qu'on peut considérer comme « encratique », suivant une proposition de Roland Barthes dans le *Bruissement de la langue*. Selon Barthes, le langage encratique, « soutenu par l'État », est un discours que l'on entend dans tous les échanges sociaux, et « producteur d'une intimidation feutrée³ ». Marlow, en tant que marin britannique, « fait partie de ceux qui, aux avant-postes de l'Empire, sont les vecteurs de cette langue encratique⁴ ». Ce choix s'explique sans doute par le fait que cette langue est celle du roman d'aventures, et plus globalement des récits célébrant des officiers et aventuriers britanniques à l'éthique chevaleresque. Marlow serait fasciné par la langue « encratique », c'est-à-dire un anglais « non contaminé par la part d'ombre de l'humanité⁵ ». À ce titre, le traitement du métis décrit plus haut est exemplaire. En effet, sa condition en fait le représentant d'une dégénérescence raciale. Marlow parle avec mépris de ce « petit métis », « tout gonflé d'importance⁶ », comme il a évoqué plus tôt dans le roman la bassesse comique d'un « petit métis portugais », à qui il a donné à manger et qui a acquis « la conviction puérile que ces petits profits [sont] un droit sacré » : « C'est la race qui veut ça – les deux races plutôt – et le climat⁷... », conclut Marlow. Dans le récit conradien, le métissage racial est donc matérialisé dans le texte par un usage pédant et fautif de la langue anglaise. Le métis, qui exhibe sa « fierté de parler couramment l'anglais » et « s'écoute parler d'une oreille attentive⁸ », est ramené aux clichés sur l'indigène singeant les Blancs sans parvenir à faire illusion. Enfin, il n'a pas la stature des « nobles sauvages » que sont les Bugis, fiers habitants de Patusan – qui, par ailleurs, ne prennent pratiquement jamais la parole au discours direct dans le récit.

¹ Muriel MOUTET, « Les voix étrangères dans *Lord Jim* : l'exemple du lieutenant français », dans Josiane PACCAUD-HUGUET (éd.), *Joseph Conrad 3. L'écrivain et l'étrangeté de la langue*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes », 2006, p. 29.

² *Ibid.*

³ Roland BARTHES, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 129-130.

⁴ Muriel MOUTET, « Les voix étrangères dans *Lord Jim* », *op. cit.*, p. 29.

⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁶ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 1043 : « little half-caste » ; « bursting with importance ».

⁷ *Ibid.*, p. 861. « [...] an obliging little Portuguese half-caste » ; « his childlike belief in the sacred right to perquisites » ; « The race—the two races rather—and the climate... »

⁸ *Ibid.*, p. 1042 : « the pride of his fluency, to which he turned an attentive ear ».

Dans le cas de Yucker, le Suisse au fort accent, c'est un petit négociant, donc un type social dont le roman peut se moquer. Son parler ne doit cependant pas tant différer de celui de l'Allemand Stein, dont la maîtrise de la langue anglaise n'est pas parfaite. Toutefois, pour des raisons évidentes, Stein n'est pas affecté par le ridicule que jetterait sur son discours une retranscription phonétique de son accent. La mauvaise maîtrise de la langue anglaise dont fait preuve Stein n'a pas pour but de discréditer le personnage, mais plutôt de dessiner davantage sa dimension surannée : naturaliste allemand adepte de Goethe, Stein évoque une époque révolue où le monde paraissait plus stable et plus optimiste. Par ailleurs, l'appartenance nationale, qui se confond chez Conrad avec un tempérament, une culture, une certaine manière de penser, a son importance dans le récit. Faire intervenir un Allemand ou un Français dans le débat qui concerne Jim est une manière d'apporter un point de vue décentré sur le personnage : Stein raisonne en érudit héritier de la tradition romantique allemande, tandis que le lieutenant français défend un point de vue plus pragmatique, moins idéaliste que celui de Marlow, donc également plus indulgent à l'égard de Jim. L'hétérogénéité des discours dans le roman a donc plusieurs effets : d'une part, elle permet de donner plus ou moins de crédit aux différents témoignages en créant des contrastes et des reliefs au sein même de la langue du roman. Ce faisant, elle influe de manière subtile sur l'interprétation de l'œuvre et joue donc un rôle fondamental dans le dispositif narratif. D'autre part, elle permet de multiplier les points de vue en catégorisant les personnages, devenus de fait les représentants de courants de pensée différents. Jeremy Hawthorn oppose ainsi les particularités linguistiques du discours du lieutenant français à celles de Stein. Là où la langue du lieutenant est opacifiée par les gallicismes et les traductions littérales d'expressions françaises, celle de Stein apporte au contraire une profondeur dans la compréhension du caractère de Jim. Pour Hawthorn, il est possible d'y voir un reflet des tempéraments des deux personnages : en tant que français, le lieutenant ne possède pas, comme Stein, Jim et Marlow, une nature imaginative¹.

De fait, si le traitement de la langue employée par les personnages oriente la lecture du roman, il opère également un brouillage du sens. Les accents, les éléments de langage

¹ Jeremy HAWTHORN, « The Expression “roulé ma bosse” in Joseph Conrad's *Lord Jim* », *Conradian*, vol. 45, n° 2, 2020.

étrangers et les fautes de langue représentent des obstacles à la lecture. Par exemple, le dialogue entre Marlow et le lieutenant français est compliqué à lire et à suivre. On peut le constater dans cet extrait, où le lieutenant raconte le moment où il a remarqué le *Patna* à l'aide de sa canonnière :

“I stayed on that ship thirty hours...”

“You did!” I exclaimed. Still gazing at his hands, he pursed his lips a little, but this time made no hissing sound. “It was judged proper,” he said, lifting his eyebrows dispassionately, “that one of the officers should remain to keep an eye open (pour ouvrir l'œil)... he sighed idly... “and for communicating by signals with the towing ship – do you see? – and so on. For the rest, it was my opinion too. We made our boats ready to drop over – and I also on that ship took measures... Enfin! One has done one's possible. It was a delicate position. Thirty hours! They prepared me some food. As for the wine—go and whistle for it—not a drop.” In some extraordinary way, without any marked change in his inert attitude and in the placid expression of his face, he managed to convey the idea of profound disgust. “I – you know – when it comes to eating without my glass of wine – I am nowhere.”

I was afraid he would enlarge upon the grievance, for though he didn't stir a limb or twitch a feature, he made one aware how much he was irritated by the recollection. But he seemed to forget all about it.

“Je suis resté à bord de ce bateau pendant trente heures...”

– Vraiment !”, m'exclamai-je. Le regard toujours fixé sur ses mains, il pinça un peu les lèvres, mais sans faire entendre de sifflement cette fois. “Il avait été jugé convenable, dit-il, levant les sourcils avec un souverain calme, que l'un des officiers reste à bord *pour ouvrir l'œil*... – il soupira, l'air lointain – ... et pour communiquer par signaux avec la canonnière qui remorquait – vous voyez ? – et ainsi de suite. Au reste, tel était aussi mon avis. Nous avons préparé nos canots pour les mettre à l'eau – et j'ai également pris des mesures à bord de ce malheureux bateau... *Enfin !* On a fait tout son possible. C'était une situation délicate. Trente heures. On m'a préparé de quoi manger. Quant au vin – va te faire fiche – pas une goutte.” De quelque extraordinaire manière, sans aucun changement marqué dans son attitude inerte ni dans l'expression placide de son visage, il trouva le moyen d'exprimer l'idée d'un profond dégoût. “Vous savez, moi... quand il s'agit de prendre un repas sans mon verre de vin... je ne vaud plus rien.”

Je redoutai qu'il ne se mît à développer ce grief, car bien qu'il ne bougeât ni bras ni jambe, et que pas un de ses traits ne se crispât, on pouvait se rendre compte qu'il était profondément irrité par ce souvenir. Mais il parut ne plus y penser du tout¹.

Cet extrait montre à quel point la lecture de l'épisode du lieutenant français est laborieuse, car empêchée par de nombreux éléments qui parasitent le déroulement linéaire

¹ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, op. cit., p. 954.

des événements racontés. Le lieutenant français hésite, se répète et se reprend, ce qui est visible à travers l'emploi des tirets et des points de suspension, mais aussi la mention d'interruptions liées à des bruits corporels (le sifflement, le soupir). De plus, son discours est parsemé de phrases en français et de gallicismes qui rendent la compréhension du passage difficile pour un lecteur anglophone. Enfin, sa propension à la digression laisse penser à Marlow qu'il peut à tout moment interrompre son récit, comme à la fin de cet extrait où il se plaint de ne pas avoir eu de vin. De fait, à plusieurs reprises, certaines phrases peuvent laisser entendre que le lieutenant aurait bien plus à dire qu'il ne le fait, mais que le cheminement de sa pensée le conduit à bifurquer et à abandonner ces idées aussitôt formulées. Ainsi, l'hétérogénéité des discours dans le texte, loin d'être toujours au service de la narration, participe aussi à son indécision en laissant entrevoir d'autres possibilités de dialogues. L'extrait cité, qui mime le discours d'un homme qui réfléchit en même temps qu'il parle, fait comprendre aux lecteurs et lectrices que dans d'autres circonstances, il aurait peut-être dit tout autre chose. Son témoignage apparaît donc comme précieux et rare, mais aussi comme lacunaire, et contribue à la fragmentation du déroulement narratif du roman. Par ailleurs, le va-et-vient entre le français et l'anglais dans le dialogue a pour effet « de réifier non seulement la langue du lieutenant mais également celle de Marlow, qui est pourtant celle du roman¹ ». Ce faisant, cette alternance met à distance la langue de Marlow en ne la présentant plus « comme un vecteur incontestable de vérité, mais comme une langue porteuse d'une vision du monde qui n'est pas un absolu² ».

*

¹ Muriel MOUTET, « Les voix étrangères dans *Lord Jim* », *op. cit.*, p. 38.

² *Ibid.*

La mise en scène de l'île – ou des îles – dans la fiction romanesque française, britannique et étasunienne de la seconde moitié du XIX^e siècle s'accompagne de la mise en place de modèles narratifs au guidage interprétatif puissant. Que ceux-ci reposent sur la clôture de l'espace insulaire ou l'ouverture de l'archipel, ils sont tributaires du regard dominant du narrateur occidental qui unifie le monde par son savoir ou impose son interprétation sur le récit qu'il livre. Les écarts et les discordances discursives, qu'elles passent par la subversion des discours d'autorité (Melville), des incohérences dues à l'ingérence éditoriale (Verne) ou l'affaiblissement d'un narrateur tout-puissant par l'intrusion de voix étrangères (Conrad) peuvent s'interpréter comme les signes d'une prise de distance des auteurs avec les genres auxquels ils se rattachent : *imperial romance*, récit de voyage, roman d'aventures. Si ces effets de brouillages ne brisent pas le positionnement idéologique des romans, ce jeu avec les codes des genres en vogue peut se lire comme l'expression d'une singularité de la part d'auteurs dont nous avons vu que certains cultivent volontairement l'écart avec les genres de la littérature de masse afin d'asseoir leur légitimité d'écrivains au sein de la hiérarchie littéraire.

Dans la quatrième et dernière partie de ce travail, nous allons étudier comment s'élabore la figure d'auteur des romans étudiés. Ces romans, qui questionnent à divers degrés le positionnement idéologique du *Man-of-all-I-survey narrative*, élaborent plusieurs exemples de narrateurs non fiables en raison de leur identification avec le monde sauvage. Contrepoint du tyran de l'île, surtout dans les romans de Conrad, Wells et Melville, ces narrateurs-personnages apportent un point de vue décentré et parfois subversif sur l'histoire racontée. Ces mêmes romans, à travers la mise en scène d'un lecteur fictif, mettent également en scène la situation de réception de leurs récits et questionnent de ce fait le modèle traditionnel de la transmission narrative, qui repose elle-même sur un modèle insulaire : l'auteur (le centre) propose son récit à un lecteur (la marge)

QUATRIÈME PARTIE

POSTURES NARRATORIALES ET LECTEURS IDÉAUX

L'opération du mouillage était à peine terminée, que nous vîmes une chaloupe quitter la côte et venir vers nous avec trois hommes blancs, dont un était absolument nu, sauf une pièce d'étoffe qui lui couvrait le bas du corps ; et comme il était tatoué de la tête aux pieds, je ne pus douter qu'il habitât cette île depuis longtemps.

[...] L'individu [...] se nommait Wilson et était Anglais de nation. Il avait résidé durant plusieurs années parmi les différentes îles Marquises [...]. Il parlait la langue des naturels avec autant de facilité que la sienne, et était tout à fait devenu Indien, sauf la couleur¹.

¹ David PORTER, *Journal d'une croisière faite dans le grand océan*, 1813, extrait reproduit dans Jean-Jo SCEMLA (éd.), *Le Voyage en Polynésie. Anthologie des voyageurs occidentaux de Cook à Segalen*, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 727-728.

Dans la première partie de ce travail, nous avons pu observer que la littérature d'aventures du XIX^e siècle (roman d'aventures, *imperial romance*, *imperial gothic fiction*) répond à un modèle insulaire, c'est-à-dire une dichotomie entre le centre et la marge. En effet, elle se fonde sur une conception binaire de l'altérité, selon laquelle le masculin s'oppose au féminin, l'humain à l'animal ou le Blanc au non-Blanc, qui correspond à une reformulation des enjeux coloniaux à travers des intrigues manichéennes. Tout en trahissant cette influence, les narrateurs des romans étudiés sont engagés dans une forme de compromission, voire de complaisance, avec le monde sauvage de l'aventure. Si ce pacte avec la sauvagerie paraît, dans le roman de Jules Verne, conforme aux attentes du genre, elle dépasse le simple jeu chez Melville, Conrad et Wells et acquiert une portée subversive ou angoissante.

À la suite de Wayne Booth¹, la narratologie nomme « narrateur non fiable » un narrateur intradiégétique auquel on ne peut faire confiance car son interprétation des faits est lacunaire, déficiente ou mensongère. La notion de narrateur non fiable suppose la présence d'un auteur implicite, c'est-à-dire une instance qui oriente le sens et les enjeux du texte : la non fiabilité du narrateur se mesure à travers l'écart entre ce qu'affirme le narrateur et le propos global du livre apporté par l'auteur implicite. On relève ce fonctionnement dans *Lord Jim* : les premiers chapitres du roman forment un récit-cadre dont la narration à la troisième personne sème d'emblée un discrédit sur l'objectivité du récit de Marlow. Les narrateurs des romans étudiés instituent des degrés de fiabilité différents selon leur lien avec le monde de la sauvagerie, c'est-à-dire de ce qui représente l'altérité dans le monde romanesque : l'animal, la nature, le cannibale. En conséquence, ces romans possèdent une portée plus ou moins subversive. En adoptant le point de vue de l'autre, ou tout au moins en affichant une compréhension de cette altérité, les narrateurs proposent un point de vue décentré qui joue avec l'opposition entre le centre et la marge. Toutefois, ce décentrement ne permet pas de se défaire du regard occidental sur le monde colonisé. L'attitude qui consiste à adopter le point de vue de l'autre dans les récits de l'Empire sert à apporter un regard critique sur soi, non de défaire les préjugés sur l'autre. C'est l'objet du célèbre article de

¹ Wayne C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, *op. cit.*

Chinua Achebe sur *Au Cœur des ténèbres*¹, qui affirme que les personnages africains du roman de Conrad sont instrumentalisés au service d'une quête de soi du personnage blanc, et de ce fait participent à l'élaboration d'une vision du monde raciste. Nous allons donc étudier le degré de fiabilité des narrateurs des romans étudiés en tenant compte des liens qu'ils entretiennent avec les genres littéraires auxquels ils se rattachent, mais également en gardant à l'esprit que le décentrement qu'ils proposent repose sur une marginalité factice qui n'est pas dénué de biais idéologiques.

Le chapitre VIII propose d'analyser les narrateurs de *Vingt Mille lieues sous les mers* et de *Lord Jim* comme deux exemples de narrateurs « continentaux », c'est-à-dire garants d'un système de valeurs morales qui résiste aux transgressions auxquelles ils assistent au cours du roman. Comme l'affirme Marlow dans *Au Cœur des ténèbres*, ce qui marque sa différence avec Kurtz, c'est qu'il a résisté à l'appel du monde sauvage : « Il avait franchi le bord, alors qu'il m'avait été permis de retirer mon pied hésitant² ». Si la position de ces narrateurs n'est pas dénuée d'ambiguïté ni de complaisance, ils conservent un degré de fiabilité suffisant pour garantir la cohérence du système de valeurs morales dont ils se font les défenseurs.

À l'inverse, le chapitre IX examine le cas des narrateurs de *Moby-Dick* et de *L'Île du docteur Moreau*, qui ont « franchi le bord » en s'identifiant de façon trop marquée aux représentants de l'altérité. Le narrateur melvillien, en affirmant qu'il ne doit allégeance qu'au « roi des cannibales³ », propose un point de vue décentré qui interroge ou met en déroute les valeurs traditionnelles de la Nouvelle-Angleterre de son temps : calvinisme puritain, mariage hétérosexuel, bien-fondé de la démocratie. De son côté, le roman de Wells offre un aperçu des angoisses victoriennes en donnant à lire le récit douteux d'un narrateur fou victime de régression (« *going native* »).

Enfin, le chapitre X examine deux propositions d'exploration de la transmission narrative à travers les romans de Melville et Conrad. Dans *Moby-Dick* comme dans *Lord Jim*,

¹ Chinua ACHEBE, « An Image of Africa : Racism in Conrad's *Heart of Darkness* » [en ligne], *op. cit.*

² Joseph CONRAD, *Au Cœur des ténèbres*, *op. cit.*, p. 141.

³ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 306. « I myself am a savage, owning no allegiance but to the King of the Cannibals; and ready at any moment to rebel against him. »

le motif insulaire paraît fonctionner comme le modèle d'une relation idéale entre auteur et lecteur, en tant qu'adresse d'une solitude à une autre, d'une île à une autre. Cette aspiration à une transmission narrative pure, indépendante de l'appareil qui accompagne le livre (contraintes éditoriales, lecture dans le genre), mais également délivrée des équivoques du langage, s'oppose délibérément au pacte de lecture sériel et reproduit les codes de la littérature consacrée : elle peut dès lors se lire comme une stratégie de légitimation au sein du champ littéraire, qui récuse les codes de la littérature populaire employés dans le récit.

CHAPITRE VIII

LE NARRATEUR CONTINENTAL : L'INTERROGATION DES VALEURS MORALES

Le narrateur de *Vingt mille lieues sous les mers* est tributaire du projet éditorial formulé par Pierre-Jules Hetzel, qui suppose que le contenu pédagogique des romans soit lié à une ligne axiologique claire, dans le but de délivrer un contenu moral. Les personnages verniens, répartis généralement entre bons et méchants, permettent de générer des intrigues dans lesquelles les bons sont vecteurs du désir de savoir tandis que les méchants cherchent à entraver ce processus¹. Toutefois, le personnage de Nemo, qui échappe à la dichotomie entre bons et méchants, engage le narrateur dans un cheminement plus ambigu qui met à jour les mécanismes de la « mauvaise foi » du roman d'aventures analysée par Matthieu

¹ ÉRIC MULLER, *Le Mal dans l'imaginaire de Jules Verne (1863-1905)*, Thèse de doctorat, Le Mans Université, Le Mans, 2022, p. 83.

Letourneux¹. Pierre Aronnax, « témoin obligé² » des transgressions commises par le capitaine Nemo, se fait l'incarnation d'un regard voyeur qui épouse la logique romanesque et répond au désir du lecteur, tout en conservant son statut de garant des valeurs morales.

Lord Jim présente également l'exemple d'un roman dans lequel un narrateur aux valeurs morales affirmées s'oppose aux transgressions auxquelles il assiste au cours du récit. Toutefois, ces transgressions le poussent à interroger la pertinence de ses valeurs, ce qui le rend suspect aux yeux de ses pairs. D'autre part, la mise en question de la fiabilité du langage entraîne la multiplication des tromperies et des faux-semblants. Dans ces conditions, pour Marlow comme pour Conrad, le véritable héroïsme consiste à conserver ses valeurs morales malgré le discrédit jeté sur le langage et l'impossibilité de la vérité.

8.1. VERNE : LE NARRATEUR ENTRE PÉDAGOGIE ET MAUVAISE FOI

8.1.1. Les ambitions morales de la maison Hetzel

Comme l'observe Jacques Noiray, le romancier qualifié de « scientifique » par son éditeur, et apparaissant comme tel aux yeux de ses lecteurs, doit justifier ce titre. Les romans verniens utilisent ainsi un certain nombre de dispositifs textuels pour créer un « effet de science » analogue à l'« effet de réel » que Barthes identifie chez les romanciers réalistes³. La narration intègre des éléments scientifiques hétérogènes qui ont pour mission de donner du crédit au texte, afin de « combler l'attente de son public, faire la preuve de son savoir et de sa capacité à transmettre ce savoir⁴ ». La masse énorme de documentation rassemblée par Jules Verne pour la rédaction de *Vingt mille lieues sous les mers* représente une somme de travail qui doit se voir : « la confiance du lecteur dans la compétence de l'écrivain est à ce

¹ Matthieu LETOURNEUX, *Le Roman d'aventures 1870-1930*, op. cit.

² Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 1223.

³ Jacques NOIRAY, « "L'Effet de science" dans *Vingt mille lieues sous les mers* », *Francofonia*, n° 51, 2006, p. 43.

⁴ *Ibid.*

prix : elle naîtra de l'évidence du savoir accumulé¹ ». L'exhibition des sources scientifiques passe notamment par la multiplication des noms de savants illustres, qui a une double fonction : elle « produit un effet de sérieux et entraîne l'adhésion respectueuse du lecteur », et laisse également supposer « des possibilités indéfinies de développement, des ressources inépuisables de savoir² ». De même, Verne use abondamment des terminologies savantes, notamment latines : la multiplication des listes, évoquée au chapitre I, produit un effet de persuasion étourdissant³. Dès lors, le lecteur est placé « dans la position subalterne de l'apprenant⁴ ». Pourtant, le roman contient un grand nombre d'erreurs, de l'établissement de la chronologie du journal d'Aronnax aux nombreuses inexactitudes scientifiques, que Verne ne se soucie pas de corriger⁵. Comme l'observe Jacques Noiray, l'écrivain joue du prestige dont jouit la science au XIX^e siècle et « se contente de l'apparence, estimant sans doute (et à juste titre) que personne ne vérifiera la réalité des faits⁶ ». Il prouve ainsi que « l'effet de science » relève largement de la croyance. Dans le cas de *Vingt mille lieues sous les mers*, écrit à la première personne, la voix scientifique du roman est déléguée à un narrateur lui-même savant, et qui de ce fait bénéficie doublement de l'effet de sérieux produit par la présence de la science dans le roman. Bien que l'on repère un certain nombre d'indices montrant que Verne se dissocie de la ligne éditoriale à travers des usages dissidents du langage scientifique⁷, cette prise de distance n'est pas nécessairement décelable à première lecture.

Cette mise en scène de la science est directement liée au pacte romanesque vernien. Pour Christèle Couleau, les *Voyages Extraordinaires*, qui doivent concilier la dimension pédagogique avec l'imaginaire, inventent un pacte de lecture lié à de nouvelles habitudes narratives. Il s'agit de travailler le « *willing suspension of disbelief*⁸ » coleridgien selon une nouvelle direction, dans la mesure où Verne propose « non de la pure fantaisie, mais un

¹ *Ibid.*, p. 45.

² *Ibid.*, p. 48.

³ Voir *supra* : 1.2.3, p. 68 et suiv.

⁴ Jacques NOIRAY, « "L'Effet de science" dans *Vingt mille lieues sous les mers* », *op. cit.*, p. 52.

⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁶ *Ibid.*, p. 54.

⁷ Voir *supra* : 1.2.3, p. 68 et suiv. C'est aussi l'hypothèse que Jacques Noiray développe dans la suite de son article (Jacques NOIRAY, « "L'Effet de science" dans *Vingt mille lieues sous les mers* », *op. cit.*)

⁸ Samuel Taylor COLERIDGE, *Biographia Literaria* [en ligne], 1817, URL : <http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm#link2HCH0013>, consulté le 4 mars 2021.

simple outrepassement du crédible, non une illusion mais une adhésion¹ ». De fait, les romans verniens, qui ne comportent pas d'adresse au lecteur, dessinent indirectement le pacte romanesque à travers des interrogations sur la crédibilité de la fiction inscrites au sein même du texte. Les allégations de vérité émaillent le texte vernien, comme ici au début de *Vingt Mille lieues sous les mers*, où le narrateur raconte qu'il a failli manquer le départ de « cette expédition extraordinaire, surnaturelle, invraisemblable, dont le récit véridique pourra bien trouver cependant quelques incroyables² ». On trouve un enthousiasme identique plus loin dans le récit :

Au récit que je fais de cette excursion sous les eaux, je sens bien que je ne pourrai être vraisemblable ! Je suis l'historien des choses d'apparence impossible qui sont pourtant réelles, incontestables. Je n'ai point rêvé. J'ai vu et senti³ !

Cette affirmation de l'invraisemblance du propos ne contredit pas la vérité de ce qui est raconté. Dans l'univers vernien, le vraisemblable ne s'oppose pas à l'extraordinaire, notamment grâce au point d'appui que constitue la science. En effet, l'expérimentation scientifique peut se lire comme « une nouvelle façon de poser la question du réalisme⁴ », ce que confirme l'analyse de « l'effet de science⁵ » menée par Jacques Noiray. La science constitue donc à la fois le moteur du romanesque et sa caution légitime, ce que Verne confirme dans l'incipit du *Château des Carpathes* :

Cette histoire n'est pas fantastique, elle n'est que romanesque. Faut-il en conclure qu'elle ne soit pas vraie, étant donnée son invraisemblance ? Ce serait une erreur. Nous sommes d'un temps où tout arrive, — on a presque le droit de dire où tout est arrivé. Si notre récit n'est point vraisemblable aujourd'hui, il peut l'être demain, grâce aux ressources scientifiques qui sont le lot de l'avenir, et personne ne s'aviserait de le mettre au rang des légendes⁶.

Ainsi posé, le pacte d'adhésion romanesque assume son invraisemblance et joue avec humour de l'autorité factice que la science apporte au récit. On trouve le même genre de propos à la fin de *Vingt mille lieues sous les mers* :

¹ Christèle COULEAU, « Tentatives d'évasion ? : Jules Verne, des topoï réalistes à la recherche d'un genre nouveau », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 43, n° 3-4, 2015, p. 185.

² Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 750.

³ *Ibid.*, p. 1071.

⁴ Christèle COULEAU, « Tentatives d'évasion ? », *op. cit.*, p. 185.

⁵ Jacques NOIRAY, « "L'Effet de science" dans *Vingt mille lieues sous les mers* », *op. cit.*

⁶ Jules VERNE, *Le Château des Carpathes*, *op. cit.*, p. 285.

C'est donc là, au milieu de ces braves gens qui nous ont recueillis, que je revois le récit de ces aventures. Il est exact. Pas un fait n'a été omis, pas un détail n'a été exagéré. C'est la narration fidèle de cette invraisemblable expédition sous un élément inaccessible à l'homme, et dont le progrès rendra les routes libres un jour.

Me croira-t-on ? Je ne sais. Peu importe, après tout¹.

Dans ce chapitre final comme dans l'incipit du *Château des Carpathes*, le narrateur confirme la véracité de son récit par le progrès de la science à venir. La question qui suit et la réponse qui est apportée confirme cependant que cette véracité est parfaitement secondaire : « peu importe » d'être cru, ce qui semble prioritaire est d'abord le déploiement de l'« invraisemblable expédition ». Ainsi, comme l'observe Christèle Couleau, si l'apport de la science à travers le discours pédagogique constitue une contrainte d'écriture, il apparaît aussi paradoxalement comme un vecteur de liberté. En effet, en légitimant le récit en ce qui concerne la transmission des savoirs, la science dégage la fable de l'impératif de vraisemblance et lui permet de s'ouvrir à l'humour et la fantaisie².

L'autorité que produit la foi en la science renforce le pouvoir de persuasion du texte. Quand elle est incarnée, comme dans *Vingt mille lieues sous les mers*, par un narrateur-personnage, cette autorité est renforcée par les stratégies de persuasion produites par « l'effet-personnage » décrit par Vincent Jouve. Celles-ci permettent la création d'un « système de sympathie » qui notifie au lecteur qu'il doit aimer et qu'il doit haïr³. De fait, la plupart des romans de Jules Verne s'articulent selon une axiologie claire, incarnée par l'opposition entre un héros positif et une galerie de méchants, qui répond aux principes simples énoncés par Hetzel sous le pseudonyme de Stahl : « Être bon, c'est faire le bien et empêcher le mal. Celui qui ne fait ni l'un ni l'autre est le complice du méchant ; il est de son côté⁴. » Souvent annoncé dans la fiction par des indices physiques de sa déchéance morale, le méchant se conçoit comme un personnage « qui commet délibérément le Mal », qui « veut

¹ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 1235.

² Christèle COULEAU, « Tentatives d'évasion ? », *op. cit.*, p. 186.

³ Vincent JOUVE, « Le personnage comme personne » [en ligne], dans *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1998, URL : <https://www.cairn.info/1-effet-personnage-dans-le-roman--9782130442707-p-108.htm>, consulté le 7 août 2022.

⁴ P.-J. STAHL / HETZEL, *Morale familière : contes-récits, leçons pratiques de la vie* [en ligne], Paris, Hetzel, coll. « Bibliothèque d'Éducation et de Récréation », 18.., p. 238, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6578007q>, consulté le 7 août 2022.

nuire au(x) héros positif(s) » et qui de ce fait « contrevient aux valeurs et aux lois de la communauté à laquelle appartiennent les lecteurs¹ ». Figure de savant positif, Pierre Aronnax ne peut être un méchant. De plus, en tant que narrateur à la première personne, on peut supposer qu'il bénéficie d'un contrat tacite entre le tandem Verne-Hetzel et leurs lecteurs, qui implique nécessairement qu'un narrateur-personnage soit du côté du Bien. Le narrateur de *Vingt mille lieues sous les mers* est donc d'emblée désigné à la fois comme caution du discours scientifique déployé dans le roman, et comme garant d'un système de valeurs morales conformes aux ambitions éditoriales d'Hetzel.

Ce système de valeurs morales est central dans le projet éditorial d'Hetzel. Ainsi, avant de fonder la *Bibliothèque Illustrée des familles*, qui deviendra en 1864 le *Magasin d'Éducation et de Récréation*, il a participé sous divers pseudonymes à la rédaction d'une *Morale universelle* en huit volumes (1859)². Dans cet ouvrage, les auteurs s'adonnent « à une pratique de “découpage-collage” tout à fait désinvolte [...] où des idéologies différentes se mêlent et coexistent³ ». Empruntant aussi bien à Confucius qu'à Benjamin Franklin, ils apportent une vision du monde humanitariste défendant « “les opprimés” (le condamné, la femme, le misérable, les animaux)⁴ », célèbrent les valeurs de la famille et sont globalement acquis aux grandes lignes de la morale laïque chère à Hetzel, qui implique la défense de la séparation de l'Église et de l'État ainsi que la célébration patriotique⁵. Toutefois, l'éditeur s'oppose aussi à l'ennui qu'apporte la lecture des romans édifiants à destination des enfants. Les ambitions d'Hetzel, qui publie lui-même des romans sous le pseudonyme de Pierre-Jules Stahl, sont de proposer à ses jeunes lecteurs des récits qui prennent en compte leur goût pour la fantaisie⁶. De fait, Hetzel joue un grand rôle dans l'évolution de la littérature jeunesse de la seconde moitié du XIX^e siècle, car il réclame pour les enfants le droit à l'imagination et à la poésie, et à des récits d'une qualité égale à celle des adultes. Il choisit consciencieusement

¹ Éric MULLER, *Le Mal dans l'imaginaire de Jules Verne (1863-1905)*, op. cit., p. 85.

² Irène ZANOT, « L'Esprit d'un éditeur. Pierre-Jules Hetzel et la “Morale universelle” », dans Alexandre TARRIEU (éd.), *P.-J. Hetzel : éditeur par excellence*, Amiens, Centre international Jules Verne, coll. « Revue Jules Verne » 37, 2013, p. 56-57.

³ *Ibid.*, p. 61.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁶ Nathalie PRINCE, « Histoire éditoriale et sentiment de l'enfance (1699-1970) » [en ligne], dans *La littérature de jeunesse*, vol. 3e éd., Paris, Armand Colin, 2021, URL : <https://www.cairn.info/la-litterature-de-jeunesse--9782200628000-p-45.htm>, consulté le 7 août 2022.

les écrivains qu'il édite, propose en traduction des classiques étrangers comme les romans de Robert Louis Stevenson ou Louisa May Alcott, ou adapte des grands textes comme *Don Quichotte* dans des formats adaptés à la jeunesse¹. Ce double objectif d'Hetzel, reformulation du *placere docere* antique, se lit dans le nom même de la collection éditoriale qu'il crée, le *Magasin d'Éducation et de Récréation* :

Il s'agit pour nous de constituer un enseignement de famille dans le vrai sens du mot, un enseignement sérieux et attrayant à la fois, qui plaise aux parents et profite aux enfants. – Éducation, récréation – sont à nos yeux des termes qui se rejoignent. L'instructif doit se présenter sous une forme qui provoque l'intérêt : sans cela il rebute et dégoûte de l'instruction : l'amusant doit cacher une réalité morale, c'est-à-dire utile : sans cela il passe au futile, et vide les têtes au lieu de les remplir. [...] Là devra être l'unité de notre œuvre, qui pourra, si elle réussit, contribuer à augmenter la masse de connaissances et d'idées saines, la masse de bons sentiments, d'esprit, de raison et de goût qui forme ce qu'on pourrait appeler le capital moral de la jeunesse intellectuelle de la France².

De fait, les récits verniens se fondent sur une axiologie conforme aux valeurs morales dominantes de la société française de la seconde moitié du XIX^e siècle, respectant à la fois les convictions catholiques et les idéaux républicains³.

Dans *Vingt Mille lieues sous les mers* cependant, il n'existe pas de méchant. À cet égard, le roman présente une originalité, qu'il partage avec quelques autres romans verniens comme *Hatteras* ou *Robur-le-Conquérant*, qui est de présenter un personnage de surhomme à la fois antagoniste et moteur de la fiction. En effet, l'ambiguïté du capitaine Nemo, qui est sans doute possible le plus populaire de tous les personnages verniens, ne permet pas de le classer aussi facilement que la plupart des autres. Ce n'est pas un méchant, car il ne se rend pas coupable des exactions habituelles des personnages antagonistes, c'est-à-dire « de trahison, de complot, de cupidité, de chantage, d'agression envers un héros et moins encore de tentative de s'approprier sa fiancée⁴ ». Comme nous l'avons relevé précédemment, il n'est

¹ *Ibid.*

² *Magasin d'éducation et de récréation. Encyclopédie de l'enfance et de la jeunesse, publié par Jean Macé et P.-J. Stahl avec la collaboration de nos plus célèbres écrivains et savants*, Paris, Bibliothèque de l'éducation et de récréation, Hetzel, Année 1864, 1er semestre, cité par Carmen HUSTI, « Romans d'anticipation et vulgarisation scientifique. Les enjeux du dialogue éditorial Verne-Hetzel », *Arts et Savoirs*, n° 14, 2020, p. 1.

³ Éric MULLER, *Le Mal dans l'imaginaire de Jules Verne (1863-1905)*, *op. cit.*, p. 49.

⁴ *Ibid.*, p. 301.

pas davantage un défenseur inconditionnel du Bien, dans la mesure où son parcours s'apparente à celui des héros byroniens¹. Dès lors, comment comprendre l'admiration, voire l'attachement, qu'Aronnax éprouve envers Nemo, alors même qu'il est conscient des crimes de ce dernier et qu'il les réprovoque ? La définition simple donnée par Hetzel-Stahl – « Être bon, c'est faire le bien et empêcher le mal. Celui qui ne fait ni l'un ni l'autre est le complice du méchant ; il est de son côté² » – s'applique-t-elle à Aronnax ? Est-il de ce fait complice des exactions de Nemo ?

Ces questions mettent en lumière les paradoxes constitutifs du projet éditorial d'Hetzel. Pour échapper à l'ennui des histoires édifiantes, il faut admettre que la morale sur laquelle elles reposent puissent être mise en danger. C'est pourquoi le roman vernien, qui répond à la logique du roman d'aventures, repose sur un pacte de lecture ambigu. Le lecteur attend une entrée dans le monde de l'aventure, c'est-à-dire un univers où il assiste à la transgression des valeurs morales représentées par le héros. Le triomphe final de ces valeurs morales n'efface pas le plaisir ressenti à la lecture d'épisodes violents ou immoraux, ce qui génère ce que Matthieu Letourneux nomme « la mauvaise foi du roman d'aventures³ ». De fait, dans sa préface des *Mésaventures de Jean-Paul Choppart* (1857) de Louis Desnoyers, Hetzel formule à sa manière le fonctionnement de cette mauvaise foi. Déplorant les livres « trop doux, [...] d'une bénignité, d'un patelinage fade⁴ » habituellement destinés au jeune public, il célèbre au contraire cet ouvrage qui « ne rappelle en rien cette tisane littéraire qu'on verse d'ordinaire par petite cuillerées dans l'esprit des enfants⁵ ». Il apprécie ainsi que le jeune héros du roman de Desnoyers ne respecte pas « l'éternelle histoire de cet enfant bien sage qu'on propose depuis si longtemps pour modèle aux jeunes générations » en offrant à la lecture « l'histoire d'un petit drôle, paresseux, volontaire, étourdi, présomptueux et égoïste » qui en s'assagissant à la fin du livre permet de montrer que « l'expérience personnelle est la plus efficace des leçons⁶ ». Le roman se conçoit donc comme une

¹ Voir *supra* : 4.1.2, p. 233 et suiv.

² P.-J. STAHL / HETZEL, *Morale familière* [en ligne], *op. cit.*, p. 238.

³ Matthieu LETOURNEUX, *Le Roman d'aventures 1870-1930*, *op. cit.*, p. 349-356.

⁴ Pierre-Jules HETZEL, « Préface » dans Louis DESNOYERS, *Les mésaventures de Jean-Paul Choppart*, 3^e édition, Paris, Hetzel, 1865, cité par Éric MULLER, *Le Mal dans l'imaginaire de Jules Verne (1863-1905)*, *op. cit.*, p. 48.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

expérimentation de la transgression menant *in fine* à la réflexion et à la sagesse. Hetzel le compare aux romans destinés à l'âge adulte qui apportent le même « remède aux défauts de la virilité¹ ».

Aronnax, à la fois « fanatique² » de Nemo et désapprouvant sa violence, incarne cette logique contradictoire du pacte de lecture romanesque. Investi de la légitimité que lui donne le discours scientifique, mais discrédité par son statut de savant comique, il constitue une figure d'autorité ambiguë qui reflète les paradoxes constitutifs du *placere docere* hetzelien.

8.1.2. Le savant prisonnier des merveilles

Vingt mille lieues sous les mers suit globalement la trame dialectique du roman d'aventures : dans un premier temps, le héros quitte la civilisation pour le monde de la sauvagerie ; il est plongé dans un univers violent où il doit s'affirmer afin de pouvoir survivre ; et, enrichi de son expérience, il rejoint la civilisation à la fin du roman³. D'autre part, dans le roman de Jules Verne, l'initiation au monde de l'aventure est vécue par un narrateur-personnage qui joue un rôle d'intermédiaire entre le lecteur et le tyran de l'île. Arrivé par hasard dans le *Nautilus*, il se présente comme le témoin de spectacles interdits auxquels il n'aurait pas dû assister. Enfin, personnage de savant au même titre que le capitaine Nemo, il entretient avec celui-ci une relation ambivalente, entre terreur et admiration. Tour à tour attiré et révolté par les événements auxquels il assiste, il se fait le représentant d'une posture morale, qui se manifeste par l'expression de l'indignation. Cette posture est caractéristique de la « mauvaise foi » du roman d'aventures. En effet, dans ce genre de romans, « alors que le discours moral est omniprésent, le récit multiplie les évocations d'un monde régi par l'instinct et la sauvagerie⁴ ». Ce paradoxe est rendu possible

¹ *Ibid.*

² Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 1002.

³ Matthieu LETOURNEUX, *Le roman d'aventures 1870-1930*, *op. cit.*, p. 230-273.

⁴ *Ibid.*, p. 24.

par une série de dispositifs textuels qui mettent à distance les actes de transgression commis par le narrateur dans l'espace de la « sauvagerie », et permettent de justifier ses actes¹.

Le personnage de savant est un spectateur du monde et, en tant que tel, il ne peut représenter les valeurs viriles du héros de roman d'aventures². Ce personnage est souvent absent des romans appartenant au genre, et, lorsqu'il est présent, il remplit généralement la fonction d'acolyte comique. C'est le cas dans l'œuvre de Jules Verne, où les savants ridicules sont fréquents. En règle générale, l'auteur leur préfère l'ingénieur, jugé plus actif, à l'image du personnage de Cyrus Smith dans *L'Île mystérieuse*, ou du capitaine Nemo. Dans la lignée des savants verniens, Pierre Aronnax, le narrateur de *Vingt mille lieues* n'est donc *a priori* pas taillé pour l'aventure. Ses manies de vieux garçon, sa fragilité physique, ses frayeurs et sa répugnance pour la violence ne lui permettent pas d'avoir le premier rôle dans les situations périlleuses. Il joue plutôt dans le roman un rôle d'observateur : complètement dépendant du bon vouloir du capitaine Nemo, il n'a jamais l'initiative du voyage. En effet, il ne contemple le paysage sous-marin qu'à travers le hublot du *Nautilus* et ne prend aucune décision concernant le déroulement de l'aventure : il est par exemple entièrement soumis à Nemo quand celui-ci décide de ne pas visiter les ruines de l'Atlantide³. L'aventure, et avec elle la violence, sont donc mises à distance de deux manières : d'une part, le narrateur, privé de son libre-arbitre, n'est pas responsable de son parcours ; et d'autre part, la barrière protectrice que forme la coque du *Nautilus* assure aux voyageurs une sécurité totale face aux dangers de la mer. Prisonnier du sous-marin, le narrateur se voit donc paradoxalement contraint de faire ce qu'il désire : une entrée dans le monde sauvage de l'aventure qui coïncide avec le dévoilement progressif du secret de Nemo.

Cet exemple fait partie des procédés de mise à distance de la violence à l'œuvre dans le roman d'aventures, listés par Matthieu Letourneux. Ces dispositifs textuels visent à dédouaner le lecteur de la culpabilité morale qu'il pourrait ressentir en constatant qu'il ressent du plaisir à lire des récits de violence⁴. Premièrement, la violence du héros est une

¹ *Ibid.*, p. 356-390.

² *Ibid.*, p. 105.

³ Masataka ISHIBASHI, *Description de la Terre comme projet éditorial*, *op. cit.*, p. 15.

⁴ Matthieu LETOURNEUX, *Le roman d'aventures 1870-1930*, *op. cit.*, p. 356-390.

violence sans auteur. En effet, le héros refuse la violence et ne la commet que sous la contrainte, dans des circonstances précises qui circonscrivent l'espace de la transgression. Deuxièmement, la violence est une manifestation de cruauté théâtralisée qui est commise par l'autre et qui fascine le héros : souvent, la scène d'horreur touche au sublime. Ainsi, la sauvagerie fonctionne comme une tentation, qui se révèle à travers la curiosité du héros. Troisièmement, la violence passe fréquemment par des mises à distance romanesques comme le pari, la chasse ou le duel. Enfin, la violence commise par le héros est « resémantisée de façon à apparaître comme utile à la communauté¹ ». À des degrés divers, Verne met en œuvre ces dispositifs dans *Vingt mille lieues sous les mers*.

Tout d'abord, outre que le fait que le narrateur du roman, prisonnier du *Nautilus*, est contraint de partir à l'aventure, il ne commet pratiquement aucune violence physique de sa propre main. De plus, nous observons que les scènes de violences ont majoritairement lieu lors d'épisodes de chasse dont l'utilité est justifiée. Par exemple, la chasse qui a lieu aux abords du pôle Sud est rapidement évoquée en une phrase euphémistique qui justifie la mort des animaux : « nous étions chaudement habillés de fourrures, dont les phoques ou les ours marins avaient fait les frais² » – mention qui n'empêche pas Aronnax de déplorer les massacres de phoques commis par les pêcheurs³. De même, nous avons vu qu'en bon pionnier, Nemo préservait les espèces animales considérées comme utiles et exterminait, par précaution, les espèces jugées nuisibles comme les cachalots⁴. En ce qui concerne la violence commise à l'égard des êtres humains, elle est désincarnée et ne s'exerce qu'à travers l'intermédiaire de la machine. Ainsi, lorsqu'un groupe de Papous tente de pénétrer dans le *Nautilus*, le capitaine Nemo les foudroie en électrifiant la rampe de l'escalier. Le premier d'entre eux semble ainsi « rejeté en arrière par je ne sais quelle force invisible⁵ ». Le titre de ce chapitre 22, « La foudre du capitaine Nemo⁶ », renforce les prérogatives divines que le personnage s'est attribuées, et dans le même temps indique que son outil de représailles lui

¹ *Ibid.*, p. 418.

² Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 1118.

³ *Ibid.*, p. 1118.

⁴ Voir *supra* : 2.2.1.1 p. 118 et suiv. ; et 4.1.2.1, p. 233 et suiv.

⁵ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 942.

⁶ *Ibid.*, p. 929.

permet de commettre indirectement des actes de violences, sans que lui-même touche un autre corps.

Dans la dernière partie du roman, une attaque de poulpes géants permet au narrateur de dépeindre un épisode de chasse, et même de bataille, qui anticipe une scène devenue canonique au cinéma, celle de l'homme prisonnier d'un monstre tentaculaire, et qu'il s'agit de délivrer¹. Au début de cet épisode, Nemo précise que face aux poulpes, l'éperon du *Nautilus* sera inefficace et qu'il faut « les combattre corps-à-corps », et précisément « à la hache² ». Contrairement à ce qui a lieu ailleurs, la violence physique est donc commise sans intermédiaire. Toutefois, la brutalité de l'affrontement est mise à distance par trois procédés narratifs. D'une part, ce sont les poulpes qui attaquent le sous-marin, et non l'inverse. D'autre part, il s'agit d'un combat contre des animaux et non des êtres humains. Enfin, ces animaux, qualifiés de « vermine³ » par le capitaine Nemo, sont à ranger dans la catégorie des animaux nuisibles au même titre que le cachalot. Lorsqu'un des membres de l'équipage est emporté par un poulpe, le massacre des bêtes tourne à la frénésie :

Quelle rage nous poussa alors contre ces monstres ! On ne se possédait plus. Dix ou douze poulpes avaient envahi la plate-forme et les flancs du *Nautilus*. Nous roulions pêle-mêle au milieu de ces tronçons de serpents qui tressautaient sur la plate-forme dans des flots de sang et d'encre noire. Il semblait que ces visqueux tentacules renaissaient comme les têtes de l'hydre. Le harpon de Ned Land, à chaque coup, se plongeait dans les yeux glauques des calmars et les crevait. Mais mon audacieux compagnon fut soudain renversé par les tentacules d'un monstre qu'il n'avait pu éviter.

Ah ! comment mon cœur ne s'est-il pas brisé d'émotion et d'horreur ! Le formidable bec du calmar s'était ouvert sur Ned Land. Ce malheureux allait être coupé en deux. Je me précipitai à son secours. Mais le capitaine Nemo m'avait devancé. Sa hache disparut entre les deux énormes mandibules, et miraculeusement sauvé, le Canadien, se relevant, plongea son harpon tout entier jusqu'au triple cœur du poulpe.

« Je me devais cette revanche ! » dit le capitaine Nemo au Canadien.

Ned s'inclina sans lui répondre.

¹ Cette scène invraisemblable, qui suppose que les poulpes attaquent le *Nautilus* en nombre et hors de l'eau, constitue selon Jacques Noiray une réminiscence du combat contre la pieuvre dans *Les Travailleurs de la Mer* de Victor Hugo (Jacques NOIRAY, « "L'Effet de science" dans *Vingt mille lieues sous les mers* », *op. cit.*, p. 45.)

² Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 1188.

³ *Ibid.*

Ce combat avait duré un quart d'heure. Les monstres vaincus, mutilés, frappés à mort, nous laissèrent enfin la place et disparurent sous les flots.

Le capitaine Nemo, rouge de sang, immobile près du fanal, regardait la mer qui avait englouti l'un de ses compagnons, et de grosses larmes coulaient de ses yeux¹.

Dans ce passage, les larmes de Nemo, ainsi que l'emploi récurrent du mot « monstre » et la mention de l'hydre et du serpent, justifient le combat contre les poulpes qui apparaît comme une vengeance légitime. Le capitaine lui-même se comporte de manière chevaleresque en sauvant Ned Land de la mort. Enfin, si l'emploi du « nous » inclut nécessairement le narrateur parmi les combattants, il n'est jamais fait mention de ses exploits particuliers. Les pronoms « nous » et « on », suffisamment vagues, lui permettent de faire partie d'une action générale sans le mettre en cause directement dans un acte de violence.

Un autre dispositif de mise à distance de la violence est sa théâtralisation, associée à la fascination du héros, qui redouble celle du lecteur. Dans *Vingt mille lieues*, l'usage de la première personne du singulier et la position d'observateur du narrateur sont propices à la description de scènes spectaculaires. De plus, le fait de se trouver au fond des mers, c'est-à-dire dans un lieu où personne n'a jamais été auparavant, permet de montrer des scènes ordinairement interdites à la vue. Ainsi, dans l'océan Pacifique, les personnages assistent à l'immersion d'un navire venant de faire naufrage. La scène, figée dans ses derniers instants, est dramatisée à l'extrême. Les haubans coupés « pend[ent] encore », les mâts « rasés à deux pieds au-dessus du pont » indiquent que le navire a dû « sacrifier sa mâture² ». Surtout, les habitants du navire sont restés immobiles, dans la position où la mort les a surpris :

¹ *Ibid.*, p. 1191-1192. .

² *Ibid.*, p. 891.

J'en comptai quatre - quatre hommes, dont l'un se tenait debout, au gouvernail – puis une femme, à demi-sortie par la claire-voie de la dunette, et tenant un enfant dans ses bras. [...] Dans un suprême effort, elle avait élevé au-dessus de sa tête son enfant, pauvre petit être dont les bras enlaçaient le cou de sa mère ! L'attitude des quatre marins me parut effrayante, tordus qu'ils étaient dans des mouvements convulsifs, et faisant un dernier effort pour s'arracher des cordes qui les liaient au navire. Seul, plus calme, la face nette et grave, ses cheveux grisonnants collés à son front, la main crispée à la roue du gouvernail, le timonier semblait encore conduire son trois-mâts naufragé à travers les profondeurs de l'océan¹ !

Par sa dimension pathétique, cette description s'inscrit dans la tradition prolifique des représentations picturales de naufrages du XVIII^e siècle. Alain Corbin affirme qu'à cette époque, le naufrage est le plus banal et le plus spectaculaire des accidents. La codification de la représentation picturale du naufrage récapitule les figures du malheur en montrant des personnages de tous les âges et de toutes les classes sociales, et en insistant sur la dramatisation des sentiments humains. À partir de 1830, le naufrage devient l'un des attraits touristiques d'une côte : on se délecte depuis le rivage du spectacle du navire en perdition². Dans *Vingt mille lieues sous les mers*, le fait que le navire soit habité par des morts et non plus par des vivants rattache également cette scène à des écrits plus récents, apparentés à la littérature fantastique. Ce navire naufragé rappelle le vaisseau fantôme de la *Ballade du Vieux Marin* de Coleridge, celui du Hollandais Volant dont la légende connaît au XIX^e siècle un immense succès, ou encore celui croisé par Arthur Gordon Pym dans le récit de Poe que Jules Verne admirait tant. Mais tandis que le tableau du XVIII^e siècle montre l'agonie du navire et le récit fantastique le vaisseau peuplé de cadavres, le regard voyeur permis par le sous-marin cristallise les différents moments du naufrage en une seule image. Le pathétique de la scène est produit par la vanité des derniers efforts des personnages pour rester en vie, alors qu'ils sont déjà noyés.

Cette image du navire sombrant dans les eaux est reproduite à la fin du roman, lorsque Nemo coule la frégate ennemie. Si la rencontre avec le premier navire naufragé était fortuite, celle-ci est vécue par le capitaine du *Nautilus* comme l'accomplissement d'une vengeance qu'il doit mener jusqu'au bout. Le narrateur et ses compagnons s'opposent au

¹ *Ibid.*, p. 893.

² Alain CORBIN, *Le Territoire du vide*, op. cit., p. 265-281.

capitaine, mais celui-ci leur rappelle qu'il les tient en son pouvoir. Aronnax résume leur situation à travers une intéressante formule : « Nous étions emprisonnés [...], témoins obligés du sinistre drame qui se préparait¹ ». Ce statut de « témoin obligé », extrêmement commode, lui permet – et nous permet également – d'assister à la scène tout en la déplorant. En effet, prisonnier du *Nautilus* et à peu près innocent de tous les actes de violence commis par les habitants du sous-marin, le narrateur exprime fréquemment un point de vue indigné, qui lui permet de conserver une image convenable pour le public du roman. S'il admire le capitaine Nemo, il s'oppose à sa vengeance qu'il juge d'une extravagante violence. Lors de cet épisode, le thème de la monstruosité, qui a permis de souder les habitants du *Nautilus* durant la bataille contre les poulpes, gagne le capitaine et signale sa rupture avec l'humanité. Saisi par la colère, il perd son calme : « Sa voix ne parlait plus, elle rugissait² », note le narrateur. La métaphore animale s'étend au *Nautilus* : avant de couler le navire ennemi, le sous-marin tourne autour de lui « comme une bête fauve³ ». Dans le passage où le navire sombre, la thématique du regard est extrêmement marquée, soulignant que le spectacle permis par l'immersion sous-marine est ordinairement impossible :

Une masse énorme sombrait sous les eaux, et pour ne rien perdre de son agonie, le *Nautilus* descendait dans l'abîme avec elle. À dix mètres de moi, je vis cette coque entr'ouverte, où l'eau s'enfonçait avec un bruit de tonnerre, puis la double ligne des canons et les bastingages. Le pont était couvert d'ombres noires qui s'agitaient.

L'eau montait. Les malheureux s'élançaient dans les haubans, s'accrochaient aux mâts, se tordaient sous les eaux. C'était une fourmilière humaine surprise par l'envahissement d'une mer !

Paralysé, raidi par l'angoisse, les cheveux hérissés, l'œil démesurément ouvert, la respiration incomplète, sans souffle, sans voix, je regardais, moi aussi ! Une irrésistible attraction me collait à la vitre !

L'énorme vaisseau s'enfonçait lentement. Le *Nautilus* le suivant, épiait tous ses mouvements. Tout à coup, une explosion se produisit. L'air comprimé fit voler les ponts du bâtiment comme si le feu eût pris aux soutes. La poussée des eaux fut telle que le *Nautilus* dévia.

¹ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, op. cit., p. 1223.

² *Ibid.*, p. 1217.

³ *Ibid.*, p. 1220.

Alors le malheureux navire s'enfonça plus rapidement. Ses hunes, chargées de victimes, apparurent, ensuite des barres, pliant sous des grappes d'hommes, enfin le sommet de son grand mât. Puis, la masse sombre disparut, et avec elle cet équipage de cadavres entraînés par un formidable remous...

Je me retournai vers le capitaine Nemo. Ce terrible justicier, véritable archange de la haine, regardait toujours. Quand tout fut fini, le capitaine Nemo, se dirigeant vers la porte de sa chambre, l'ouvrit et entra. Je le suivis des yeux¹.

Le capitaine Nemo, désigné par la formule « archange de la haine », qui rappelle le *Paradis Perdu* de John Milton, et donc son lien avec les personnages de révoltés romantiques, signale l'implacabilité de sa vengeance en regardant le navire sombrer jusqu'à sa disparition. La violence fonctionne ici comme la source d'une fascination irrésistible qui empêche le narrateur de détourner les yeux, et qui s'exprime dans tout l'extrait à travers la thématique du regard. On repère d'ailleurs dans cet extrait une curieuse métonymie, « le *Nautilus* [...] épiait tous ses mouvements ». Celle-ci souligne à l'évidence le lien étroit que le capitaine, dont la volonté s'exprime à travers la machine, entretient avec son sous-marin. Écrire « le *Nautilus* épiait » revient à écrire « Nemo épiait ». Toutefois, la formule « le *Nautilus* » maintient une certaine ambiguïté, dans la mesure où elle peut également désigner l'ensemble des habitants du sous-marin, qui partagent le regard voyeur du capitaine et du narrateur. Cette assemblée de spectateurs muets d'horreur, redoublant celle des lecteurs, renforce la théâtralisation du passage. La faiblesse momentanée du narrateur, incapable de détourner les yeux de la scène interdite, permet ainsi aux lecteurs d'y assister et de jouir de ce spectacle tout en bénéficiant du jugement moral négatif que le narrateur porte sur le crime du capitaine. La culpabilité qu'engendre la fascination pour la violence est donc annulée par l'identification du lecteur au narrateur, et évite ainsi une mise en danger troublante.

Comme nous venons de le voir, le narrateur vernien est chargé d'un triple rôle (apporter le contenu scientifique, raconter l'histoire, préserver les valeurs morales chères à Hetzel). Toutefois, il n'échappe pas à une certaine ambivalence qui atteint l'autorité dont il est investi. Son statut de savant légèrement ridicule, couplé à la mise à distance du discours scientifique que nous avons analysée au chapitre I², permet de relativiser l'importance de la

¹ *Ibid.*, p. 1224.

² Voir *supra* : 1.2.2, p. 65 et suiv.

dimension pédagogique du récit. D'autre part, il incarne le désir du lecteur d'assister aux scènes de transgression propres au roman d'aventures tout en conservant une certaine distance avec celle-ci. Cependant, ces ambivalences ne mettent pas en danger le système axiologique du roman, précisément parce que le jeu avec la limite constitue l'horizon d'attente principal du roman d'aventures.

8.2. CONRAD : LE NARRATEUR COMPROMIS

Si le roman conradien est peu comparable au roman vernien tant leurs enjeux sont dissemblables, il existe toutefois une proximité due à certains dispositifs textuels : une trame se rattachant au genre du roman d'aventures, ainsi qu'une narration au sein de laquelle le narrateur-personnage joue le rôle d'intermédiaire entre le monde de l'aventure et les lecteurs. Cependant, dans *Lord Jim*, on observe un phénomène d'isolement du narrateur. En effet, son contact avec le monde de l'aventure et de la sauvagerie suffit à le rendre suspect aux yeux de ceux de sa classe. Là où Aronnax maintenait une distance salutaire entre les crimes de Nemo et lui-même, conservant de cette manière la pureté de ses principes moraux, Marlow exprime régulièrement une certaine sympathie pour Jim. Dans *Au Cœur des ténèbres*, il affirme même entretenir une forme d'affinité avec Kurtz, ce qui jette un discrédit sur sa personne. D'autre part, le rapport au langage dans le roman, qui déplore régulièrement l'existence d'un abîme entre les mots et la réalité, bâtit un univers romanesque dont les contours sont parfois indécidables. Le procès de Jim, durant lequel le jeune homme expérimente l'écart entre les mots et les faits et finit par se taire car il ne parvient pas à s'exprimer, est redoublé par l'incapacité du narrateur à atteindre par le langage une vérité univoque.

Marlow est ainsi doublement fragilisé. D'une part, sa position morale compromise, soulignée par le récit-cadre et les réactions des autres personnages, institue un régime de narration non fiable. D'autre part, la réflexion sur le langage engagée dans tout le roman jette un doute sur la crédibilité de toute parole du moment qu'elle est prononcée. Le procès

de Jim, incapable de rapporter clairement au jury ce qui lui est arrivé, est redoublé à l'échelle de la narration : lui-même objet d'un procès implicite, Marlow est sommé de se justifier alors même que le langage est trompeur et que la vérité se dérobe.

8.2.1. Marlow, fidèle à son cauchemar

Au chapitre 5 de *Lord Jim*, le narrateur Marlow explique qu'il attire les hommes tombés dans la déchéance :

[...] ce genre d'histoire qui, par des voies détournées, inattendues, vraiment diaboliques, me fait tomber sur des hommes qui ont un point sensible, ou un point insensible, ou un point secrètement infecté [« *men with soft spots, with hard spots, with hidden plague spots* »], bon sang ! et qui délie leur langue à ma vue et provoque leurs infernales confidences [...]¹.

On retrouve dans cet extrait le « *soft spot* » dont il a été question au chapitre V, qui indique le point de départ de la dégénérescence. Juste après cette remarque, Marlow raconte sa rencontre avec Jim, comme pour indiquer la dimension exemplaire de cette histoire. Cette situation isole Marlow de ses auditeurs, bien qu'ils appartiennent tous à la même classe sociale. En effet, plus loin, il justifie son goût pour la conversation de ces personnages douteux en se distinguant de ceux à qui il s'adresse :

[...] bon nombre de ces gens de compagnie peu recommandable en raison de leur absence de – comment dirais-je ? – de situation – de position morale, ou pour quelque autre cause tout aussi profonde, étaient deux fois plus intéressants et vingt fois plus amusants que l'habituel voleur respectable du monde du commerce que vous tous, mes amis, invitez à votre table sans réelle nécessité [...]².

¹ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 858. « –the kind of thing that by devious, unexpected, truly diabolical ways causes me to run up against men with soft spots, with hard spots, with hidden plague spots, by Jove! and loosens their tongues at the sight of me for their infernal confidences [...]. »

² *Ibid.*, p. 864-865. « I've known such a time, and, what's more, I shan't now pretend to pull a long face over my necessity, because a good many of that bad company from want of moral—moral—what shall I say?—posture, or from some other equally profound cause, were twice as instructive and twenty times more amusing than the usual respectable thief of commerce you fellows ask to sit at your table without any real necessity—from habit, from cowardice, from good-nature, from a hundred sneaking and inadequate reasons. »

Dans *Au Cœur des ténèbres*, les auditeurs de Marlow sont d'anciens marins qui ont abandonné cette carrière depuis longtemps, puisqu'il est le seul d'entre eux « à continuer de “répondre à l'appel de la mer”¹ ». Mais même en tant que marin, il est particulier :

[...] il n'était pas représentatif de sa classe. Il était marin, mais il était aussi nomade, alors que la plupart des marins mènent, si l'on ose dire, une vie sédentaire. Ils ont l'esprit d'un tour casanier, et leur maison ne les quitte jamais – c'est le navire ; il en va de même pour leur pays – la mer. Rien qui ressemble plus à un navire qu'un autre navire, et la mer est toujours la même².

Marlow est ou a été comme Jim, imaginatif et rêveur, ce que semble désigner le terme de « nomade » employé dans l'extrait ci-dessus pour le qualifier. De fait, bien que Marlow s'en défende parfois, il existe une certaine solidarité entre Jim et lui, qui l'incite à le prendre sous son aile. C'est lui qui, après le procès, l'invite à dîner pour l'écouter se confier. C'est également grâce à lui que Jim trouve différents emplois après son procès. Enfin, c'est lui qui, avec l'aide de Stein, envoie Jim à Patusan tenter de vivre son rêve d'aventure. Sur le point de lui dire au revoir pour ce dernier départ, il se découvre même une sorte d'affection paternelle pour Jim, et l'émotion qu'ils ressentent tous deux leur font partager « un moment de profonde et de vraie intimité » : « je crois bien que je l'appelai “mon petit”, et lui accola les mots “mon vieux” à quelques balbutiements exprimant sa gratitude³ », écrit Marlow. Dans *Au Cœur des ténèbres*, le fait d'avoir recueilli les confidences de Kurtz le rend également, en quelque sorte, responsable de lui. Cette intimité avec le représentant de l'abjection le rend suspect aux yeux de ceux qui le côtoient : pour le directeur de la compagnie commerciale qui l'embauche, il est « douteux », « mis dans le même sac que Kurtz⁴ ». Les descriptions physiques de Marlow et de Kurtz elles-mêmes incitent à rapprocher les deux personnages : Marlow, « les joues creuses, le teint jaune, le dos droit » a « l'air d'un ascète », et, les mains ouvertes, il ressemble « à une idole⁵ ». Plus loin, il est dit de lui : « avec ses jambes pliées en tailleur, il avait la pose d'un Bouddha prêchant en costume européen⁶ ». Ainsi dépeint, il

¹ Joseph CONRAD, *Au Cœur des ténèbres*, op. cit., p. 48.

² *Ibid.*

³ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, op. cit., p. 1044. « I believe I called him “dear boy,” and he tacked on the words “old man” to some half-uttered expression of gratitude »

⁴ Joseph CONRAD, *Au Cœur des ténèbres*, op. cit., p. 129.

⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁶ *Ibid.*, p. 50.

rappelle la description de Kurtz, lui-même maigre et jauni, et objet d'un culte étrange de la part des habitants de la forêt africaine. Peut-être parce que la narration y est plus resserrée, *Au Cœur des ténèbres*, plus encore que *Lord Jim*, montre une affinité secrète entre Marlow et l'homme au « *soft spot* », au point de faire de leur rencontre le point central du récit. Pour Marlow, qui ressent l'obligation de manifester sa « fidélité à Kurtz¹ », celui-ci représente pour lui une affaire intime et personnelle :

Je ne trahis pas M. Kurtz – il était décrété que je ne le trahirais jamais – il était écrit que je serais fidèle au cauchemar de mon choix. Je tenais beaucoup à m'occuper de cette ombre tout seul et par mes propres moyens [...]².

Connaissant l'importance chez Conrad du mot « fidélité », qui le plus souvent sert à qualifier la solidarité de l'équipage d'un vaisseau envers ses membres, son navire et son capitaine, nous ne pouvons que nous étonner de le voir employé ainsi. Dans ce contexte, affirmer sa « fidélité » à Kurtz est le signe d'un certain courage et d'une certaine lucidité. Marlow a plongé au cœur des ténèbres et y a trouvé Kurtz, comme un mauvais génie qui reposerait au fond de lui-même. Pour Marlow, refuser de trahir Kurtz signifie reconnaître son existence, donc sa propre abjection.

Cette vérité que Marlow vient révéler à ses auditeurs est donc violente et gênante. « La vérité profonde est cachée – heureusement, heureusement », leur dit-il. « Mais [...] je sentais souvent sa mystérieuse immobilité qui observait mes singeries, tout comme elle observe, braves gens, votre numéro sur votre corde raide respective [...]³ ». Il est facile de se laisser duper par cette comédie que l'on joue soi-même. Ainsi, dans *Lord Jim*, Marlow affirme avant de commencer son récit : « il y a des hommes [...] pour qui la vie entière est semblable à une heure d'après-dîner en compagnie d'un cigare ; facile, agréable, vide⁴ », dit-il, semblant de cette manière désigner ses auditeurs, qui sont justement en train de fumer après un repas. Or, « après un bon repas » et « une boîte de cigares », il n'est pas difficile d'oublier « que nous ne sommes ici-bas que par tolérance et condamnés à chercher notre route à la lumière

¹ *Ibid.*, p. 140.

² *Ibid.*, p. 132.

³ *Ibid.*, p. 89.

⁴ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 859 : « there are men here and there to whom the whole of life is like an after-dinner hour with a cigar; easy, pleasant, empty »

de feux croisés¹ ». Le confort de ses auditeurs apparaît ainsi comme une hypocrisie qui dissimule l'horreur entraperçue par Kurtz et par Marlow au cœur des ténèbres :

Vous ne pouvez pas comprendre. Comment le pourriez-vous ? – les pieds sur un trottoir bien stable, entouré de voisins bien intentionnés [...], vous qui avancez d'un pas léger entre le boucher et l'agent de police, dans une sainte terreur du scandale, du gibet et de l'asile d'aliénés – comment pouvez-vous imaginer vers quelle région particulière des premiers âges ses jambes sans entraves peuvent mener un homme par la voie de la solitude – la solitude complète, sans agent de police – par la voie du silence – du silence complet, où la voix de nul voisin bien intentionné ne fait entendre sa mise en garde, vous rappelant dans un souffle qu'il y a l'opinion publique² ?

Il est également possible que l'acuité de Marlow soit le signe d'une intelligence exceptionnelle, ainsi que le remarque Jim. Lors du procès, Marlow est assis « à l'écart des autres », et il pose sur Jim « un regard direct, intéressé et lucide », un regard qui n'a « pas la fixité du regard fasciné des autres », mais qui est la marque d'un « acte voulu, dicté par l'intelligence³ ». Peut-être, fait-il remarquer avec ironie à ses auditeurs dans *Au Cœur des ténèbres*, que les imbéciles sont insensibles aux tentations du « *darkness* » :

Il se peut, bien sûr, que vous soyez trop bêtes pour sortir du droit chemin – trop stupide pour seulement vous rendre compte que les puissances des ténèbres vous assaillent. Je présume que jamais imbécile n'a vendu son âme au diable : l'imbécile est trop bête, ou le diable trop diabolique – je ne sais ce qu'il en est⁴.

Distinct de Jim ou de Kurtz qu'il n'a pas suivis hors de la limite, mais également isolé de ses auditeurs qui ne semblent pas le comprendre, le narrateur-personnage se présente donc comme le garant d'un regard lucide et honnête, en retrait, symbolisé par sa position « à l'écart » au procès de Jim. Cette marginalité paraît ainsi assurer une narration impartiale, bien que, nous le verrons, la lucidité de Marlow soit contredite par la multiplication des

¹ *Ibid.*, p. 858. « And it's easy enough to talk of Master Jim, after a good spread, two hundred feet above the sea-level, with a box of decent cigars handy, on a blessed evening of freshness and starlight that would make the best of us forget we are only on sufferance here and got to pick our way in cross lights [...]. »

² Joseph CONRAD, *Au Cœur des ténèbres*, *op. cit.*, p. 111.

³ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 856. « [...] a white man who sat apart from the others, [...] with quiet eyes that glanced straight, interested and clear » ; « He met the eyes of the white man. The glance directed at him was not the fascinated stare of the others. It was an act of intelligent volition. »

⁴ Joseph CONRAD, *Au Cœur des ténèbres*, *op. cit.*, p. 111.

points de vue dans le roman, et l'indécidabilité de nombreux éléments, notamment concernant le personnage de Jim.

8.2.2. L'impossible enquête

De manière globale, *Lord Jim* s'élabore autour de la question centrale de la distinction entre vérité et mensonge. La narration procède ainsi comme une enquête sur personnage de Jim qu'elle ne parvient jamais à cerner. Or, de même que les flots du maëlstrom s'enroulent autour du centre vide, une multitude d'images spectrales s'interposent entre le narrateur et le personnage principal, et entravent la compréhension de son histoire. D'autre part, la centralité du personnage, qui prolonge l'imaginaire insulaire dans le roman, apparaît comme inconsistante. La narration s'organise donc autour d'un centre qui se dérobe, et dont les énigmes ne sont jamais levées.

Dans le roman, cette impossibilité d'accéder à la vérité se traduit par l'impuissance à raconter ou à trouver le mot juste, à laquelle Jim, mais aussi Marlow, sont confrontés. La scène du procès semble donc se rejouer à l'échelle du roman lui-même : il y aurait une vérité des faits préexistante au langage, que le langage ne peut parvenir à restituer. Ce hiatus est du même ordre que celui qui existe entre l'idéal et le réel dans le poème de T. S. Eliot dans lequel, souvenons-nous, nous pouvons lire : « *Between the idea / And the reality [...] / Falls the Shadow* » (« Entre l'idée / Et la réalité [...] Tombe l'Ombre »), ou encore « *Between the essence / And the descent / Falls the Shadow* » (« Entre l'essence / Et la descente / Tombe l'Ombre¹ »). Si la première phrase citée suggère que l'idée préexiste aux faits mais ne concorde pas avec eux, la seconde est plus précise : il y aurait une « essence » des choses, inévitablement modifiée par son expression dans les formes qui lui succèdent. Le mot « *descent* » évoque également un intertexte darwinien², et rappelle la logique évolutionniste. Il sous-entend qu'il existerait une origine intacte, mais perdue (« essence »), et

¹ Thomas Stearns ELIOT, *La Terre vaine et autres poèmes*, op. cit., p. 115-116.

² Le livre de Darwin qui suit *L'Origine des espèces* applique la théorie de l'évolution à l'espèce humaine. Il s'agit de *La Filiation de l'Homme et la sélection liée au sexe* (*The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, 1871).

nécessairement altérée, dégénérée. La répétition du mot « *Shadow* », avec une majuscule, fait écho aux romans de Conrad. Dans *Lord Jim*, l'ombre, le nuage, la brume, sont des métaphores utilisées par le narrateur pour décrire son incapacité à raconter son histoire avec exactitude. Ainsi, pour qualifier Jim, Marlow emploie de façon récurrente l'expression « *under a cloud* » (littéralement : « sous l'ombre d'un nuage »), qui qualifie quelqu'un de douteux, qu'on ne peut plus croire à cause de ses actes passés. Cette expression désigne de façon précise la situation du jeune homme ; mais le narrateur joue également avec le sens littéral du mot « *cloud* », qui résonne avec ce vocabulaire de « l'Ombre » omniprésent dans le roman. Le nuage vient donc alors désigner, comme chez T. S. Eliot, le flou entre le concret et l'abstrait : le fait que Jim soit perçu comme « *under a cloud* » signifie qu'il est insaisissable et fantomatique, et que les mots de la narration ne peuvent atteindre sa réalité.

8.2.2.1. La parole empêchée

Le rapport de Jim au langage est, ou voudrait être, univoque. Pour lui, la vérité précède les mots, et doit pouvoir être verbalisée sans être distordue. C'est pourquoi il croit tant aux apparences, se montrant en cela parfois d'une fatuité qui agace Marlow. Pour Jim, l'importance d'être cru sur parole est fondamentale. En effet, c'est le gage de son appartenance à la communauté des marins : « on nous fait confiance¹ », répète Brierly à Marlow, rappelant que la réputation de la marine britannique repose sur cette foi de la parole donnée. Le fait que Jim ait sauté du *Patna* est vu par ses pairs comme une rupture de son engagement, signifiée concrètement par la sentence du tribunal : le retrait de son brevet de marin. Dans la suite du roman, un des enjeux majeurs pour Jim est de redonner de la valeur à cette parole qui a perdu tout crédit. On comprend donc que lors du procès, se présenter et ne pas fuir devant le jugement est la seule alternative que Jim trouve respectable. Se soumettre à sa sentence est pour lui le moyen de montrer qu'il respecte ses engagements. Ainsi, paradoxalement, il lui faut se livrer au jugement de ses pairs et accepter d'être exclu de leur communauté, afin de se montrer à la hauteur des exigences de cette communauté.

¹ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 888. « We are trusted. Do you understand ? - Trusted ! »

Ce désir d'univocité du langage explique pourquoi l'épisode du procès est une véritable épreuve pour Jim. En effet, il lui semble toujours qu'« il n'y a pas de mots qui puisse exprimer¹ » ce qu'il voudrait dire. Une partie du procès est racontée par le narrateur anonyme du récit-cadre, qui est le seul à accéder aux pensées de Jim. Il le montre ainsi complètement désarmé par les questions qui lui sont posées : « Des faits ! Ils exigeaient des faits, comme si les faits pouvaient expliquer quoi que ce soit² ! » Pourtant, comme l'explique le narrateur :

Après une première réaction de révolte, il s'était rallié à l'idée que seule une méticuleuse précision dans sa déposition ferait ressortir la véritable horreur cachée derrière l'aspect épouvantable des choses [« *the true horror behind the appalling face of things* »]³.

Cette « horreur », qui est celle entrevue par Kurtz au moment de sa mort, constitue la nature même de ce monde chaotique et effroyable dont parle régulièrement Marlow, et qui est héritée du désespoir schopenhauerien. Elle est aussi de même nature que « l'Ombre » du poème de T. S. Eliot, cet abîme qui existe entre le réel et l'idée. En effet, malgré toute la bonne volonté de Jim à « rendre la chose claire », il se rend compte qu'il y a « un fatal génie de la perdition qui habit[e] au cœur des faits⁴ », et que l'obstacle qu'il rencontre est précisément l'incommunicabilité de cette chose-là. Contrairement à Marlow, « Jim parle anglais comme si c'était une langue étrangère », et « cherche à comprendre ce que veulent dire les mots, en essayant de les adapter à la vérité secrète de sa propre "réalité cachée⁵" ». De même, quand il tente d'écrire, il ne parvient pas à exprimer ce qu'il veut dire :

¹ *Ibid.*, p. 939. « There are no words for the sort of things I wanted to say. »

² Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 853. « They wanted facts. Facts! They demanded facts from him, as if facts could explain anything! »

³ *Ibid.*, p. 854-855. « After his first feeling of revolt he had come round to the view that only a meticulous precision of statement would bring out the true horror behind the appalling face of things. »

⁴ *Ibid.*, p. 855 : « a directing spirit of perdition that dwelt within ».

⁵ Jeremy HAWTHORN, *Joseph Conrad: Language and Fictional Self-Consciousness*, *op. cit.*, p. 48. Traduction personnelle.

« Une chose affreuse est arrivée », a-t-il écrit avant de reposer brusquement la plume une première fois ; regardez sous ses mots la tache d'encre qui a la forme d'une pointe de flèche. Un moment après il avait de nouveau essayé, griffonnant une autre ligne lourdement, comme d'une main de plomb : « Je dois maintenant et sans attendre... » La plume avait craché, et cette fois il avait abandonné. Il n'y a rien de plus ; il avait vu s'ouvrir un large gouffre que ni regard ni parole ne pouvait franchir. Je trouve cela compréhensible. Il était vaincu par l'inexplicable ; il était vaincu par sa propre personnalité – par le don de ce destin qu'il avait fait de son mieux pour dominer¹.

Ce « large gouffre » (« *broad gulf* ») rappelle l'abîme dans lequel a sauté Jim quand il s'est échappé du *Patna* (« *everlasting deep hole* ») et l'expérience de « l'Ombre » qui sépare la vérité des mots qui pourraient la dire. Lors de cet instant de crise, Jim tente d'écrire afin de formuler, enfin, ce qui lui est précisément arrivé, mais il n'y parvient pas et renonce. De même, à la fin du procès, découragé par les questions qui lui sont posées et par l'inanité de ses propres paroles, il finit par acquiescer « la ferme opinion que parler ne lui [est] plus d'aucune utilité² ».

Cependant, comme l'affirme Marlow, le procès n'a pas pour objectif d'identifier les raisons pour lesquelles Jim a sauté dans le canot. Un procès juge les actes, non les intentions : « son objet n'était pas le pourquoi fondamental, mais le comment superficiel, de cette affaire³ ». C'est à Marlow que revient la tâche de comprendre le « pourquoi » du saut, « la seule vérité qu'il valût la peine de connaître⁴ ». Son récit rejoue donc le procès après coup, en jugeant non plus les faits, mais les intentions, les pensées, la sincérité de Jim. De son côté, Jim « n'a pas d'autre possibilité que d'essayer de persuader Marlow de la justesse de son attitude s'il veut continuer lui-même à y croire⁵ ». C'est le sens de la citation de Novalis placée en épigraphe du roman : « Il est certain que ma conviction se trouve infiniment renforcée

¹ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 1135. « “An awful thing has happened”, he wrote before he flung the pen down for the first time; look at the ink blot resembling the head of an arrow under these words. After a while he had tried again, scrawling heavily, as if with a hand of lead, another line. “I must now at once...” The pen had spluttered, and that time he gave it up. There's nothing more; he had seen a broad gulf that neither eye nor voice could span. I can understand this. He was overwhelmed by the inexplicable; he was overwhelmed by his own personality—the gift of that destiny which he had done his best to master. »

² *Ibid.*, p. 857. « The sound of his own truthful statements confirmed his deliberate opinion that speech was of no use to him any longer. »

³ *Ibid.*, p. 878. « Its object was not the fundamental why, but the superficial how, of this affair. »

⁴ *Ibid.* : « the only truth worth knowing »

⁵ Jacques BERTHOUD, *Joseph Conrad : Au cœur de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 120.

dès l'instant où une autre âme accepte de la partager¹ ». Par conséquent, pour Jim, cela implique aussi que Marlow le croie sans condition. Toutefois, Marlow observe que Jim ne parvient pas à « utiliser le langage [...] comme un outil de dialogue² » : « Il ne parlait pas à moi, mais devant moi seulement³ », affirme-t-il. En effet, le dialogue est incompatible avec le désir d'univocité de Jim. Il doit, comme dans la citation liminaire du roman, faire partager sa conviction, mais entièrement et sans nuances, c'est pourquoi il se met aussi souvent en colère face à Marlow : « Vous ne me croyez pas ?... Comment pouvez-vous savoir ce que je ressentais ? De quel droit doutez-vous de moi⁴ ? »

À Patusan, Jim parvient enfin à atteindre son objectif : sa parole devient l'unique vérité et son nom acquiert une réputation de fiabilité à toute épreuve. Comme Dravot dans la nouvelle de Kipling, et plus généralement dans les narrations reposant sur le récit classique du Blanc parmi les indigènes, Jim se trouve confronté aux conflits locaux et en vient à rendre la justice : « ils avaient pris l'habitude de s'en rapporter à lui [« *taking his word* »] pour tout et pour rien⁵ », dit Marlow. Plus loin, il ajoute : « sa parole tranchait de tout [« *his word decided everything* »]⁶ », ou encore « sa parole était l'unique parole de vérité [« *his word was the one truth* »]⁷ ». Cette foi que les autres placent en lui permet à Jim de regagner l'estime de lui-même : « je n'ai qu'à regarder le visage du premier homme qui se trouve sur mon chemin pour reprendre confiance⁸ », dit-il à Marlow. Pourtant, ce succès ne peut être complet. En effet, loin d'être absolu, il est soumis à deux conditions. Premièrement, les

¹ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, op. cit., p. 825. « It is certain my Conviction gains infinitely, the moment another soul will believe in it. » Cette citation du poète allemand Novalis est extraite de ses *Fragments (Das Allgemeine Brouillon*, 1799, fragment 153), mais la traduction que Conrad recopie est inexacte. Le fragment ne parle pas d'une conviction personnelle (« ma conviction ») mais d'« une opinion » (« *eine Meinung* »), et a pour objet la persuasion : « Assurément, une opinion gagne beaucoup quand je sais qu'elle a *persuadé* quelqu'un – qu'on la tient pour *authentique* [...]. » (NOVALIS, *Le Brouillon général*, Olivier SCHEFER (trad.), Paris, Allia, 2000, p. 51). Il est possible de penser que Conrad n'avait pas de connaissance directe de Novalis, mais qu'il a trouvé la citation dans le *Sartor Resartus* de Carlyle.

² Jeremy HAWTHORN, *Joseph Conrad: Language and Fictional Self-Consciousness*, op. cit., p. 48. Traduction personnelle.

³ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, op. cit., p. 911. « He was not speaking to me, he was only speaking before me, in a dispute with an invisible personality, an antagonistic and inseparable partner of his existence—another possessor of his soul. »

⁴ *Ibid.*, p. 949. « You doubt me?... How do you know how I felt?... What right have you to doubt? »

⁵ *Ibid.*, p. 1068. « they had got into the habit of taking his word for anything and everything »

⁶ *Ibid.*, p. 1069.

⁷ *Ibid.*, p. 1072.

⁸ *Ibid.*, p. 1103. « I've got to look only at the face of the first man that comes along, to regain my confidence. »

habitants de Patusan sont isolés du reste du monde et ne connaissent pas l'histoire du *Patna*. Deuxièmement, ce ne sont pas des Blancs, et surtout pas des membres de la communauté dont Jim a été banni, celle que désigne le « *us* » de « *one of us* ». Jim est loin d'en être dupe :

« Demandez à n'importe qui par ici... » Quelque chose changea dans sa voix. « N'est-ce pas étrange, poursuivit-il [...], que tous ces gens qui feraient n'importe quoi pour moi, jamais on ne pourrait leur faire comprendre ? Jamais ! [...] Si vous leur demandez qui est brave – qui est loyal [« *true* »] – qui est juste – quel est l'homme à qui ils confieraient leur vie [« *trust with their lives* »], tous répondraient : Tuan Jim. Et pourtant ils ne sauront jamais la vérité, la vérité vraie [« *the real, real truth* »] [...]¹. »

Dans cet extrait, Jim se débat avec plusieurs questions insolubles : la confiance des habitants de Patusan, acquise grâce à ses actes de bravoure, est-elle capable d'effacer sa faute ? En d'autres termes, une rédemption est-elle possible ? Et qu'est-ce qui est le plus vrai (« *true* ») : la vérité qu'il représente aux yeux de ces gens, ou la « vérité vraie » de son secret ? La vérité réside-t-elle dans l'apparence, dans le secret, dans ce que croient les autres ? Jim ne le sait pas, et pourtant il semble considérer que sa situation repose sur une imposture :

Brusquement, il se mit à dire : « Bon sang ! il y a des jours où on est vraiment trop absurde ; seulement je sais qu'à vous je peux dire ce que bon me semble. Je parle d'en avoir fini – avec cette maudite histoire que j'ai toujours derrière la tête [« *the bally thing at the back of my head* »] ... Oublier... Du diable si je sais ! Je peux y penser calmement. Après tout, qu'est-ce que ça a prouvé ? Rien. Sans doute n'est-ce pas ce que vous pensez... »

Je fis entendre un murmure de protestation.

« Peu importe, dit-il. Je suis satisfait – presque. [...] Allons, je ne m'en suis pas si mal tiré.

– Pas si mal, dis-je.

– Mais tout de même, vous n'aimeriez pas me prendre à bord de votre bateau, hein ?

– Allez au diable ! m'écriai-je. En voilà assez !

– Ah, là ! Vous voyez bien ! me lança-t-il comme une sorte de placide cri de triomphe². »

¹ *Ibid.*, p. 1102. « “Upon my soul and conscience,” he began again, “if such a thing can be forgotten, then I think I have a right to dismiss it from my mind. Ask any man here”... his voice changed. “Is it not strange,” he went on in a gentle, almost yearning tone, “that all these people, all these people who would do anything for me, can never be made to understand? Never! If you disbelieved me I could not call them up. It seems hard, somehow. I am stupid, am I not? What more can I want? If you ask them who is brave—who is true—who is just—who is it they would trust with their lives?—they would say, Tuan Jim. And yet they can never know the real, real truth...” »

² *Ibid.*, p. 1103. « “Jove!” he began abruptly, “there are days when a fellow is too absurd for anything; only I know I can tell you what I like. I talk about being done with it—with the bally thing at the back of my head... Forgetting... Hang me if I know! I can think of it quietly. After all, what has it proved? Nothing. I suppose you don't think

Rappelons-nous des injonctions du poème de Kipling « Le Fardeau de l'homme blanc », dont le dernier vers rappelle la nécessité du jugement par les autres hommes blancs (« *Comes now [...] / The judgment of your peers¹ !* »). Si vis-à-vis des Bugis de Patusan, Jim se comporte comme un souverain et un juge, face à Marlow il est à nouveau empli d'hésitations et de doutes. La question de savoir si Marlow le prendrait sur son bateau est une tentative pour apprendre s'il a réellement racheté sa faute, et donc une manière de se soumettre au « jugement de ses pairs ». Marlow élude la réponse, ce que Jim prend pour un refus. Le malaise de Marlow paraît en effet révélateur. Jim est parfaitement à l'aise dans le monde de l'aventure qui a été mis en place pour lui, mais hors de son île, il ne peut regagner la confiance du monde occidental et blanc. C'est pourquoi Marlow assure à Jewel que Jim ne retournera jamais dans son pays natal. Ainsi, dans ce roman où Jim ne cesse de revivre son procès il ne semble pas y avoir de rachat possible. En ce sens, le cri qu'il lance à Marlow au moment du départ de celui-ci : « Dites-leur²... », est une tentative de justification qui ne peut aboutir. À la fin du récit, Jim meurt la main devant sa bouche³ (« *with his hand over his lips* »), comme s'il signalait à ceux qui l'entourent l'échec définitif de la parole humaine.

8.2.2.2. Aperçus dans la brume

Étudiant les rapports qui existent entre *Nostromo* de Joseph Conrad (1904) et *Gatsby le Magnifique* de Francis Scott Fitzgerald (*The Great Gatsby*, 1925), Peter Mallios note que ces deux romans articulent leur narration autour d'un personnage creux et tout en surface, sur lequel les autres personnages projettent un reflet idéalisé d'eux-mêmes. Selon lui, *Nostromo* et *Gatsby* sont des centres absents, fabriqués par ceux qui les entourent selon des

so..."

I made a protesting murmur.

"No matter," he said. "I am satisfied... nearly. I've got to look only at the face of the first man that comes along, to regain my confidence. They can't be made to understand what is going on in me. What of that? Come! I haven't done so badly."

"Not so badly," I said.

"But all the same, you wouldn't like to have me aboard your own ship hey?"

"Confound you!" I cried. "Stop this."

"Aha! You see," he said, crowing, as it were, over me placidly. »

¹ Rudyard KIPLING, « The White Man's Burden », *op. cit.*

² Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 1130. « Tell them... »

³ *Ibid.*, p. 1203.

mécanismes relevant du stéréotype, et qui viennent incarner pour eux l'essence même du caractère national. Ils sont notamment perçus comme des symboles de la solidité de l'unité nationale au sein même d'une histoire tourmentée¹. Plus tard, quand les secrets des personnages centraux sont révélés, ces secrets s'avèrent être « des phénomènes entièrement publics² ». L'obsession de Nostromo pour l'argent de la mine symbolise ainsi la folie qui a saisi le pays entier. De même, Gatsby se fait l'incarnation de phénomènes sociaux emblématiques des États-Unis des années 1920. La faillite de ces centres absents brise donc l'illusion des autres personnages, profondément remis en cause par cette perte de repères. Or, l'enquête sur un personnage creux ou absent est un schéma conradien récurrent que l'on observe aussi dans *Lord Jim*. Jim, « *one of us* », possède l'apparence parfaite du jeune fils de famille fiable et sympathique, à qui on peut faire aveuglément confiance : « C'était le genre de garçon que l'on aime avoir auprès de soi ; le genre de garçon que l'on se plaît à penser qu'on a été soi-même³ », dit Marlow, profondément déçu par la rupture entre l'apparence de Jim et son comportement. La différence que nous pouvons observer entre *Lord Jim* et les deux romans cités précédemment est que la faillite de Jim est exposée dès le début du récit au lieu d'être révélée comme un coup de théâtre à la fin. L'objet de la narration est donc de comprendre ce qui a pu la provoquer, d'où la restitution méticuleuse des faits et l'obsession de Marlow pour le saut de Jim hors du *Patna*, qui matérialise sa faute.

Dans le roman, le vocabulaire lié à la spectralité et à l'ombre est omniprésent. Claude Maisonnat relève le nombre important de termes comme « *ghost* », « *phantom* », « *spectre* », « *ghoul* », « *spirit* », « *avatar* », « *incarnation* », qui désignent des « manifestations visuelles marquées du sceau de l'incertain, voire de l'illusion ou de l'hallucination⁴ ». À ceux-ci s'ajoutent la récurrence du verbe « *to haunt* », celle des mots renvoyant à l'indistinct ou l'invisible comme « *shade* », « *shadow* », « *mist* » ou « *cloud* », et enfin des adjectifs « exprimant l'impossibilité d'accéder au sens⁵ », comme

¹ Peter L. MALLIOS, « Undiscovering the Country », *op. cit.*, p. 378.

² *Ibid.*, p. 375. Traduction personnelle.

³ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 942. « He was a youngster of the sort you like to see about you; of the sort you like to imagine yourself to have been [...] »

⁴ Claude MAISONNAT, « Affect, oralité et spectralité dans *Lord Jim* », dans Josiane PACCAUD-HUGUET (éd.), *Joseph Conrad 3. L'écrivain et l'étrangeté de la langue*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes », 2006, p. 103.

⁵ *Ibid.*, p. 104.

« *inscrutable* », « *inconceivable* », « *incomprehensible* », « *impenetrable*¹ ». Par ailleurs, outre les nombreuses scènes nocturnes et l'évasion de Brown dans le brouillard, le nuage ou la brume sont souvent utilisés comme métaphores de la manière dont Jim apparaît à Marlow. « *Under a cloud* », qui est l'une des expressions les plus récurrentes du roman, désigne son état de disgrâce, mais le mot « *cloud* » révèle aussi sa nature floue et insaisissable, révélée par le saut hors du navire. De façon significative, ce saut a lieu lui-même sous un nuage (« *cloud* »), celui de la tempête qui n'éclate pas et qui enveloppe tous les personnages dans l'obscurité. Jim lui-même semble habité par un fantôme :

Il avait le regard fixe et vide, comme s'il avait été hanté. Son visage, inconsciemment, reflétait des expressions passagères de mépris, de désespoir, de résolution – il les reflétait tour à tour comme un miroir magique refléterait le glissement fugitif d'apparitions venues d'un autre monde. Il vivait environné de fantômes trompeurs, d'ombres austères².

Le nuage est donc présent à plusieurs niveaux. Au moment du saut, il enveloppe le navire, annonçant l'imminence de la tempête. De ce fait, il fait partie des forces obscures du « *darkness* » qui entraînent Jim vers l'abîme et la perte de son statut social. L'extrait que nous venons de lire montre que le nuage habite également Jim, comme un spectre qui pourrait représenter sa trop grande imagination, si vite porteuse de visions cauchemardesques comme celles qui hantent Macbeth. Le nuage peut donc être considéré comme une métaphore de la faiblesse humaine intérieure, qui résonne avec le chaos extérieur, incarnée par le spectral Kurtz dans *Au Cœur des ténèbres*.

Dans les chapitres où il se livre, Jim habité par son fantôme apparaît comme un personnage double, qui rappelle le *topos* victorien du double maléfique présent par exemple dans *L'Étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*. Mais le double fantomatique ne semble pas toujours de même nature selon les moments du roman. Dans l'extrait suivant, Jim lutte contre « le fantôme d'un fait », c'est-à-dire contre les implications de son acte de lâcheté :

¹ *Ibid.*

² Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 965. « He gazed as though he had been haunted. His unconscious face reflected the passing expressions of scorn, of despair, of resolution—reflected them in turn, as a magic mirror would reflect the gliding passage of unearthly shapes. He lived surrounded by deceitful ghosts, by austere shades. »

Jeter son pain quotidien pour se libérer les mains afin de se colleter avec un fantôme peut être un acte de prosaïque héroïsme. [...] Il n'avait vraiment pas de chance, parce que sa folle intrépidité ne parvenait pas à le soustraire à cette ombre. Il planait toujours un doute sur son courage. La vérité, semble-t-il, est qu'il est impossible d'exorciser le fantôme d'un fait. On peut soit l'affronter, soit l'esquiver [...] ; mais il est un point sur lequel je n'ai jamais pu me faire d'opinion ferme, à savoir si sa ligne de conduite revenait à esquiver son fantôme ou à l'affronter victorieusement¹.

Le fantôme, ou le nuage, désigne ici la réalité de la nature de Jim, opposée à l'image romanesque qu'il s'est forgée de lui-même. Jim, qui se conçoit en héros, lutte contre le souvenir d'un acte qui contredit cette aspiration. Au contraire, dans d'autres passages, le fantôme ou le nuage semble désigner sa nature idéale. C'est le cas à la fin du roman, où Marlow affirme que Jim est mort pour « un fantomatique idéal de conduite² ». Dans tous les cas, Jim apparaît au narrateur comme un homme soumis à deux identités en lutte : « c'était un débat avec une personne invisible – avec un compagnon d'existence à la fois inséparable et hostile – un autre possesseur de son âme³ ». En observant Jim, Marlow distingue en lui l'opposition entre « celui qui était honorable et qui avait ses droits » et « celui qui n'était pas honorable et qui avait ses exigences⁴ », qu'il compare aux deux faces de la lune :

Il sollicitait les deux côtés en même temps : le côté perpétuellement tourné vers la lumière du jour, et cet autre côté de nous qui, ainsi que l'autre hémisphère de la lune, est bien là, mais caché dans une ombre perpétuelle [« *in perpetual darkness* »], avec juste une timide lumière cendrée qui éclaire parfois sa lisière⁵...

¹ *Ibid.*, p. 1003-1004. « To fling away your daily bread so as to get your hands free for a grapple with a ghost may be an act of prosaic heroism. Men had done it before (though we who have lived know full well that it is not the haunted soul but the hungry body that makes an outcast), and men who had eaten and meant to eat every day had applauded the creditable folly. He was indeed unfortunate, for all his recklessness could not carry him out from under the shadow. There was always a doubt of his courage. The truth seems to be that it is impossible to lay the ghost of a fact. You can face it or shirk it—and I have come across a man or two who could wink at their familiar shades. Obviously Jim was not of the winking sort; but what I could never make up my mind about was whether his line of conduct amounted to shirking his ghost or to facing him out. »

² *Ibid.*, p. 1204 : « a shadowy ideal of conduct ».

³ *Ibid.*, p. 911. « He was not speaking to me, he was only speaking before me, in a dispute with an invisible personality, an antagonistic and inseparable partner of his existence—another possessor of his soul. »

⁴ *Ibid.* : « the reputable that had its claims and to the disreputable that had its exigencies ».

⁵ *Ibid.* « He appealed to all sides at once—to the side turned perpetually to the light of day, and to that side of us which, like the other hemisphere of the moon, exists stealthily in perpetual darkness, with only a fearful ashy light falling at times on the edge. »

Notons que nous retrouvons le mot « *darkness* », qui signifie ici encore la dimension mauvaise d'une nature humaine duelle. Pourtant, le dualisme de Jim n'est ni systématique, ni simple. Entre les deux faces de la lune semblent se glisser une infinité d'ombres aux nuances diverses, qui rendent la nature de Jim profondément opaque pour Marlow. Comme dans *Nostromo* ou *Gatsby*, la narration de *Lord Jim* tourne autour d'un personnage qu'elle ne peut jamais entièrement cerner ni comprendre. « Je suis voué par le destin à ne jamais le voir nettement [« *I am fated never to see him clearly* »]¹ », dit Marlow à ses auditeurs.

Paradoxalement, si Jim semble incompréhensible, ce n'est pas parce qu'il ne révèle rien sur lui-même. Au contraire, à plusieurs reprises, Marlow s'étonne de le voir se livrer si facilement. C'est justement cette faculté déroutante de se dévoiler entièrement qui le rend si complexe. Dans l'extrait suivant, ce sont les trop nombreuses émotions que Jim exprime qui créent un obstacle entre son interlocuteur et lui :

La brume de ses émotions [« *the mist of his feelings* »] allait et venait entre nous, comme agitée par ses luttes intérieures, et quand se déchirait ce voile immatériel, Jim apparaissait à mon regard [...] comme un personnage symbolique dans un tableau².

En effet, conclut Marlow,

C'est lorsque nous essayons de nous colleter avec la nécessité intime d'un autre être humain que nous nous rendons compte combien sont incompréhensibles, vacillants et nébuleux les êtres qui partagent avec nous la vision des étoiles et la chaleur du soleil. Tout se passe comme si la solitude était une condition absolue et pénible de l'existence ; devant la main que l'on tend on voit se dissoudre l'enveloppe de chair et de sang sur laquelle est fixée le regard, et il n'y a plus que l'âme [« *spirit* »] capricieuse, inconsolable, et insaisissable, que nul regard ne peut suivre, qu'aucune main ne peut retenir³.

Se confronter de trop près à un autre être humain met le narrateur en contact avec son « *spirit* », le fantôme qui l'habite ou le nuage qui le recouvre. S'approcher de quelqu'un

¹ *Ibid.*, p. 1044.

² *Ibid.*, p. 947. « All around everything was still as far as the ear could reach. The mist of his feelings shifted between us, as if disturbed by his struggles, and in the rifts of the immaterial veil he would appear to my staring eyes distinct of form and pregnant with vague appeal like a symbolic figure in a picture. »

³ *Ibid.*, p. 988-999. « It is when we try to grapple with another man's intimate need that we perceive how incomprehensible, wavering, and misty are the beings that share with us the sight of the stars and the warmth of the sun. It is as if loneliness were a hard and absolute condition of existence; the envelope of flesh and blood on which our eyes are fixed melts before the outstretched hand, and there remains only the capricious, unconsolable, and elusive spirit that no eye can follow, no hand can grasp. »

revient donc en quelque sorte à s'en éloigner, dans la mesure où plus on tente de le comprendre, plus on réalise que c'est impossible. Plusieurs fois dans le roman, Marlow se décourage : « je n'étais pas à la hauteur [« *he was too much for me* »]¹ », dit-il au chapitre 12.

Il existe pourtant de rares moments où Marlow connaît une révélation sur Jim, une vérité subite et fugitive, lors de moments fréquemment désignés par le terme de « *glimpse* ». On peut ainsi lire au chapitre 6 :

[...] les aperçus de lui qu'il me permettait d'avoir étaient comme ces brèves visions [« *glimpses* »] à travers les déchirures mouvantes d'une brume épaisse – des détails fragmentaires vivants et fugitifs ne donnant aucune idée cohérente de l'aspect général d'un pays².

Ou au chapitre 10 :

[...] c'était un de ces aperçus [« *glimpses* »] bizarres et passionnément intéressants entrevus dans le brouillard³.

Malgré l'opacité des brumes qui cernent Jim, il est donc possible de saisir certaines vérités partielles sur lui. Le jeune homme se révèle dans le roman de façon graduelle, dans toutes ses contradictions, ce qui permet au narrateur de mettre au jour un personnage complexe. En effet, les « *glimpses* » dessinent un autre Jim que celui qui apparaît aux yeux de tous. Au chapitre 6, un de ces moments se produit lorsqu'il annonce à Marlow qu'il doit endurer son procès jusqu'au bout. Au chapitre 10, c'est quand il affirme qu'il a souhaité retourner à l'endroit de son saut à la nage, ce que Marlow interprète comme un besoin de vérifier si le *Patna* a bien coulé. Au chapitre 11, Marlow réalise à quel point Jim est jeune et donne l'image d'une nature franche et droite : Jim lui apparaît alors comme un gentil garçon qui s'est mis dans un mauvais pas. Au chapitre 23, Marlow décrit les témoignages d'affection lors de leur séparation qui s'apparente à un adieu entre père et fils. Le point commun entre ces différents moments est que, à la différence de bien d'autres passages du roman, Marlow n'essaye pas d'analyser ce qu'il voit. Il confie d'ailleurs à la fin de sa lettre au Lecteur Privilegié que Jim lui offrait « de temps à autre, par un mot ou une phrase, un de ces aperçus

¹ *Ibid.*, p. 948.

² *Ibid.*, p. 896. « The views he let me have of himself were like those glimpses through the shifting rents in a thick fog—bits of vivid and vanishing detail, giving no connected idea of the general aspect of a country. »

³ *Ibid.*, p. 930. « It was one of those bizarre and exciting glimpses through the fog. »

[« *glimpses* »] du plus profond de son être véritable », mais que ceux-ci ne lui « ont jamais servi de rien pour [s]'orienter¹ ». Nous pouvons noter que ces différents « *glimpses* » font apparaître dans l'ensemble un Jim positif : gentil garçon, bon fils, consciencieux, soucieux d'assumer ses actes. Tout se passe donc comme si, malgré la réalité accablante de la faute, Jim conservait au cœur sa nature de « *one of us* ». Lors d'une révélation de ce type, au chapitre 11, Marlow s'exclame :

[...] il pensait qu'il avait sauvé sa vie, mais que toute la splendeur de sa vie avait sombré dans la nuit avec le navire. Quoi de plus naturel ! C'était bien assez tragique et bien assez comique [...] pour réclamer à cor et à cri la compassion, et qu'avais-je de plus que les autres pour lui refuser ma pitié ? Mais à l'instant même où mon regard était posé sur lui, les volutes de brume emplirent la déchirure [...]².

La brume du « *darkness* » entoure Jim, comme le nuage de l'expression « *under a cloud* » qui désigne sa disgrâce. Marlow, dans ces moments où le nuage s'écarte, voit un jeune homme qui lui ressemble et qui réclame sa compassion. Cela pourrait suggérer que Jim, sans le brouillard inexplicable de sa faute, serait parfaitement lisible. Pourtant, ce n'est pas si simple. Par exemple, malgré sa « belle nature³ », il semble beaucoup trop soucieux de son apparence. Ainsi, Marlow confie à ses auditeurs qu'il est atteint par l'idée « obsédante » que Jim « attachait tellement d'importance à sa disgrâce, alors que c'est la faute seule qui importe ». Il en conclut donc : « Il n'était pas limpide – si j'ose dire – à mes yeux [« *he was not clear to me* »]⁴ ». Ce passage rejoint le jugement que le narrateur du récit-cadre pose sur Jim dès le début du roman, en affirmant qu'il se comporte comme un marin, mais que tout en lui réside dans l'apparence. Puisque le récit-cadre donne au récit de Marlow une dimension relative, il est possible de concevoir que les instants de « *glimpse* », où Marlow se reconnaît en Jim et souhaite lui apporter toute sa compassion, sont des projections personnelles de Marlow lui-même. L'enquête de Marlow, dans ces moments-là, ne

¹ *Ibid.*, p. 1137. « [...] but now and then by a word or a phrase giving one of these glimpses of his very own self that were never any good for purposes of orientation. »

² *Ibid.*, p. 944. « [...] he thought he had saved his life, while all its glamour had gone with the ship in the night. What more natural! It was tragic enough and funny enough in all conscience to call aloud for compassion, and in what was I better than the rest of us to refuse him my pity? And even as I looked at him the mists rolled into the rent, and his voice spoke— »

³ *Ibid.*, p. 986.

⁴ *Ibid.* « [...] the idea obtrudes itself that he made so much of his disgrace while it is the guilt alone that matters. He was not—if I may say so—clear to me. He was not clear. And there is a suspicion he was not clear to himself either. »

s'apparenterait donc pas à une démarche objective, mais à une tentative de retrouver son semblable derrière l'acte de trahison. Le roman serait alors, comme *Au Cœur des ténèbres*, une enquête sur le narrateur lui-même, sans que celui-ci en soit nécessairement conscient. « S'il n'avait pas gagné toute ma sympathie, il avait conquis un plus grand avantage », admet Marlow : « il avait atteint à la source même et à l'origine de ce sentiment, il avait touché le point sensible et secret de mon égoïsme¹ ».

8.2.2.3. Le procès du narrateur

Bien qu'il s'en défende, Marlow est bel et bien engagé dans un processus de réhabilitation de Jim. En effet, comme nous venons de le voir, il s'identifie à Jim car il reconnaît en lui le jeune homme qu'il a lui-même été. C'est pourquoi il ne peut lui pardonner son saut hors du *Patna* :

J'étais irrité contre lui, comme s'il m'avait frustré – moi ! – d'une splendide occasion de garder vivante l'illusion de mes débuts, comme s'il avait dépouillé la vie que nous avons en commun d'une dernière étincelle de gloire².

Protéger Jim est donc pour Marlow un moyen d'adoucir le préjudice que le jeune homme lui a fait subir. Il lui offre la possibilité de se racheter de plusieurs manières : d'une part, il lui propose plusieurs emplois qui le mèneront jusqu'à Patusan et à ses aventures héroïques. D'autre part, l'acte de narration lui-même, qui rejoue le procès devant des pairs, permet à Jim d'être entendu à nouveau et peut-être compris. Pour résumer la complexité de sa situation, Marlow dit de Jim au chapitre 19 qu'il ne peut « envisager de [se] laver les mains de lui³ ». Cette phrase, qui paraphrase celle de Ponce Pilate, est une référence explicite au procès du Christ. Elle rappelle que les descriptions de Jim à Patusan font fréquemment de lui une figure christique, notamment dans le face-à-face final avec Brown, présenté comme une scène de tentation. Mais surtout, cette phrase montre qu'en tant que représentant exemplaire

¹ *Ibid.*, p. 964. « If he had not enlisted my sympathies he had done better for himself—he had gone to the very fount and origin of that sentiment he had reached the secret sensibility of my egoism. »

² *Ibid.*, p. 945. « I was aggrieved against him, as though he had cheated me—me!—of a splendid opportunity to keep up the illusion of my beginnings, as though he had robbed our common life of the last spark of its glamour. »

³ *Ibid.*, p. 1006. « I could not think of washing my hands of him. »

de l'humanité occidentale, Jim endosse comme le Christ la responsabilité des crimes de toute sa classe. C'est pourquoi il assume un rôle sacrificiel en choisissant de ne pas fuir son procès et de marcher à la mort à la fin du roman. D'autre part, en affirmant qu'il ne peut se laver les mains de Jim, Marlow rappelle également les liens étroits qui unissent *Lord Jim* et *Macbeth*. La mention des mains qu'on ne peut laver évoque le personnage de Lady Macbeth, qui ne peut oublier le crime que son mari a commis à son instigation. Marlow ne peut effacer l'histoire de Jim en prétendant qu'il n'a pas existé. Au contraire, il en ravive le souvenir en répétant son histoire de nombreuses fois.

Cependant, cela place Marlow dans une situation délicate. En effet, le crime de Jim étant impardonnable, essayer de comprendre ou d'adoucir sa faute revient à s'en rendre complice : « Ce dont il avait besoin, c'était d'un allié, d'un aide secourable, d'un complice [« *an ally, a helper, an accomplice* »] », affirme-t-il. « J'avais conscience du risque que je courais de me laisser circonvenir, aveugler, leurrer, intimider, peut-être, et d'être ainsi amené à jouer un rôle décisif dans un débat impossible à trancher¹ ». De plus, singularisé par le récit, Jim devient un cas d'étude, un représentant exemplaire de sa classe. Lui pardonner son crime reviendrait donc à compromettre celle-ci dans son ensemble :

Le cas était obscur, insignifiant – tout ce que vous voudrez : ce n'était qu'un garçon égaré, un parmi des milliers – mais il était l'un de nous [« *he was one of us* »] ; [...] le mystère de son attitude me captivait, comme s'il eût été un individu de premier plan parmi les gens de son espèce, comme si l'obscur vérité en cause eût assez d'importance pour affecter l'idée que l'humanité se fait d'elle-même²...

Ce passage montre que Jim possède, comme Kurtz, le pouvoir de faire voler en éclat les illusions sur lesquelles reposent la bonne conscience occidentale. Marlow se trouve donc dans une situation problématique, comme lorsqu'il affirme sa fidélité à Kurtz : son honnêteté l'oblige à reconnaître les vérités que Jim vient révéler, mais dans le même temps le compromet. Marlow est donc, autant que Jim, l'objet d'un procès auquel les auditeurs sont invités à réfléchir comme les membres d'un jury. Quant à sa lettre au Lecteur Privilégié, qui

¹ *Ibid.*, p. 911. « He wanted an ally, a helper, an accomplice. I felt the risk I ran of being circumvented, blinded, decoyed, bullied, perhaps, into taking a definite part in a dispute impossible of decision [...] »

² *Ibid.* « The occasion was obscure, insignificant—what you will: a lost youngster, one in a million—but then he was one of us; [...] the mystery of his attitude got hold of me as though he had been an individual in the forefront of his kind, as if the obscure truth involved were momentous enough to affect mankind's conception of itself. »

observe le monde reclus dans une tour, elle semble réclamer le verdict final d'un juge impartial.

Tout comme Jim, Marlow doit donc se soumettre à la pénible épreuve d'exposer les faits le plus clairement possible. Cependant, devant ses auditeurs, il se trouve confronté aux mêmes difficultés que Jim face à ses juges, et découvre son incapacité à formuler ce qu'il essaye de dire. Par exemple, il ne parvient pas à exprimer ce qu'il a ressenti en voyant Jim si seul à Patusan :

Tout cela [...] perd de sa grandeur quand on le raconte. Je ne peux pas, à l'aide de simples mots, vous communiquer l'impression que j'ai eue de son isolement complet et absolu¹.

Comme Jim, il est confronté à la nature profondément équivoque du langage, et aspire à la révélation d'une vérité absolue :

[...] le dernier mot n'est pas dit – et probablement il ne le sera jamais. Notre vie n'est-elle pas trop courte pour cette complète formulation [« *that full utterance* »] qui, à travers tous nos balbutiements, est, naturellement, notre but ultime et permanent ? J'ai renoncé à attendre ce dernier mot, dont l'écho, si seulement on pouvait le prononcer, ébranlerait le ciel et la terre².

Ce désir d'une révélation entérine l'échec de la parole humaine. Selon ce paradigme, que nous avons déjà évoqué, les mots sont de l'ordre de l'illusion, et ne peuvent recouvrir la réalité qu'ils cherchent à désigner (« *Between the idea / And the Reality / Falls the Shadow* »). Cependant, Marlow n'est pas Jim. Si, comme nous l'avons vu précédemment, l'équivocité du langage amène Jim à se taire définitivement, elle n'empêche pas Marlow de prendre la parole. Bien qu'il considère que les mots sont illusoires, ceux-ci constituent à ses yeux une illusion nécessaire :

¹ *Ibid.*, p. 1072. « All this [...] gets dwarfed in the telling. I can't with mere words convey to you the impression of his total and utter isolation. »

² *Ibid.*, p. 1029. « And besides, the last word is not said,—probably shall never be said. Are not our lives too short for that full utterance which through all our stammerings is of course our only and abiding intention? I have given up expecting those last words, whose ring, if they could only be pronounced, would shake both heaven and earth. »

Un instant j'eus la vision d'un monde qui semblait avoir l'aspect d'un vaste et lugubre chaos, alors qu'en vérité, grâce à nos inlassables efforts, ce monde est un agencement de petites commodités, le plus ensoleillé que puisse concevoir l'esprit humain. Mais malgré tout [...] j'eus l'impression de ne plus du tout retrouver mes mots dans la confusion de ces noires pensées que j'avais contemplées une seconde ou deux, au-delà de ma barrière protectrice. Les mots aussi me revinrent très vite car ils appartiennent, eux aussi, à cette protectrice image de lumière et d'ordre qui est notre refuge¹.

Dans l'univers conradien, celui qui cherche la vérité aboutit souvent aux mêmes conclusions que le Marlow d'*Au Cœur des ténèbres* : les apparences dissimulent un chaos affreux que seules les illusions rassurantes que produisent la vie en société nous permettent d'oublier. Selon cette perspective, ce sont uniquement les mots qui rendent le monde tolérable. Les mots appartiennent donc au domaine de l'illusion, mais l'illusion qu'ils tissent est nécessaire. Répéter l'histoire de Jim, le défendre, et même lui offrir un cadre romanesque pour le laisser s'accomplir peut donc être vu autrement que comme un acte de duplicité. « Il me fallait considérer à la fois la convention cachée dans toute vérité [« *the convention that lurks in all truth* »] », affirme Marlow, « et la sincérité essentielle du mensonge² ». « *Fair is foul and foul is fair* », affirment les sorcières de Macbeth : dans un monde qui ressemble à un chaos désespérant, mentir peut devenir un acte de sincérité.

Cette leçon est celle du naturaliste Stein, qui considère qu'un homme « du seul fait qu'il est né tombe dans un rêve comme on tombe à la mer », et affirme de fait la nécessité de l'illusion. Dans le complexe passage où Stein apparaît, cette affirmation se double d'une mise en scène des personnages théâtralisée par le clair-obscur. Stein dans le noir apparaît plein d'une conviction qui disparaît sitôt qu'il entre « dans le cercle lumineux de la lampe³ ». S'asseyant alors la tête dans ses mains, il paraît douter de la solution qu'il a apporté à Jim en

¹ *Ibid.*, p. 1109-1110. « For a moment I had a view of a world that seemed to wear a vast and dismal aspect of disorder, while, in truth, thanks to our unwearied efforts, it is as sunny an arrangement of small conveniences as the mind of man can conceive. But still—it was only a moment: I went back into my shell directly. One *must*—don't you know?—though I seemed to have lost all my words in the chaos of dark thoughts I had contemplated for a second or two beyond the pale. These came back, too, very soon, for words also belong to the sheltering conception of light and order which is our refuge. »

² *Ibid.*, p. 911. « I was made to look at the convention that lurks in all truth and on the essential sincerity of falsehood. »

³ *Ibid.*, p. 1119-1120. « With a hasty swish-swish of his slippers he loomed up in the ring of faint light, and suddenly appeared in the bright circle of the lamp. »

l'envoyant à Patusan : « C'était la chose à faire. Suivre son rêve, et toujours poursuivre son rêve – et ainsi – *ewig – usque ad finem*¹... ». Fallait-il maintenir l'illusion de Jim en l'envoyant dans le monde du *romance* ? Ou fallait-il le condamner sur la foi de ses actes comme le jury du procès ? La rencontre avec Stein conduit Marlow à réfléchir au lien inextricable entre vérité et illusion :

Le chuchotement de sa conviction semblait ouvrir devant moi une vaste et incertaine perspective, comme celle d'un horizon crépusculaire sur une plaine à l'aube – ou ne serait-ce pas plutôt, par hasard, à la tombée de la nuit ? On ne se sentait pas le courage d'en décider ; mais c'était un éclairage ensorceleur et trompeur [« *charming and deceptive light* »], qui jetait sur les chausse-trapes [« *pitfalls* »] – sur les tombes – l'impalpable poésie de sa vague obscurité. Sa vie avait commencé dans le sacrifice et dans l'enthousiasme pour les idées généreuses ; il avait fait des voyages très lointains, par des voies diverses, par des pistes inconnues, et quoi qu'il ait poursuivi, il l'avait fait sans flancher, et par conséquent sans honte ni regret. Dans la mesure où il en était ainsi, il avait raison. C'était la chose à faire, sans nul doute. Cependant, malgré tout, cette grande plaine où les humains errent parmi les tombes et les chausse-trapes demeurait très désolée sous la poésie impalpable de sa clarté crépusculaire, envahie d'ombre en son centre, et ceinte d'un cercle lumineux, comme si elle eût été entourée d'un abîme de flammes².

Dans ce passage, Stein vient d'énoncer ses convictions dans l'obscurité, le doigt pointé vers Marlow. L'arrivée dans la lumière de la lampe arrête le mouvement vers l'avant impulsé par le doigt pointé, et brise la voix de Stein, qui reconnaît alors que les mots ne peuvent pas tout dire. L'aridité nue de la lumière montre l'impossibilité d'une révélation, et peut-être son imposture. Au contraire, la pénombre de l'aube et du crépuscule possède une « poésie impalpable » qui a justement pour origine le flou et l'équivocité de l'illusion. Les pièges (« *pitfalls* ») et les tombes (« *graves* ») que celle-ci dissimule font écho au destin de Jim, à son saut qui est une chute dans un « *everlasting deep hole* », et à sa retraite à Patusan qui

¹ *Ibid.* « That was the way. To follow the dream, and again to follow the dream—and so—*ewig—usque ad finem*... »

² *Ibid.* « The whisper of his conviction seemed to open before me a vast and uncertain expanse, as of a crepuscular horizon on a plain at dawn—or was it, perchance, at the coming of the night? One had not the courage to decide; but it was a charming and deceptive light, throwing the impalpable poesy of its dimness over pitfalls—over graves. His life had begun in sacrifice, in enthusiasm for generous ideas; he had travelled very far, on various ways, on strange paths, and whatever he followed it had been without faltering, and therefore without shame and without regret. In so far he was right. That was the way, no doubt. Yet for all that, the great plain on which men wander amongst graves and pitfalls remained very desolate under the impalpable poesy of its crepuscular light, overshadowed in the centre, circled with a bright edge as if surrounded by an abyss full of flames. »

est comparé à un ensevelissement dans une tombe. Ainsi, dans ce passage, le roman tisse un réseau de sens complexe qui rappelle la prophétie des sorcières de *Macbeth* : les illusions dissimulent des pièges dans lesquels tombent ceux qui s'abandonnent à elles, mais paradoxalement elles sont aussi les seules paroles porteuses de vérité. Stein fait ainsi écho à Marlow lorsque celui-ci affirme qu'il existe une « convention cachée dans toute vérité » et une « sincérité essentielle du mensonge¹ ». Le cercle lumineux de la vérité est « envahi d'ombres en son centre », et y pénétrer, comme le fait Stein, ne fait que le dépouiller de ses convictions. Souvenons-nous de l'affirmation de Marlow dans *Au Cœur des ténèbres* : la seule chose qui rachète les crimes humains est « une idée ; et une foi désintéressée en cette idée² ». Face à Stein, Marlow semble donc tenté de croire que dans un monde violent où la vérité n'est pas bonne à entendre car elle est uniquement porteuse de désespoir, c'est la foi dans l'idée qui sert de rempart contre un nihilisme amer. On comprend donc mieux pourquoi, aux yeux de Stein et de Marlow, Jim peut être à la fois « vrai » et « faux », sincère et menteur. Tout comme Marlow, sa fidélité envers ses illusions lui donne accès à une vérité que ne peuvent comprendre ceux qui vivent dans un confort éloigné de l'aventure. À Jewel qui affirme que Jim « a été traître à sa parole [« *He was false* »] », Stein répond : « Mais non ! Mais non ! [...] Il n'a pas été traître. Il est resté fidèle ! Fidèle ! Fidèle ! [« *No! no! Not false! True! True! True!* »]³... » Par conséquent, lui offrir un cadre romanesque n'apparaît plus seulement comme une tentative de maintenir une illusion qui s'opposerait à la vérité nue : elle permet au contraire l'émergence d'une parole de sincérité.

Dès lors, le roman développe une conception de la vérité qui n'a rien d'absolu, mais dont les conditions d'éclosion dépendent des circonstances, des rencontres, de l'état d'esprit de ceux qui parlent. Comme lorsqu'il perçoit certains aspects de Jim lors d'instant fugitifs quand la brume du nuage se dissipe, Marlow semble suggérer que c'est dans l'ombre que la vérité se dissimule et se dévoile :

¹ *Ibid.*, p. 911. « I was made to look at the convention that lurks in all truth and on the essential sincerity of falsehood. »

² Joseph CONRAD, *Au Cœur des ténèbres*, *op. cit.*, p. 50.

³ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 1143. « "He was false." And suddenly Stein broke in. "No! no! no! My poor child!..." He patted her hand lying passively on his sleeve. "No! no! Not false! True! True! True!" »

Je le voyais nettement [Jim], comme si, tandis que nous progressions à travers les hautes salles silencieuses, accompagnés d'éclats de lumières éphémères et de soudaines apparitions de silhouettes humaines avançant à pas de loup, avec leurs bougies aux flammes vacillantes, à l'intérieur de profondeur diaphanes et insondables, nous nous étions approchés davantage de la Vérité absolue, qui, comme la Beauté elle-même, flotte, évanescence, obscure, à demi submergée dans les eaux dormantes du mystère¹.

Les pérégrinations de Marlow à travers les vastes salles de la maison de Stein rappellent son cheminement pour accéder à ce qui serait la vérité de Jim, et qu'il n'entrevoit que par instants derrière un nuage mouvant. À l'échelle du roman lui-même, cette conception de la vérité justifie la complexité de la narration, qui dépend du bon vouloir des narrateurs secondaires et de la faculté d'interprétation de Marlow. La réflexion sur le vrai et le faux qui traverse tout le roman n'oppose donc pas les deux termes, mais les entremêle sans cesse, et fait émerger une conception de la vérité qui rappelle la définition de l'« *aletheia* » grecque décrite par Marcel Détiéne. Selon lui, la parole du poète grec est performative, dans la mesure où, par ses louanges, elle rend vivante la gloire humaine ou divine. En ce sens, la vérité ne s'oppose donc pas au mensonge, mais à l'oubli (« *léthé* »)².

De manière générale, la structure même du roman suggère qu'il n'existe aucun point de vue univoque sur l'histoire racontée. Ainsi, les quatre premiers chapitres du roman constituent un récit-cadre à la troisième personne et relatent plusieurs événements de la vie de Jim, dont a priori Marlow n'a pas connaissance. La tonalité ironique de cette première narration livre un portrait contrasté du jeune homme, qui apparaît comme un garçon sympathique, mais superficiel. Ces récits permettent de mettre en perspective la narration de Marlow. Par exemple, l'épisode sur le bateau-école, durant lequel Jim se montre incapable de réagir à une situation d'urgence, nous permet de lire l'épisode du *Patna* non comme un fait isolé mais comme la répétition d'un comportement lié au tempérament du personnage. Par ailleurs, quand Marlow prend la parole devant ses auditeurs pour devenir le narrateur principal de l'histoire, il apparaît clairement qu'il est conscient de tenir un rôle qui n'est pas

¹ *Ibid.*, p. 1021. « I saw it vividly, as though in our progress through the lofty silent rooms amongst fleeting gleams of light and the sudden revelations of human figures stealing with flickering flames within unfathomable and pellucid depths, we had approached nearer to absolute Truth, which, like Beauty itself, floats elusive, obscure, half submerged, in the silent still waters of mystery. »

² Marcel DÉTIENNE, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, La Découverte, 1990, p. 54-55.

celui d'un rapporteur de faits, mais celui d'un conteur créatif¹ : il attire l'attention de ses auditeurs, sollicite leurs efforts d'interprétation, et met en scène l'histoire racontée au point de souligner son artificialité, comme lorsqu'il affirme que les habitants de Patusan n'existent que par l'effet de la baguette magique d'un enchanteur². De même, le récit-cadre d'*Au Cœur des ténèbres* suggère que Marlow, qui est connu pour ses histoires de marin (« *yarns* »), ne les raconte pas comme le ferait n'importe qui mais complexifie l'histoire à dessein :

Les histoires de marin ont une simplicité directe, dont tout le sens tient dans la coque d'une noix ouverte. Mais Marlow n'était pas typique (si l'on excepte sa propension à dévider des histoires), et pour lui le sens d'un épisode n'était pas à l'intérieur comme les cerneaux, mais à l'extérieur, enveloppant seulement le récit qui l'amenait au jour comme un éclat voilé fait ressortir une brume, à la semblance de l'un de ces halos vaporeux que rend parfois visibles l'illumination spectrale du clair de lune³.

Dans cet extrait, le vocabulaire de la spectralité n'est pas lié à l'épisode narratif lui-même, mais bien à la manière de raconter de Marlow. Le narrateur du récit-cadre suggère que même un épisode dont le sens est clair se trouve brouillé quand il est raconté par Marlow. La métaphore de la noix contenant ses cerneaux est à cet égard significative. Elle évoque, comme la métaphore insulaire, l'idée d'une centralité, d'une totalité du sens. Sachant la manière de procéder de Marlow, qui évolue autour de cette centralité sans parvenir à la nommer, le narrateur du récit-cadre d'*Au Cœur des ténèbres* affirme que c'est le récit de Marlow lui-même qui complique le sens de l'histoire racontée, l'hétérogénéité de la narration et le brouillage chronologique faisant obstacle à sa compréhension. Cette hétérogénéité est d'autant plus flagrante que le récit-cadre expose les faits de manière relativement classique et linéaire. Dès lors, le choix de faire raconter l'histoire de Jim par Marlow, c'est-à-dire par un narrateur partial et dépassé par les événements, suggère que la vérité des faits ne peut être atteinte qu'à travers des interprétations individuelles, et contredit l'objet même du procès qui est de dévoiler une vérité des faits simple et sans nuances.

Cet arrangement des faits par un Marlow conteur est un processus du même ordre que celui qui consiste à créer un *romance* pour laisser Jim vivre ses rêves. L'illusion générée

¹ Amar ACHERAÏOU, « Narrator-Narratee Dynamics in Lord Jim », *op. cit.*, p. 174.

² Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 1125. « They exist as if under an enchanter's wand. »

³ Joseph CONRAD, *Au Cœur des ténèbres*, *op. cit.*, p. 48.

par les mots permet d'éviter la mort désespérée de Kurtz, anéanti par le nihilisme. Ainsi, toutes les compromissions auxquelles Marlow est contraint – et dont il est conscient – poursuivent un objectif plus vaste que le simple déroulement des faits. À la fin d'*Au Cœur des ténèbres*, il choisit ainsi de mentir à la Fiancée de Kurtz en ne lui révélant pas ce que ce dernier est devenu. Quand la jeune femme demande à Marlow de lui raconter les derniers instants de son fiancé et de lui rapporter ses dernières paroles, Marlow ment :

Je me repris et parlai lentement :

« La dernière parole qu'il a prononcée, ce fut... votre nom. »

J'entendis un léger soupir, puis mon cœur cessa de battre, arrêté net par un terrible cri de jubilation, par le cri de l'impensable triomphe et de l'indicible souffrance. « Je le savais – j'en étais sûre ! » Elle savait. Elle en était sûre. Je l'entendis qui pleurait ; elle s'était caché le visage dans les mains. Il me sembla que la maison s'écroulerait avant que je ne pusse m'échapper, que les cieus me tomberaient sur la tête. Mais rien ne se produisit. Les cieus ne tombent pas pour une telle vétille. Seraient-ils tombés, je me le demande, si j'avais rendu à Kurtz la justice qui lui était due ? N'avait-il pas dit qu'il ne demandait que la justice ? Mais je n'ai pas pu. Je n'ai pas pu le dire à la jeune fille. Ç'aurait été trop de noirceur – trop de complète noirceur [« *It would have been too dark—too dark altogether* »]¹... »

Le mensonge de Marlow apparaît ici comme une illusion nécessaire. La Fiancée, qui vit à Londres loin du monde colonial, figure l'intégrité d'un système de valeurs morales qui n'a pas encore été atteint par la dégénérescence incarnée par Kurtz. En mentant à la Fiancée, Marlow préserve les valeurs nécessaires à la civilisation et les met hors de portée du *darkness*, ce que signale son commentaire (« *it would have been too dark* »). On peut également voir dans le mensonge de Marlow une variation sur le modèle du « traître fidèle » présent dans la littérature polonaise, analysé par Zdzisław Najder : selon cette perspective, le héros compromet son honneur personnel pour sauver celui de son groupe social, et se sacrifie donc pour la cause nationale².

*

¹ *Ibid.*, p. 150.

² Zdzisław NAJDER, *Conrad in Perspective*, op. cit., p. 13.

Les romans de Verne et de Conrad, très dissemblables dans leurs enjeux comme dans leur construction, offrent néanmoins deux exemples de narrations « continentales », c'est-à-dire de récit où le narrateur, malgré les compromissions, ne cède ni aux pulsions violentes ni à la dégénérescence. Chez Verne, le narrateur reste garant d'un système de valeurs morales qui n'est mis en danger que par le jeu de la convention romanesque. Le roman reste ainsi fidèle au modèle du *placere docere* hetzelien malgré les ambiguïtés du personnage de Nemo. Dans *Lord Jim* au contraire, le narrateur est compromis par Jim comme il l'est par Kurtz dans *Au Cœur des ténèbres*. En choisissant d'écouter, et même de justifier les actes du personnage tombé dans la dégénérescence, il se rend coupable aux yeux de toute sa classe. Cependant, la quête de vérité développée dans le roman met au jour un système complexe qui repose moins sur la réalité des faits que sur la solidité des convictions morales. En ce sens, un mensonge vaut parfois mieux qu'une vérité. Ainsi, bien que Marlow soit soupçonné de nombreuses fois d'être un narrateur non fiable, il propose à son lecteur un récit qui relève de l'illusion nécessaire, et ce faisant reste un garant des valeurs morales chères à Conrad.

CHAPITRE IX

LE NARRATEUR CANNIBALE : DU BON SAUVAGE À LA FABRIQUE DU MONSTRE

Si les romans de Verne et Conrad proposent des narrations dans lesquelles le système de valeurs n'est pas mis en péril, le roman de Melville et le roman de Wells, *a priori* très éloignés l'un de l'autre, partagent certaines thématiques et mettent notamment en scène une opération de brouillage entre le narrateur blanc et les indigènes colonisés, qui remet en question leur différence de nature. Le narrateur melvillien, en héritier des humanistes du XVI^e siècle, inscrit cette analogie dans un propos relativiste général qui lui permet d'endosser une posture subversive. Au contraire, le roman de Wells, plus tardif, fait de ce brouillage un cauchemar darwinien dans un monde devenu fou.

L'isolement, voire la marginalité des narrateurs conradiens propose un décentrement qui, nous l'avons vu, rend la voix narrative suspecte. Par exemple, la lecture d'*Au Cœur des*

ténèbres permet de constater qu'à la différence de ses compagnons de voyage, Marlow se montre relativement tolérant envers les Africains du roman et reconnaît leur humanité. Dans l'esprit du darwinisme social, cette parenté entre l'Africain et le Blanc vient de leur commune évolution, l'Africain étant pour Marlow un représentant du passé de l'humanité européenne. En reconnaissant l'humanité de l'Africain, Marlow admet cette parenté au lieu de se la dissimuler comme le font les autres personnages blancs. Dès lors, la mise en scène de personnages blancs en Afrique permet d'ouvrir la réflexion sur leur possible régression. En ce sens, les Africains de Conrad servent un propos global qui concerne le narrateur blanc : c'est l'objet du célèbre article de Chinua Achebe sur *Au Cœur des ténèbres*¹. Selon lui, le fait de concevoir l'Afrique comme le simple cadre d'une évolution mentale du personnage blanc déshumanise le continent et ses habitants. C'est également ce qu'observe Toni Morrison en étudiant la littérature étasunienne naissante du XIX^e siècle. Celle-ci construit une identité nationale exclusivement blanche, en excluant de sa définition les esclaves noirs. Morrison appelle « *personas africanistes* » les personnages noirs qui apparaissent dans les romans des auteurs blancs, et définit cet « africanisme » comme un trope rassemblant tous les stéréotypes que polarise la noirceur, et qui sert à définir ce que le Blanc n'est pas². Il permet notamment de se prémunir contre le « coût psychique de la culpabilité et du désespoir » lié à l'esclavage : « l'africanisme est le véhicule grâce auquel l'identité américaine sait qu'elle n'est pas esclave, mais libre³ », car il permet de représenter le « non-libre », et par conséquent le « non-moi », « grâce à la polarité spectaculaire créée par la couleur de la peau⁴ ».

¹ Chinua ACHEBE, « An Image of Africa : Racism in Conrad's *Heart of Darkness* » [en ligne], *op. cit.*

² « J'emploie le terme « africanisme » non pour suggérer le vaste corpus de connaissances sur l'Afrique [...], ni la variété et la complexité des Africains et de leurs descendants qui ont habité ce pays. Je l'emploie plutôt pour désigner la noirceur dénotative et connotative qu'en sont venus à désigner les Africains, ainsi que tout le champ des points de vue, présupposés, lectures et lectures erronées qui accompagnent le savoir eurocentrique à propos de ces gens. » (Toni MORRISON, *Playing in the dark / Jouer dans le noir. Blancheur et imagination littéraire*, Paris, Christian Bourgois, 1993, trad. de Pierre ALIEN, p. 26-27.)

³ *Ibid.*, p. 74.

⁴ *Ibid.*, p. 60. Toni Morrison note ainsi que le mot « américain » est associé aux représentations raciales : pour identifier un Sud-Africain, nous avons besoin d'ajouter l'adjectif « blanc », « noir » ou « métis » pour faire sens, mais aux États-Unis, c'est le contraire : « Américain signifie blanc » (*Ibid.*, p. 69.) De même, Arjun Appadurai, explique que conserver une forme d'identité diasporique aux États-Unis se fait au prix de la catégorisation raciale et ethnique : on n'est sans signe distinctif que lorsqu'on appartient à la communauté blanche (Arjun APPADURAI, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2001, trad. de Françoise BOUILLOT, p. 230.)

On observe un phénomène semblable d'appropriation de la voix de l'autre dans *Moby-Dick*, à travers le lien qu'entretiennent Ismaël et Queequeg. En effet, si Melville célèbre la figure du Polynésien, celui-ci prend dans le roman une dimension désincarnée et parfois allégorique. D'une part, le sauvage melvillien répond à un grand nombre de stéréotypes (animalisation, violence), bien que le récit en joue, comme avec les clichés sur le cannibalisme. D'autre part, Queequeg, qui fait partie des personnages principaux du roman, ne prend presque jamais la parole au sein du récit. Dans les rares moments où celle-ci est rapportée au discours direct, il emploie une langue fautive et fragmentaire. Lors de sa première rencontre avec Ismaël, il s'écrie : « Qui toi être ? Toi dire qui être... ou par mille diables, moi te tuer [*Who-e debel you ?... you no speak-e, damme, I kill-e*] ¹ ! » La plupart de ses prises de parole sont sur le même modèle, et n'excèdent pas une phrase ou deux. En revanche, Ismaël se charge de commenter et de développer le propos du Polynésien². Par exemple, au début du roman, Queequeg est accusé d'avoir voulu tuer un jeune homme qui s'est moqué de lui. Pour sa défense il s'exclame : « lui petit, petit poisson. Queequeg pas tuer petit poisson, Queequeg tuer grosse baleine [*him bevy small-e fish-e; Queequeg no kill-e so small-e fish-e; Queequeg kill-e big whale!*] ³ ! » Peu de temps après, le jeune homme tombe à l'eau et Queequeg le sauve de la noyade. Ismaël conclut : « il semblait se dire à lui-même : “Ce monde est, sous tous les méridiens, une société de crédit mutuel. Les cannibales que nous sommes se doivent d'aider ces chrétiens⁴.” » Dans cet extrait, Ismaël parle à la place de Queequeg, qui au vu de sa maîtrise de l'anglais serait incapable de formuler les phrases que le narrateur lui attribue. On trouve pourtant dans les premiers chapitres Ismaël et Queequeg discourant au lit sur des sujets divers, la biographie du Polynésien et ses différentes prises de parole étant « traduites » et résumées à travers le langage souvent soutenu d'Ismaël. Il est possible de considérer cette situation à la lumière de l'essai de Gayatri Spivak *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, où la figure du Blanc parlant « au nom » de l'autre brouille sa parole et l'interprète comme il le souhaite, selon un dispositif de domination d'ordre colonial⁵. D'autre part, les rares prises de parole de Queequeg sont en

¹ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 45.

² Dirk VANDERBERKE, « Queequeg's Voice », *op. cit.*, p. 59.

³ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 83.

⁴ *Ibid.*, p. 84. « It's a mutual joint stock world, in all meridians. We cannibals must help these Christians. »

⁵ Gayatri Chakravorty SPIVAK, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, *op. cit.*

contradiction complète avec l'image que le narrateur donne de lui : un philosophe né qui fait preuve d'une sagesse exemplaire. En effet, Queequeg parle au discours direct une douzaine de fois dans le roman, et emploie huit fois le verbe « *kill* », ce qui contraste avec sa douceur présumée¹. Par ailleurs, sa noblesse socratique lui est essentiellement attribuée lorsqu'il ne parle pas et qu'Ismaël l'observe². La douceur de Queequeg paraît donc être une construction du narrateur au service du propos du roman, qui repose sur une reprise du mythe du bon sauvage largement développé dans *Typee*.

Dans le poème « Mauvais Sang », qui constitue la première partie d'*Une Saison en enfer* (1873) d'Arthur Rimbaud, le poète emploie une première personne proche de celle des romans étudiés. Rimbaud y travaille les grandes lignes du roman national français à travers la figure du « fils de famille³ », élevé selon des principes républicains, et qui finit conscrit à la guerre, soumis à la servitude des puissants. Dès le début du poème, la voix à la première personne revendique une origine sociale basse : le « mauvais sang » du titre s'oppose au sang de la noblesse, et suggère même que le poète est un être dégénéré. S'identifiant tour à tour aux Gaulois, ancêtres « barbares » de la nation française, aux hommes du peuple de l'époque médiévale (« manant », « lépreux », « reître⁴ »), et aux forçats romanesques du XIX^e siècle, il affirme que « la race inférieure a tout couvert⁵ », et finit par déclarer : « je suis une bête, un nègre⁶ ». Tout en conservant les clichés habituels sur les Noirs (la danse, les tambours, l'animalisation), il revendique ainsi une forme de marginalité. L'identité « nègre » lui permet de refuser les narrations qui n'arrangent que les puissants (le grand récit national, l'idéal du progrès considéré comme une extension de la société bourgeoise) et de revendiquer le désir d'une voie « comme les anciens saints⁷ », un cheminement personnel proche de la mystique, qui s'écarte des voies tracées par le clergé, et qui rappelle sa description du parcours poétique tirée des lettres dites « du Voyant ». Si, dans ce poème, la revendication d'une singularité par l'identification à des figures marginales (le lépreux, le mendiant, le

¹ Dirk VANDERBERKE, « Queequeg's Voice », *op. cit.*, p. 61.

² *Ibid.*, p. 64.

³ Arthur RIMBAUD, « Mauvais Sang », dans *Une Saison en Enfer*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1999, p. 179.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 182.

⁷ *Ibid.*, p. 184.

forçat, l'homme noir) permet à Rimbaud de mener une critique acerbe de la société de son temps et des récits qu'elle se fabrique, le cadre de pensée dans lequel le poème évolue n'a rien d'original. Fondé sur une opposition entre le centre et la marge, celui-ci conçoit la figure du pauvre ou de l'indigène colonisé selon les mêmes clichés que les romans d'aventures et, loin de leur donner la parole, contribue à les museler en parlant à leur place selon des représentations préconçues. Cette analyse du poème de Rimbaud nous permet donc de rejoindre la critique de Chinua Achebe d'*Au Cœur des ténèbres* : le « nègre » du poème, comme ceux du roman de Conrad, fonctionnent comme des prétextes pour développer une analyse autocentrée du personnage blanc. Le décentrement opéré par les instances narratives des romans du corpus passe par un procédé similaire (l'identification au sauvage), et en tire des conclusions diverses, allant de la célébration de valeurs et de comportements marginaux chez Melville (le relativisme religieux, l'homosexualité) à la terreur du brouillage menant à la folie dans le roman de Wells (« *going native* »). Toutefois, comme dans le poème de Rimbaud, la marginalité revendiquée fonctionne comme un leurre, dans la mesure où l'autre n'est fabriqué que pour mener l'analyse de soi. Si cette analyse en est enrichie, il convient donc d'en nuancer la portée subversive, puisqu'elle reste largement tributaire d'un cadre de pensée conventionnel.

Le roman de Wells, qui fait écho aux angoisses du darwinisme social, présente un narrateur-personnage proche du Marlow d'*Au Cœur des ténèbres* : Prendick est engagé dans un processus qui le contraint à une compromission avec la sauvagerie, qui en retour lui révèle des vérités sur la civilisation britannique. Toutefois, si Marlow insiste sur le fait qu'il n'a pas franchi la limite et n'a pas cédé à l'appel du monde sauvage, Prendick se trouve engagé, à la manière de Kurtz, dans un processus de régression et d'animalisation. Au contraire du roman de Wells, les romans de Melville, antérieurs à la publication des principales théories évolutionnistes, mettent en scène une identification du narrateur blanc aux personnages de sauvages qui permet d'ouvrir plusieurs réflexions politiques fécondes. Les narrateurs des romans melvilliens – *Moby-Dick*, mais également les romans polynésiens qui lui sont antérieurs – revendiquent une certaine marginalité, qui passe par l'appropriation des codes de la sauvagerie. Dans *Moby-Dick*, Ismaël s'identifie au sauvage non pour illustrer un mécanisme de régression, mais pour porter une parole subversive qui lui permet de se

présenter, à plusieurs niveaux, comme une figure distincte des modèles sociaux imposés par la société blanche et puritaine de la Nouvelle-Angleterre du XIX^e siècle, notamment à travers les références au paganisme et à l'homosexualité. Cette plongée du narrateur dans le monde sauvage, dans *Moby-Dick* et *L'Île du docteur Moreau*, fonctionne ainsi comme un moyen de brouiller l'autorité narrative analogue à celui qu'emploie Cervantès dans *Don Quichotte*, dont le narrateur est un Maure. Cette « attribution fictive de l'auctorialité à des personnages situés au plus bas de l'échelle¹ » s'observe dans de nombreux romans picaresques antérieurs au XIX^e siècle, et invite les lecteurs « à une forme d'expérience de pensée consistant en l'adoption provisoire d'un point de vue moralement et socialement impossible² ».

9.1. MELVILLE : L'ALLÉGEANCE AU « ROI DES CANNIBALES »

9.1.1. Ismaël, le « kanak tabou »

Dans *Moby-Dick*, le narrateur-personnage est embarqué plus ou moins malgré lui dans une histoire qui le dépasse et dont il est l'unique témoin. Plus encore que le narrateur conradien, Ismaël se caractérise par un double isolement : à la fois distinct de ses lecteurs par la singularité de son expérience et sa proximité avec le monde de l'aventure, il est également différent des autres personnages du roman : le capitaine Achab, pour qui il n'est qu'un simple matelot et avec qui il n'interagit jamais, mais également le reste de l'équipage, et même le genre humain dans son ensemble. En effet, l'une des particularités des narrateurs melvilliens à la première personne est leur isolement et leur marginalité, à la fois revendiquée et subie. La première phrase du narrateur de *Moby-Dick* a été abondamment commentée : « *Call me Ishmael* » est en effet une formule complexe, puisqu'elle implique une interlocution³ ; mais elle laisse également supposer que le narrateur avance sous un nom d'emprunt : « Appelez-moi Ismaël » n'est pas « Je m'appelle Ismaël ». Ce nom apparaît

¹ Françoise LAVOCAT, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Le Seuil, 2016, p. 216.

² *Ibid.*

³ Voir *supra* : 7.2.2.1, p. 385 et suiv.

comme un choix délibéré de la part d'un narrateur dont on ne sait pas grand-chose, et qui lui donne, au moins autant qu'au capitaine Achab, une hérédité biblique qui sert à le caractériser. Dans la Genèse, Ismaël est le fils d'Abraham et de sa servante Agar. À sa naissance, l'Ange prévient Agar : « Celui-là sera un onagre d'homme, sa main contre tous, la main de tous contre lui, il s'établira à la face de tous ses frères¹ ». Dans la version anglaise de la *King James Bible* qu'a lue Melville, la phrase est la suivante : « *And he will be a wild man; his hand will be against every man, and every man's hand against him; and he shall dwell in the presence of all his brethren²* ». L'adjectif « *wild* », moins précis que l'« onagre » de la version française, possède déjà au XVI^e siècle son sens contemporain : sauvage, et se rapportant à l'animal. Un autre des sens anciens de ce mot fait de l'homme *wild* un rebelle, qui ne respecte pas les lois, et par extension un homme incontrôlable et violent, ou dissolu et soumis à des pulsions sexuelles qu'il ne maîtrise pas. La « sauvagerie » de l'Ismaël biblique vient aussi de l'épisode central de son enfance : après la naissance d'Isaac, second fils d'Abraham qui naît de sa femme légitime, Agar et Ismaël sont chassés dans le désert. Le désert, comme l'océan melvillien, est l'un des lieux du *wild*, la manifestation d'un univers chaotique, hostile à la vie humaine. En choisissant de se faire appeler ainsi, le narrateur de *Moby-Dick* annonce donc sa proximité avec la sauvagerie et la marginalité sociale. Par ailleurs, la mention « sa main contre tous, la main de tous contre lui » dans la citation biblique souligne la réversibilité de sa marginalité : elle semble aussi voulue que contrainte, ce que corroborent les deux romans à la première personne où la figure biblique d'Ismaël est convoquée, *Redburn* et *Moby-Dick*.

Avec le personnage de *Redburn*, qui se décrit comme « une sorte d'Ismaël, sans un seul ami ou compagnon³ », Melville explore la thématique de la marginalité, en mettant en scène un jeune narrateur qui n'est à sa place nulle part. En effet, *Redburn* relate les déboires d'un adolescent issu d'une bonne famille tombée dans la pauvreté, et contraint de s'engager comme mousse sur un navire de commerce. Bien loin de l'illustration d'une fraternité maritime que l'on peut observer dans *Vareuse-Blanche* et *Moby-Dick*, *Redburn* explore en

¹ Genèse 16-12, *Bible de Jérusalem*, op. cit.

² Genèse 16-12, *The Bible, Authorized King James Version with Apocrypha*, Oxford, Oxford University Press, Oxford World's Classics, 1997.

³ Herman MELVILLE, *Redburn*, op. cit., p. 65.

détail la violence du milieu social du gaillard d'avant : terrien parmi des marins, le garçon est soumis aux persécutions d'un équipage qui n'accepte pas les novices. Le déclassement de Redburn est sans doute inspiré par la vie de l'auteur lui-même : le récit rappelle à la fois la faillite du père de Melville, qui l'a contraint à quitter l'école très jeune, et la situation sociale mal définie de l'auteur, entre la culture aristocratique de sa famille et la modestie des emplois qu'il a successivement occupés dans sa jeunesse. De même, dans *Moby-Dick*, quelques discrets indices biographiques viennent indiquer la parenté de Melville avec son narrateur : Ismaël indique descendre d'une grande famille¹, et explique qu'avant de partir en mer il a été, comme Melville, instituteur de campagne. Par ailleurs, Redburn comme Ismaël se distinguent par leur culture aristocratique et européenne qui vient directement contredire la culture populaire des marins qui les entourent. Les deux romans rappellent en cela les codes habituels du récit maritime que l'on trouve dans les romans de Frederick Marryat et Richard Henry Dana, où le narrateur à la première personne est un homme de classe aisée qui s'engage comme simple matelot². Les narrateurs melvilliens à la première personne appartiennent à deux mondes différents. Ils maîtrisent par conséquent à la fois la culture et l'éducation de leur lectorat et les codes populaires de l'univers maritime qu'ils décrivent. Leur évolution en marge de ces deux mondes les isole mais leur donne également paradoxalement la possibilité de circuler au sein des deux. C'est dans ce sens que l'on peut comprendre le titre du roman *Omoo* (1847), que Melville explicite dans sa préface :

Le titre de l'ouvrage – *Omoo* – est emprunté au dialecte des îles Marquises où, entre autres acceptions, le mot signifie « un vagabond », ou mieux, un homme qui erre d'île en île, comme certains indigènes connus de leurs compatriotes sous le vocable *Tapu kanaka*³.

Dans les romans polynésiens de Melville, si le « *tapu kanaka* » ou « *kanak tabou* » (l'homme frappé du tabou) est mis à l'écart, il est également celui qui peut circuler entre toutes les tribus, y compris celles qui sont en guerre les unes contre les autres⁴. L'appropriation du personnage biblique d'Ismaël, en quelque sorte lui-même frappé du

¹ Ismaël cite une ancienne famille étasunienne, apparentée à la mère de Melville (Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 24., voir la note 1 p. 24).

² Mary K. BERCAW, *Cannibal Old me*, *op. cit.*, p. 134.

³ Herman MELVILLE, *Omoo*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, trad. de Philippe JAWORSKI, p. 294-295.

⁴ Dans *Typee*, le personnage de Marnoo est frappé du tabou. Il est pour cette raison l'un des seuls hommes à pouvoir circuler dans toutes les îles Marquises.

tabou, permet de donner au narrateur de *Moby-Dick* la même liberté de circuler que le « *kanak tabou* ».

Dans *Moby-Dick*, le narrateur incarne la dimension protéiforme du « *kanak tabou* » en montrant notamment sa facilité à adopter des points de vue originaux. En effet, sa marginalité sociale se double d'une marginalité par rapport à la quête du capitaine Achab. Il évolue donc à la périphérie de l'espace clos qu'est le navire. Comme dans le roman de Conrad, on peut donc considérer que la singularité sociale du narrateur est gage d'une forme de lucidité par rapport au personnage qu'il tente de cerner et aux enjeux idéologiques et philosophiques que ce personnage représente. Ainsi, la critique melvillienne relève globalement que, dans la première partie du roman, Ismaël adhère à la quête d'Achab, et qu'il s'en détache à la fin en proposant un autre point de vue sur la baleine. En effet, les chapitres situés avant la première rencontre du *Pequod* avec une baleine sont ceux qui concentrent les réflexions sur le monde « requin ». Ils émettent l'idée selon laquelle cet ordre du monde s'incarne dans le corps du cachalot, en particulier celui du cachalot blanc. C'est surtout le cas dans les chapitres 41 (« Moby Dick ») et 42 (« La blancheur de la baleine »), que nous avons commentés précédemment¹. Ces deux chapitres décrivent une baleine terrifiante et fantomatique, venant révéler au narrateur que le monde est hostile et violent, et ne signifie rien. Ces deux chapitres suivent immédiatement le serment des matelots à Achab, que le narrateur a prononcé en même temps qu'eux :

J'étais, moi Ismaël, l'un de ces hommes d'équipage [*« I, Ishmael, was one of that crew »*].
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 [*« and stronger I shouted, and more did I hammer and clinch my oath »*]².

Le nom d'Ismaël qui apparaît dans cet extrait revêt une importance significative. En effet, le narrateur-personnage de *Moby-Dick* tend à s'effacer dans le roman, voire à disparaître au profit d'une instance narrative beaucoup plus problématique selon les

¹ Voir *supra* : 2.2.1.2, p. 126 et suiv.

² Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *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. »

chapitres. S'il est très présent en tant que personnage dans les premières pages du roman, au début de ce chapitre 41, Ismaël a disparu depuis quelques temps déjà. Le rappel de son nom, associé à la redondance du pronom « *I* » le fait intervenir en tant qu'individu soumis à la domination du capitaine. Quant à la métaphore du marteau de forgeron, elle rappelle la thématique de l'homme artificiel : c'est de son âme, donc de son principe de vie personnel, dont s'empare Achab au moment du serment¹.

Dans la suite du roman, les chapitres qui suivent la rencontre avec la baleine et qui correspondent à sa description physiologique, servent à la démythifier et défont peu à peu cette thématique de la terreur². De plus, ces chapitres permettent un grand nombre de considérations d'ordre esthétique sur l'aspect extérieur de la baleine, qui contrastent avec la vision univoque qu'Achab a de l'animal. Enfin, la dimension pédagogique du roman cherche à montrer une baleine multiple, qui se laisse appréhender par petites touches et qui possède des qualités cachées. Au chapitre 75, Ismaël décrit l'œil et l'oreille du cachalot, minuscules par rapport à la taille de son corps :

N'est-il pas surprenant qu'une créature d'une taille aussi considérable que la baleine voie le monde à travers un œil aussi minuscule, et entende le tonnerre par une oreille plus petite que celle d'un lièvre ? Mais si elle avait l'œil aussi grand que la lentille du gros télescope de Heschel et l'oreille aussi vaste qu'un porche de cathédrale, sa vue en serait-elle plus aiguë et son ouïe plus fine ? Que non pas. Pourquoi, sachant cela, tenez-vous encore à vous « élargir » l'esprit ? Rendez-le subtil [« *Why then do you try to "enlarge" your mind? Subtilize it.* »]³ !

Achab, qui voit dans le cachalot un monstre d'une taille gigantesque dépêché par Dieu pour le persécuter, ne peut le concevoir que comme un être immense et monolithique. Or, comme le fait remarquer le narrateur, il est impossible de voir la baleine en entier, quand bien même on élargirait démesurément sa capacité de perception. L'injonction à se rendre « subtil » pourrait indirectement s'adresser à Achab et s'oppose à sa perception univoque du cachalot.

¹ À ce sujet, voir *supra* : 5.1.2, p. 271 et suiv.

² Robert ZOELLNER, *The Salt-Sea Mastodont*, *op. cit.*, p. 146-165.

³ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 368. « Is it not curious, that so vast a being as the whale should see the world through so small an eye, and hear the thunder through an ear which is smaller than a hare's? But if his eyes were broad as the lens of Herschel's great telescope; and his ears capacious as the porches of cathedrals; would that make him any longer of sight, or sharper of hearing? Not at all.—Why then do you try to "enlarge" your mind? Subtilize it. »

Au chapitre 96, Ismaël semble se détacher complètement de la quête du capitaine fou. Alors qu'il observe le culte païen des harponneurs et des matelots changés en diables, il connaît une expérience qui le bouleverse. Il se trouve alors au poste de timonier, et s'endort un court instant. Quand il s'éveille, il ne comprend plus ce qui se trouve autour de lui :

[...] je ne vois devant moi nul compas pour diriger ma route [...]. Il me paraît que je n'ai rien d'autre devant les yeux qu'une obscurité de jais, rendue sinistre, çà et là, par des éclairs rouges. Mais, surtout, domine en moi l'impression que la chose rapide et véloce qui m'emporte, quelle qu'elle soit, ne se dirige pas tant vers un havre qu'elle ne laisse tous les havres derrière elle¹.

Ismaël réalise alors que durant son sommeil, il s'est retourné et qu'il fait face à la poupe du navire. Il conclut :

Ne regarde pas trop longtemps le visage du feu, ô mortel ! Ne rêve jamais quand tu es au gouvernail ! Ne tourne pas le dos au compas ; accepte ce que te dit la première secousse de la barre ; n'accorde pas crédit au feu artificiel, quand sa rougeur revêt toute chose d'un fard sinistre. Demain, à la lumière naturelle du soleil, les cieus seront clairs ; ceux qui, dans les flammes fourchues, dardaient un regard de démon, apparaîtront au matin sous un aspect bien différent, au moins plus suave. Soleil glorieux, tout or et joie – la seule vraie lampe, toutes les autres mentent².

Le « feu artificiel » qui écarte Ismaël des « havres » est une référence évidente à l'influence d'Achab et à son culte du feu, qui fait des hommes des engins mécaniques. Si le narrateur emploie dans ce dernier extrait un langage archaïque qui pourrait parodier un sermon³, ce qu'il affirme est très clair : la poursuite du cachalot blanc l'a détourné de lui-même. « Garde-toi de t'abandonner au feu », conclut-il « de peur qu'il ne te tourne sens devant derrière et ne t'engourdisse, comme il fit alors pour moi [*lest it invert thee, deaden*

¹ *Ibid.*, p. 465. « But, spite of all this, I could see no compass before me to steer by; though it seemed but a minute since I had been watching the card, by the steady binnacle lamp illuminating it. Nothing seemed before me but a jet gloom, now and then made ghastly by flashes of redness. Uppermost was the impression, that whatever swift, rushing thing I stood on was not so much bound to any haven ahead as rushing from all havens astern. »

² *Ibid.* « Look not too long in the face of the fire, O man! Never dream with thy hand on the helm! Turn not thy back to the compass; accept the first hint of the hitching tiller; believe not the artificial fire, when its redness makes all things look ghastly. To-morrow, in the natural sun, the skies will be bright; those who glared like devils in the forking flames, the morn will show in far other, at least gentler, relief; the glorious, golden, glad sun, the only true lamp—all others but liars! »

³ L'emploi du pronom « thee », les archaïsmes (« believe not », « morn »), le choix d'une graphie ancienne (« to-morrow »), les allitérations (« glorious golden glad sun ») contribuent à faire de ce texte un pastiche du style biblique du XVI^e siècle.

*thee; as for the time it did me »]¹ ». Le pastiche du style biblique est ici évident, mais les mots employés par Melville ne se résument pas à un simple jeu littéraire. « *Invert* », mot archaïque, signifie comme en français « inverser », c'est-à-dire remplacer quelque chose par son opposé, mais aussi détourner de son objectif premier. Quant au verbe « *deaden* », il peut se traduire, comme choisit de le faire Philippe Jaworski, par le verbe « engourdir », mais le verbe français ne restitue qu'imparfaitement le sens résultatif de « *deaden* » : faire perdre peu à peu la vitalité, jusqu'à la mort. Suivre le feu a donc pour résultat une aliénation de la personne d'Ismaël, qui a été détourné de lui-même et privé peu à peu de son principe de vie. Le retournement que son corps opère dans son sommeil, et qui lui fait tourner le dos à la route du navire, lui fait donc retrouver le chemin de lui-même. Quant à la mention du soleil comme véritable lampe, elle rappelle la référence au gnosticisme que l'on trouve dans le roman². De fait, Achab lui-même semble soupçonner l'existence d'une force supérieure au feu :*

Il y a au-delà de toi-même, ô clair esprit, une chose sans rayonnement au regard de laquelle toute cette tienne éternité n'est que du temps, et ton pouvoir de création simple mécanique. Et cela, mes yeux brûlés l'entr'aperçoivent obscurément à travers ton être incandescent³.

Cette énigmatique affirmation peut être interprétée comme un bref instant de révélation, qui montre momentanément à Achab que sa conception du monde est incomplète. À quelques reprises dans le roman, il est, malgré sa dureté, comme saisi par des instants épiphaniques qui lui révèlent la beauté du monde et lui suggèrent que sa quête est peut-être fondée sur un mensonge. C'est le cas notamment au chapitre 132, où il regarde dans l'œil de Starbuck et y distingue son foyer. Soumis à Fedallah, donc symboliquement au culte du feu, Achab n'est pas libre bien qu'il dirige la quête du navire. Il a lui aussi été « inversé » et « engourdi » et s'en rend compte par instants, bien qu'il avoue ne pas pouvoir résister au pouvoir qui le gouverne.

¹ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 465. « Give not thyself up, then, to fire, lest it invert thee, deaden thee; as for the time it did me. »

² Voir *supra* : 4.1.1.1, p. 225 et suiv.

³ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 550. « There is some unsuffusing thing beyond thee, thou clear spirit, to whom all thy eternity is but time, all thy creativeness mechanical. Through thee, thy flaming self, my scorched eyes do dimly see it. »

9.1.2. Relativisme culturel et subversion

Outre son évolution à la périphérie du récit, Ismaël marque aussi sa marginalité avec la société puritaine de Nouvelle-Angleterre, notamment à travers son propos sur les Polynésiens. Les premiers romans melvilliens se caractérisent par un relativisme directement inspiré de Montaigne¹, qui s'accompagne d'une défense des habitants de Polynésie et d'une appropriation des codes de la sauvagerie, en vertu d'un argument que l'on trouve habituellement dans la rhétorique défendant le bon sauvage : c'est le civilisé qui est sauvage, davantage que le sauvage lui-même. Dans *Typee* (1846), le premier roman de Melville, le narrateur s'enfuit d'un navire baleinier dont il dénonce la gestion tyrannique, et se retrouve captif de la tribu des Taïpis, redoutables Marquisiens à la réputation de cannibales. Or, le Marquisien présente, pour un jeune Blanc du XIX^e siècle, l'altérité la plus absolue. On trouve déjà dans ce roman une critique politique qui passe par le motif du navire-monde : en effet, le gouvernement des Taïpis, présenté comme un modèle d'état de droit utopique, contraste avec la monarchie absolue du navire². Le narrateur dénonce également la violence que représentent les conversions forcées au christianisme, qui sont selon lui à l'origine d'une dépravation physique et morale des Polynésiens³. Melville défend donc un point de vue humaniste traditionnel, qui consiste à affirmer que les sauvages vivaient dans un état de nature bienheureux et édénique avant d'être corrompus par l'irruption des colons occidentaux. Cependant, tout ancien qu'il soit, ce point de vue n'est pas au goût de ses contemporains, puisque Melville juge opportun de couper certains passages de son livre pour sa seconde édition, notamment ceux qui critiquent les missionnaires chrétiens de manière trop acerbe⁴. Les réflexions humanistes de l'auteur se poursuivent toutefois dans les romans suivants. Dans *Moby-Dick*, le personnage de Queequeg – qui, s'il vient d'un endroit qui ne figure « sur aucune carte⁵ », rappelle à bien des égards les Marquisiens de *Typee* – permet au narrateur de développer un point de vue singulier. Celui-ci passe parfois par de grands

¹ Mary K. BERCAW, *Cannibal Old me*, op. cit., p. 64.

² Herman MELVILLE, *Taïpi*, Théo VARLET, Francis LEDOUX et Philippe JAWORSKI (trad.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 215-216.

³ *Ibid.*, p. 210-211.

⁴ Michel IMBERT, « Notice de Taïpi », in *Œuvres vol. I : Taïpi, Omou, Mardi*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 1024.

⁵ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, op. cit., p. 77. « It is not down in any map; true places never are. »

développements philosophiques comme dans *Typee*, mais il est le plus souvent suggéré à travers les motifs récurrents du roman.

9.1.2.1. La narration de *Moby-Dick*, entre provocation et rhétorique humaniste

Dans les premiers chapitres de *Moby-Dick*, dont le ton est globalement léger et humoristique, Ismaël se présente comme un jeune homme craintif et pieux ; il prend donc peur en présence du Polynésien Queequeg : « il devait s'agir d'un abominable sauvage embarqué sur un baleinier dans les mers du Sud et qui avait échoué de la sorte en terre chrétienne. Cette seule idée me faisait trembler¹ ». Cependant, contraint par les circonstances de partager un lit avec lui à l'auberge, Ismaël est peu à peu conquis par la courtoisie de Queequeg : « En dépit de ses tatouages, c'était, somme toute, un cannibale propre et avenant. Pourquoi donc ai-je fait tant d'histoires, me dis-je, cet homme est un être humain comme moi [...]»² ». Dans la suite du roman, la plupart des références au cannibalisme sont humoristiques : Melville joue avec les fantasmes collectifs en racontant des histoires extravagantes. Par exemple, Queequeg mentionne un banquet sur son île natale durant lequel cinquante ennemis ont été « rôtis et mangés³ ». Ismaël renchérit en affirmant qu'en Polynésie, le vainqueur a pour usage de faire cuire tous les morts d'une bataille, de les disposer « sur de grands plateaux de bois », de mettre autour « comme une garniture de riz pilaf, des fruits de l'arbre à pain et des noix de coco, un bouquet de persil dans la bouche » et de les envoyer à ses amis « avec ses meilleurs compliments, comme autant de dindes de Noël⁴ ». Le jeu comique avec des récits qui fascinent et terrorisent ses contemporains prolonge l'affirmation qui a clôturé le premier chapitre du roman :

¹ *Ibid.*, p. 43. « It was now quite plain that he must be some abominable savage or other shipped aboard of a whaleman in the South Seas, and so landed in this Christian country. »

² *Ibid.*, p. 46. « For all his tattooings he was on the whole a clean, comely looking cannibal. What's all this fuss I have been making about, thought I to myself—the man's a human being just as I am [...]. »

³ *Ibid.*, p. 111. « It was after a great feast given by his father the king, on the gaining of a great battle wherein fifty of the enemy had been killed by about two o'clock in the afternoon, and all cooked and eaten that very evening. »

⁴ *Ibid.* « I had seen a sailor who had visited that very island, and he told me that it was the custom, when a great battle had been gained there, to barbecue all the slain in the yard or garden of the victor; and then, one by one, they were placed in great wooden trenchers, and garnished round like a pilau, with breadfruit and cocoanuts; and with some parsley in their mouths, were sent round with the victor's compliments to all his friends, just as

[...] j'ai, des choses lointaines, une inguérissable démangeaison. J'aime immodérément sillonner les mers interdites et aborder aux rivages barbares. Sans méconnaître ce qui est bon est bien, je suis prompt à percevoir une horreur et puis même établir avec elle, si nul n'y fait obstacle, la plus cordiale relation¹.

Si la marginalité sociale du narrateur apparaîtrait dans un premier temps comme une conséquence de sa pauvreté, ce qui l'amène à se présenter comme l'Ismaël biblique, elle est ici assumée pleinement comme un goût pour ce qui est proscrit ou terrifiant. Melville s'écarte ici des modèles traditionnels du récit de voyage maritime ayant pour trame le séjour d'un Blanc chez les Polynésiens, en vogue aux États-Unis dans la première moitié du XIX^e siècle. En effet, dans ces romans, si le narrateur se mêle aux indigènes, il ne devient jamais l'un d'eux : au contraire, le séjour chez eux renforce son identité sociale civilisée². Même dans *Typee*, le narrateur Tommo refuse par exemple d'être tatoué – signe suprême de sauvagerie pour un voyageur blanc. Au contraire, nous apprenons d'Ismaël qu'il est aussi couvert de tatouages que Queequeg³, ce qui indique qu'il a franchi une ligne interdite pour ses contemporains.

Le relativisme culturel du narrateur melvillien se double d'un relativisme religieux, qui s'énonce en termes provocateurs dans la mesure où il se présente comme une défense des injonctions chrétiennes : « je prétends que nous autres chrétiens et bons presbytériens devrions nous montrer charitables [...], et ne pas nous juger si immensément supérieurs aux autres mortels [...] du fait de la bizarrerie de leurs conceptions religieuses⁴ », affirme-t-il. Sa rencontre avec Queequeg aboutit à la conclusion humaniste selon laquelle la civilisation est aussi sauvage que ceux qu'elle considère comme sauvages, mais qu'en outre elle est hypocrite parce qu'elle se le dissimule. Il illustre cette idée par un exemple lorsqu'il dresse un portrait acerbe du vieux capitaine Bildad, l'un des principaux propriétaires et actionnaires du *Pequod*. Dans la Bible, Bildad est l'un des trois amis de Job : son nom en hébreu signifie « vieille

though these presents were so many Christmas turkeys. »

¹ *Ibid.*, p. 26. « I love to sail forbidden seas, and land on barbarous coasts. Not ignoring what is good, I am quick to perceive a horror, and could still be social with it—would they let me—since it is but well to be on friendly terms with all the inmates of the place one lodges in. »

² Carolyn PORTER, « Call Me Ishmael », *op. cit.*, p. 84.

³ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 494.

⁴ *Ibid.*, p. 106. « I say, we good Presbyterian Christians should be charitable in these things, and not fancy ourselves so vastly superior to other mortals, pagans and what not, because of their half-crazy conceits on these subjects. »

amitié¹ », mais c'est un ami qui trahit Job, puisqu'au lieu de le défendre il met en doute son innocence. Comme son homologue biblique, dans *Moby-Dick*, Bildad tient un discours religieux qui entre en complète contradiction avec son comportement : en bon quaker il refuse, « par scrupules de conscience, de porter les armes », se proclamant « ennemi du sang versé entre les hommes² », mais il a toute sa vie répandu celui des baleines. « Il était sans doute », se dit le narrateur, « arrivé à la sage et raisonnable conclusion que la religion d'un homme est une chose, et que ce monde pratique en est une autre. Le monde paie des dividendes³ ». Ainsi, malgré son apparente piété, Bildad désire engager Queequeg car il va faire son profit : le Polynésien, païen et cannibale, ne le dérange pas quand il s'agit de son intérêt. La figure de Bildad permet à Melville de montrer que celui qui se prétend civilisé n'est qu'un hypocrite. La civilisation refuse de s'identifier à la sauvagerie (le bourgeois de New Bedford ou de Nantucket prend soin de se distinguer du Polynésien), et, même, la relègue à bonne distance en l'envoyant sur un navire aux confins du monde. Elle prêche la douceur en blâmant la violence de celui qui tue, mais n'hésite pas à s'approprier le bénéfice du meurtre commis. Pourtant, celui qui répand le sang de l'animal ne vaut pas nécessairement mieux que celui qui tue des êtres humains : « il est peu douteux que le premier homme qui tua un bœuf fut considéré comme un meurtrier⁴ », affirme Ismaël avant de proclamer :

Le cannibale ? Mais qui n'est pas un cannibale ? Je vous le dis : plus grande sera la clémence pour le Fidjien qui a mis à saler dans sa cave, pour les temps de disette, un missionnaire hâve [...] au jour du Jugement, que pour toi, gourmet éclairé, civilisé [« *civilized and enlightened gourmand* »], qui cloue à terre des oies gavées pour te régaler d'un pâté de foie gras⁵.

¹ *Ibid.*, p. 95, note 1.

² *Ibid.*, p. 98. Bildad est un Quaker, ce qui explique qu'il refuse de prendre les armes dans une guerre.

³ *Ibid.* « Though refusing, from conscientious scruples, to bear arms against land invaders, yet himself had illimitably invaded the Atlantic and Pacific; and though a sworn foe to human bloodshed, yet had he in his straight-bodied coat, spilled tuns upon tuns of leviathan gore. [...] it did not seem to concern him much, and very probably he had long since come to the sage and sensible conclusion that a man's religion is one thing, and this practical world quite another. This world pays dividends. ».

⁴ *Ibid.*, p. 336 : « no doubt the first man that ever murdered an ox was regarded as a murderer ».

⁵ *Ibid.*, p. 334. « Cannibals? who is not a cannibal? I tell you it will be more tolerable for the Fejee that salted down a lean missionary in his cellar against a coming famine; it will be more tolerable for that provident Fejee, I say, in the day of judgment, than for thee, civilized and enlightened gourmand, who nailest geese to the ground and featest on their bloated livers in thy pate-de-foie-gras. »

Ici encore, la parodie du ton d'un prêcheur donne un tour à la fois solennel et comique au passage. Par ailleurs, l'emploi du participe « *enlightened* » (« éclairé ») est intéressant dans ce contexte. Comme en français, la métaphore de la lumière désigne la connaissance, la compréhension, et par extension la civilisation. Sous cette forme participiale, « *enlightened* » signifie tolérant, avisé, instruit. Mais la thématique de la lumière intervient aussi dans le roman avec la mention de l'usage concret de l'huile de baleine : alimenter les lampes du monde civilisé. Dans *Moby-Dick*, Melville ne cesse de jouer avec le sens concret et le sens abstrait de la mise en lumière, afin de montrer que ce qui est « éclairé » ne peut l'être que parce que d'autres se chargent du meurtre. C'est la conclusion à laquelle aboutit cette phrase, que nous avons déjà citée plus haut : la baleine doit être tuée « afin d'éclairer les noces joyeuses et autres réjouissances des hommes », et « d'illuminer ces églises solennelles où l'on prêche la douceur inconditionnelle de tous envers tous¹ ». Cette hypocrisie de la civilisation permet au narrateur de présenter le cannibale comme un homme plus proche de la vérité humaine que celui qui se prétend civilisé :

Un long exil loin du monde chrétien et de la civilisation ramène inévitablement un homme à la condition où Dieu l'avait placé, c'est-à-dire à l'état qu'on nomme sauvage. Un vrai marin baleinier est un sauvage, au même titre qu'un Iroquois. Je suis moi-même un sauvage, qui ne doit allégeance qu'au roi des cannibales – et toujours prêt à se rebeller contre son autorité².

En ce sens, le narrateur de *Moby-Dick* va plus loin que celui de *Typee*, qui, s'il affirmait la supériorité morale du sauvage sur le civilisé, refusait de s'identifier totalement aux Taïpis. En se déclarant lui-même cannibale, Ismaël proclame que le cannibalisme est l'affaire de toute l'espèce humaine, et rejoint en cela le « cannibalisme généralisé de la mer³ ».

¹ *Ibid.*, p. 396. « [...] he must die the death and be murdered, in order to light the gay bridal and other merry-makings of men, and also to illuminate the solemn churches that preach unconditional inoffensiveness by all to all. »

² *Ibid.*, p. 306. « Long exile from Christendom and civilization inevitably restores a man to that condition in which God placed him, i.e. what is called savagery. Your true whale-hunter is as much a savage as an Iroquois. I myself am a savage, owing no allegiance but to the King of the Cannibals; and ready at any moment to rebel against him. »

³ *Ibid.*, p. 310. « Consider, once more, the universal cannibalism of the sea [...]. »

9.1.2.2. Amis de cœur

Le narrateur ne se contente pas de se présenter comme un cannibale : il épouse symboliquement Queequeg. Le fait de partager le même lit que le Polynésien lui permet de multiplier les allusions homosexuelles, présentant son lien avec le sauvage comme une union maritale. La première nuit que les deux hommes passent ensemble ressemble à une parodie de nuit de noces, dans laquelle Ismaël joue le rôle de la jeune mariée effarouchée : « Ciel ! Voyez un peu ce tomahawk¹ ! », s'écrie-t-il à la vue de l'arme de Queequeg. Séduit par le Polynésien, il reconnaît qu'il trouve « dans son expression quelque chose qui [n'est] pas dépourvu de charme² ». Au matin, il se réveille prisonnier d'une étreinte agréable : « le lendemain, je découvris le bras de Queequeg posé sur moi, qui m'enlaçait de la plus tendre manière. Pour un peu, on aurait pu croire que j'étais sa femme³ ». Leur lien est définitivement scellé par Queequeg au chapitre 11 : « il appuya son front contre le mien, m'enserra la taille et me déclara que nous étions désormais mariés – ce qui signifiait, dans l'idiome de son pays, que nous étions des amis de cœur [« *bosom friends* »] et qu'il donnerait sa vie pour moi s'il le fallait⁴ ». Dans *Moby-Dick*, ces allusions à l'homosexualité ont plusieurs effets : elles sont partie intégrante de la critique religieuse à l'œuvre dans le texte, elles renforcent la marginalité du narrateur, et elles permettent de prolonger l'identification aux Polynésiens.

Nous avons évoqué au chapitre IV l'influence considérable du calvinisme sur l'écriture de *Moby-Dick*⁵. Il convient aussi de noter que les années 1850 sont marquées par une vague de critiques de la trop grande rigidité de la doctrine calviniste. L'influence de Pope et de Voltaire sur la pensée étasunienne du XVIII^e siècle avait déjà permis de développer une autre conception de la divinité et de l'être humain, conçu comme un être rationnel, moral, et capable de choisir entre le bien et le mal⁶. À l'époque où Melville écrit *Moby-Dick*, les États-Unis sont traversés par un essor de réformes religieuses influencées par la pensée

¹ *Ibid.*, p. 43 : « heavens! look at that tomahawk! »

² *Ibid.*, p. 72 : « his countenance yet had a something in it which was by no means disagreeable ».

³ *Ibid.*, p. 46. « Upon waking next morning about daylight, I found Queequeg's arm thrown over me in the most loving and affectionate manner. You had almost thought I had been his wife. »

⁴ *Ibid.*, p. 74. « [...] when our smoke was over, he pressed his forehead against mine, clasped me round the waist, and said that henceforth we were married; meaning, in his country's phrase, that we were bosom friends; he would gladly die for me, if need should be. »

⁵ Voir *supra* : 4.1.1.1, p. 225 et suiv.

⁶ T. WALTER HERBERT JR, « Calvinist earthquake : *Moby-Dick* and religious tradition », dans Richard BRODHEAD (éd.), *New Essays on Moby-Dick*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

transcendantaliste, allant à l'encontre du rigorisme puritain, qui rejettent la doctrine de la prédestination au profit d'une relation individuelle avec Dieu¹. On peut ainsi considérer que, dans une certaine mesure, *Moby-Dick* reflète la fracture entre la tradition calviniste et la nouvelle ouverture religieuse et sociale qui agite les États-Unis. De ce point de vue, il est possible de lire le funeste destin du capitaine Achab comme une critique des dogmes calvinistes². De son côté, Ismaël attaque de manière frontale les croyances traditionnelles, en assimilant la bigoterie des puritains rigoristes à l'effroi de navires évitant un écueil imaginaire³. En règle générale, le narrateur melvillien défend dans tout le roman un relativisme religieux qui le pousse notamment à considérer que la religion païenne de Queequeg n'a rien de répréhensible. « Mais qu'est-ce qu'un culte ? », se demande-t-il en contemplant l'idole de bois du Polynésien. « Crois-tu vraiment, Ismaël, que le magnanime Dieu du ciel et de la terre – païens et autres compris – puisse être jaloux d'un insignifiant petit morceau de bois noir ? Impossible⁴ ». Ce relativisme religieux peut se lire en regard des allusions à l'homosexualité d'Ismaël et Queequeg. En effet, l'orthodoxie calviniste associe les deux péchés que sont l'homosexualité et l'idolâtrie : Calvin se fonde sur l'Épître aux Romains de Saint-Paul pour montrer que ceux qui adorent de faux dieux sont livrés à l'homosexualité. Les puritains étasuniens lisent dans ce passage une référence aux mœurs de la Grèce antique⁵ – Ismaël voit d'ailleurs dans l'apparence calme de Queequeg une « sagesse socratique⁶ ». Or, après avoir présenté son union avec le Polynésien comme un mariage, il participe à son culte païen en se justifiant par un syllogisme parfaitement provocateur :

Qu'est-ce donc qu'adorer ? Accomplir la volonté de Dieu. [...] Et quelle est la volonté de Dieu ?
Faire à mon prochain ce que je voudrais qu'il me fit. [...] Or Queequeg est mon prochain. Et que pourrais-je souhaiter que Queequeg fasse avec moi ? Eh bien, qu'il partage la forme presbytérienne de mon culte. J'en conclus que je devais partager la forme du sien, et donc me faire idolâtre⁷.

¹ Jean-Michel LACROIX, *Histoire des États-Unis*, *op. cit.*, p. 192-202.

² T. WALTER HERBERT JR, « Calvinist earthquake », *op. cit.*, p. 112.

³ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 345.

⁴ *Ibid.*, p. 75. « But what is worship? thought I. Do you suppose now, Ishmael, that the magnanimous God of heaven and earth—pagans and all included—can possibly be jealous of an insignificant bit of black wood? Impossible! »

⁵ T. WALTER HERBERT JR, « Calvinist earthquake », *op. cit.*, p. 119.

⁶ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 72 : « a Socratic wisdom ».

⁷ *Ibid.*, p. 75. « But what is worship?—to do the will of God—that is worship. And what is the will of God?—to do to my fellow man what I would have my fellow man to do to me—that is the will of God. Now Queequeg is my fellow man. And what do I wish that this Queequeg would do to me? Why, unite with me in my particular

Si l'on se souvient que l'une des principales activités de l'Église calviniste étasunienne était l'envoi de missionnaires en Polynésie, dont l'objectif était de convertir les païens, on peut mesurer à quel point ce passage est subversif pour des lecteurs du XIX^e siècle.

La thématique de l'homosexualité, loin de se présenter simplement comme une provocation humoristique, a donc des implications politiques. De la même manière qu'elle prolonge les réflexions melvilliennes sur le relativisme religieux, elle permet de reprendre de façon souterraine les arguments classiques développés dans *Typee*, qui consistent à montrer le gouvernement du sauvage comme un modèle utopique fondé sur le respect de la personne humaine. En effet, le contact avec Queequeg redonne à Ismaël sa foi en l'humanité :

Je sentais un attendrissement me gagner. Dissipée, l'hostilité de mon cœur meurtri [*« my splintered heart »*] et de ma main furieuse contre le monde cruel [*« wolfish world »*]. La présence apaisante de ce sauvage l'avait rédimé. Il se tenait là, indifférent, et cette indifférence révélait une nature où ne se cachait aucune des hypocrisies de la civilisation, nulle fourberie maquillée d'affabilité. [...] Je vais essayer d'un ami païen, pensai-je, puisque la bonté chrétienne s'est révélée n'être que courtoisie sans consistance¹.

L'adjectif « *wolfish* » rappelle le motif des dents et des mâchoires, associé à la « requinerie » du monde, et le participe « *splintered* » la thématique de la fêlure. De même que l'« *insular Tahiti* » qu'Achab voit dans l'œil de Starbuck lui rappelle un temps la fraternité humaine et l'harmonie du foyer, la présence de l'insulaire polynésien permet à Ismaël d'expérimenter une forme de vie maritale harmonieuse et tendre qui protège de la violence du monde. Au chapitre 94, on retrouve le thème de l'homosexualité lorsque les marins pressent de leurs mains le spermaceti du cachalot pour en ôter les grumeaux. Bien que le narrateur ait pris soin de préciser que cette substance, que l'on trouve dans la tête de l'animal, n'a rien à voir avec du sperme, le récit joue de cette analogie :

Presbyterian form of worship. Consequently, I must then unite with him in his; ergo, I must turn idolator. »
¹ *Ibid.*, p. 73. « I felt a melting in me. No more my splintered heart and maddened hand were turned against the wolfish world. This soothing savage had redeemed it. There he sat, his very indifference speaking a nature in which there lurked no civilized hypocrisies and bland deceits. Wild he was; a very sight of sights to see; yet I began to feel myself mysteriously drawn towards him. And those same things that would have repelled most others, they were the very magnets that thus drew me. I'll try a pagan friend, thought I, since Christian kindness has proved but hollow courtesy. »

Je pressais si bien ce sperme qu'il me semblait m'y dissoudre ; je le pétrissais... et à la fin une étrange folie s'empara de moi, et je me surpris à pétrir involontairement les mains de mes camarades [...]. Si généreuse était l'effusion engendrée par notre ouvrage, si cordiale, si tendre, que je ne pétrissais plus rien que leurs mains, et mon regard, affectueusement plongé dans le leur, disait ceci : « Oh ! mes semblables, mes frères, pourquoi faut-il qu'entre nous subsistent rancœur, mauvaise humeur ou jalousie ? Allons, serrons, pressons, pétrissons ces mains à la ronde, étreignons-nous jusqu'à nous fondre les uns dans les autres, jusqu'à nous perdre tous, universellement, dans le lait et le sperme de la bonté¹.

Si le ton du passage est évidemment comique, il révèle également le lien entre le sperme et une communauté humaine harmonieuse et fraternelle. Le spermaceti rejoint le motif de la Tahiti de l'âme, verte et printanière : il dégage un parfum de « violettes au printemps », et donne au narrateur l'impression d'être dans « une prairie musquée ». Comme elle, il est un antidote à la quête mortifère du cachalot blanc : « j'oubliai tout de notre horrible serment et, dans cet indicible blanc, m'en lavais les mains et le cœur² ». Rappelant Starbuck, pour qui l'île de Nantucket est une autre Ithaque, Ismaël entrevoit dans cette fraternité humaine un bonheur domestique lié aux choses simples du quotidien. Les mains dans le spermaceti, il conclut :

[...] j'ai compris que, dans tous les cas l'homme doit bien finir par abaisser, ou du moins déplacer l'idée qu'il se fait d'un bonheur accessible, et ne pas le rechercher dans l'intellect ou l'imagination, mais dans l'épouse, le cœur, le lit, la table, la selle du cheval, le coin du feu, la terre [...]³.

L'amour homosexuel, habituellement considéré comme une pratique marginale, devient ici le modèle d'une vie harmonieuse et édénique, liée au bonheur domestique. De même, la thématique insulaire, qui était exploitée dans *Typee* de façon relativement

¹ *Ibid.*, p. 457. « I squeezed that sperm till I myself almost melted into it; I squeezed that sperm till a strange sort of insanity came over me; and I found myself unwittingly squeezing my co-laborers' hands in it, mistaking their hands for the gentle globules. Such an abounding, affectionate, friendly, loving feeling did this avocation beget; that at last I was continually squeezing their hands, and looking up into their eyes sentimentally; as much as to say,—Oh! my dear fellow beings, why should we longer cherish any social acerbities, or know the slightest ill-humor or envy! Come; let us squeeze hands all round; nay, let us all squeeze ourselves into each other; let us squeeze ourselves universally into the very milk and sperm of kindness. »

² *Ibid.*, p. 458 : « the smell of spring violets » ; « a musky meadow » ; « I forgot all about our horrible oath; in that inexpressible sperm, I washed my hands and my heart of it [...]. »

³ *Ibid.* « [...] I have perceived that in all cases man must eventually lower, or at least shift, his conceit of attainable felicity; not placing it anywhere in the intellect or the fancy; but in the wife, the heart, the bed, the table, the saddle, the fireside, the country [...]. »

traditionnelle – l'île paradisiaque se révèle être peuplée de cannibales – est ici complexifiée. Dans *Moby-Dick*, la Tahiti de l'âme est identifiée à l'île dont est originaire Queequeg, et qui ne figure sur aucune carte : le sauvage, le païen, l'homosexuel, figures de l'altérité, deviennent des alternatives à la rigidité de la doctrine calviniste, matérialisée par la folle errance du capitaine Achab.

9.1.2.3. Une réflexion sur la démocratie

La figure marginale qu'incarne le harponneur cannibale est également l'occasion de développer une réflexion originale sur la démocratie qui prolonge les observations politiques du narrateur de *Typee*. En effet, comme les habitants des Marquises, dont le gouvernement est fondé sur des lois raisonnables respectant la personne humaine, les harponneurs païens sont les représentants d'une démocratie qui s'oppose à la tyrannie du capitaine. Au chapitre 34, le narrateur décrit le repas d'Achab et de ses officiers, immédiatement suivi par le repas des harponneurs. Après avoir montré le repas d'Achab, décrit à la manière d'un despote oriental, qui se déroule selon un protocole extrêmement ritualisé, terrifiant pour les officiers qui partagent sa table, celui des harponneurs s'apparente à une forme de chaos :

Par un curieux contraste, après la contrainte à peine supportable et l'invisible et innombrable tyrannie qui régnaient à la table du capitaine, venaient l'insouciance, le sans-gêne et la totale liberté, mais aussi la démocratie effrénée, pourrait-on dire [*« the almost frantic democracy »*], de ces êtres inférieurs qu'étaient les harponneurs¹.

Il est tout à fait possible de considérer que le mot de « démocratie » est inséré ici pour faire pendant à la « tyrannie » du capitaine, et qu'il répond à un désir de provocation de la part du narrateur à l'heure où s'élaborent les mythes nationaux étasuniens – les trois harponneurs n'ayant pas vraiment le profil de citoyens exemplaires. De plus, la mention de la démocratie dans un extrait qui raconte à quel point le repas des harponneurs est désordonné et sauvage, aurait plutôt pour effet de la discréditer. Cependant, ce n'est pas la seule occurrence chez Melville du lien entre la figure du sauvage et la démocratie, ce qui

¹ *Ibid.*, p. 177. « In strange contrast to the hardly tolerable constraint and nameless invisible domineerings of the captain's table, was the entire care-free license and ease, the almost frantic democracy of those inferior fellows the harpooneers. »

mérite de s'y intéresser. Outre le régime politique égalitaire des Marquisiens de *Typee*, on trouve dans *Israël Potter* de curieux rapprochements entre les héros de la guerre d'Indépendance et les sauvages des premiers romans melvilliens. Ainsi, John Paul Jones, capitaine victorieux de plusieurs grandes batailles maritimes, ressemble à un « chef indien déshérité en vêtements européens¹ », « pas tout à fait civilisé² ». Comme Queequeg, John Paul Jones est marqué de ce « genre de tatouage qu'on ne voit que sur les véritables sauvages », qu'Israël Potter compare à un tatouage qu'il a vu « sur le bras d'un guerrier néo-zélandais³ », et il affirme être un « cannibale⁴ ». On trouve dans *Moby-Dick* une brève analogie de ce genre quand Ismaël affirme en regardant Queequeg : « du point de vue phrénologique, sa tête était parfaite. On trouvera peut-être le rapprochement ridicule, mais elle me rappelait celle du général Washington⁵ ». Outre l'allusion ironique à la phrénologie, pseudo-science qui a notamment servi à justifier l'infériorité des peuples non-blancs vis-à-vis des Blancs, et qui sert ici à montrer l'inverse, la référence à Washington fonctionne comme une provocation qui n'a pu manquer de choquer certains des contemporains de Melville⁶. Cependant, ces comparaisons entre les héros de la démocratie étasunienne et les habitants de la Polynésie sont riches de sens. Elles rappellent d'abord l'importance centrale des grands espaces du *wild* dans l'élaboration de l'imaginaire étasunien, qu'on trouve chez les premiers écrivains nationaux comme James Fenimore Cooper, mais également chez des contemporains de Melville comme Walt Whitman ou Henry David Thoreau. Pour les Étasuniens des années 1850, la nature apparaît comme une force de régénération, analogue à celle du renouveau politique que représente le régime démocratique de la nouvelle nation. Comme l'affirme le narrateur d'*Israël Potter*, cette démocratie inspirée de la sauvagerie du continent américain se souvient de son origine barbare, elle est « intrépide, dénuée de scrupules, féroce, prédatrice, animée d'une ambition sans bornes, civilisée en apparence

¹ Herman MELVILLE, *Israël Potter*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, trad. de Philippe JAWORSKI, p. 62.

² *Ibid.*, p. 63.

³ *Ibid.*, p. 69.

⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁵ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 70. « [...] his head was phrenologically an excellent one. It may seem ridiculous, but it reminded me of General Washington's head, as seen in the popular busts of him. »

⁶ Selon Mary Bercau, Washington était à cette époque « un colosse mythique, père de la Nation ; le personnage hors du commun, trop beau pour être vrai, issu de la biographie massivement lue de Parson Weem ». Il était « incapable de fausseté, l'incarnation du courage désintéressé, à la fois aristocrate né et premier citoyen de la république démocratique ». (Mary K. BERCAU, *Cannibal Old me*, *op. cit.*, p. 186, traduction personnelle).

mais barbare en son tréfonds [« *civilized in externals but a savage at heart* »]¹ ». Dans le chapitre d'où est tirée cette citation, elle s'oppose au Royaume-Uni monarchiste, comme les harponneurs de la « *frantic democracy* » s'opposent dans *Moby-Dick* au pouvoir absolu du capitaine Achab. Dans *Mardi*, cette opposition est encore plus explicite puisque le récit décrit l'affrontement de deux nations, allégories du Royaume-Uni et des États-Unis, nommées respectivement « Dominora » et « Vivenza », la domination contre la puissance de vie. Cette lecture de *Moby-Dick* en tant que célébration de la démocratie étasunienne contre le pouvoir monarchique du vieux continent est ancienne, et a notamment poussé les commentateurs de la première moitié du XX^e siècle à concevoir le roman comme une célébration des idéaux patriotiques². Cependant, en reliant les figures de la démocratie étasunienne avec les Polynésiens, Melville propose un point de vue complexe qui ne se résume pas à une célébration du régime politique de son pays. En effet, la démocratie « sauvage » des harponneurs ressemble à un chaos assez inquiétant, de même que celle que représente le personnage de John Paul Jones dans *Israël Potter* :

Ainsi, à minuit, le cœur de la métropole de la civilisation moderne était secrètement foulé par ce barbare désinvolte habillé de drap fin, sorte de fantôme prophétique préfigurant [...] ces scènes tragiques de la Révolution française qui rabaissèrent l'exquis raffinement de Paris au niveau de la sanguinaire férocité de Bornéo, et montrant que les broches et les bagues, non moins que les anneaux qu'on porte au nez et les tatouages, sont des signes de la sauvagerie primitive qui sommeille éternellement dans l'espèce humaine, civilisée ou non³.

Le thème de la sauvagerie au cœur de la civilisation, que nous avons déjà plusieurs fois rencontré depuis le début de notre travail, s'incarne ici dans le corps même du héros national. Chez John Paul Jones comme chez Bildad, l'apparente douceur de la civilisation dissimule la violence de la barbarie. A contrario, le personnage de Queequeg, comme l'île polynésienne, recèle de la douceur sous une apparence barbare. La réversibilité du motif semble être représentée par l'arme favorite du harponneur, « sa pipe-tomahawk, dont les

¹ Herman MELVILLE, *Israël Potter*, *op. cit.*, p. 133.

² À ce sujet voir *supra* : 1.1.1, p. 46 et suiv. Notons que cette lecture simplificatrice de l'œuvre melvillienne va à l'encontre des points de vue défendus dans ses romans. En effet, si Melville semble acquis aux idéaux démocratique, il critique leur application à travers les lois de son pays, notamment dans *Mardi*. Au chapitre 146, un texte anonyme affiché aux yeux des habitants de Vivenza affirme notamment qu'on ne peut faire table rase du passé (c'est-à-dire des racines britanniques des États-Unis) sous peine de reproduire les mêmes erreurs.

³ Herman MELVILLE, *Israël Potter*, *op. cit.*, p. 70.

deux extrémités avaient tour à tour défoncé le crâne de ses ennemis et apaisé son âme¹ » – souvenons-nous que chez Melville, fumer la pipe revient à partager un moment de fraternité humaine. Par ailleurs, l'importance des harponneurs dans la quête d'Achab associe la tyrannie du capitaine à ces représentants de la « *frantic democracy* ». Il est donc possible de considérer que ces paradoxes révèlent les doutes de Melville vis-à-vis du régime démocratique des États-Unis. On sait qu'à mesure qu'il a pris de l'âge, Melville a peu à peu perdu la joie et l'optimisme présents, malgré les nuances, dans les œuvres de la première partie de sa vie. Après *Moby-Dick*, l'être humain apparaît de plus en plus comme un animal social misérable, ce qu'illustrent des romans comme *Pierre (Pierre or the Ambiguities, 1852)* et *L'Escroc à la confiance (The Confidence-Man, 1857)*, ou des nouvelles comme *Bartleby (Bartleby the Scrivener, 1853)*. La mer et l'océan réapparaissent parfois dans les nouvelles et les romans, mais la plupart des textes se situent dans des contextes urbains étouffants et mortifères. En définitive, l'étude de la thématique du sauvage dans le roman permet de montrer que celui-ci oscille constamment entre plusieurs pôles : l'humour et la provocation servent un propos sérieux, la célébration de l'égalité politique révèle un doute dans la possibilité de son accomplissement, la nature humaine est réversible, capable du meilleur comme du pire, ce que révèle la curieuse pipe-tomahawk de Queequeg, présentée comme l'enfant du couple qu'il forme avec Ismaël (« je rejetai la courtepoinette : le tomahawk était endormi contre le flanc du sauvage, comme si c'eût été un bébé à tête de hache² »). Cette perpétuelle mise en doute de ce qui a été affirmé précédemment est très présente dans *Moby-Dick*, et deviendra une caractéristique de plus en plus marquée dans l'œuvre melvillienne. Dans le cas de *Moby-Dick*, elle a deux conséquences. D'une part, elle produit un discours subversif qui a eu des répercussions sur la réception du roman. D'autre part, comme nous l'avons vu au chapitre VII, elle est liée à l'hybridité générique du roman dans la mesure où elle génère un pacte de lecture insaisissable³.

¹ Herman MELVILLE, *Moby-Dick, op. cit.*, p. 125 : « his tomahawk-pipe, which, it seemed, had in its two uses both brained his foes and soothed his soul ».

² *Ibid.*, p. 48. « Throwing aside the counterpane, there lay the tomahawk sleeping by the savage's side, as if it were a hatchet-faced baby. »

³ Voir *supra* : 7.2.2, p. 385 et suiv. ; voir aussi *infra* : 10.1.3, p. 539 et suiv.

9.2. WELLS : LE NARRATEUR FOU

Publié presque cinquante ans après *Moby-Dick* dans un contexte culturel différent, *L'Île du docteur Moreau* propose une autre version d'un récit porté par un narrateur non fiable, figure de Blanc dévoyé par les représentants d'une altérité inférieure. La fragilité de la santé mentale du narrateur, plusieurs fois soulignée par le texte, met en péril les valeurs morales liées à l'occidentalité et atteint le système narratif lui-même, ce que traduit la multiplication des failles et des lacunes dans le récit. La porosité entre le soi et l'autre, que ne protège plus la stabilité du modèle insulaire, traduit une angoisse propre aux romans *fin-de-siècle* de la fin de l'ère victorienne.

9.2.1. Folie collective sur l'île du docteur Moreau

Proche, dans ses premiers chapitres, des romans de robinsonnade, *L'Île du docteur Moreau* prolonge le thème romanesque de l'île déserte : elle n'apparaît pas sur les cartes et elle était inhabitée avant l'arrivée de Moreau et de son assistant Montgomery. Toutefois, les personnages de Wells n'ont pas fait preuve de la même volonté d'appropriation que dans les robinsonnades classiques. L'île, par exemple, n'a jamais été baptisée : « autant que je sais, elle n'a pas de nom¹ », affirme Montgomery. Les repères des personnages sont fragiles, et la notion du temps en particulier est mise à mal à mesure que le roman progresse. En effet, si nous savons par le docteur Moreau que son arrivée sur l'île date d'« il y a bientôt onze ans », le récit de Prendick ne peut dater les événements avec certitude : « je n'ai pas pris la peine de compter le temps² », écrit-il dans son récit. Nous avons vu au chapitre II à quel point l'île du docteur Moreau était hostile, et bien plus adaptée à la vie animale qu'à la colonisation humaine³. Contrairement à la robinsonnade vernienne, où l'espace insulaire est fertile et

¹ Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 572. « So far as I know, it hasn't got a name. »

² *Ibid.*, p. 644. « I had not troubled to keep account of the time [...]. »

³ Voir *supra* : 2.2.2.1, p. 132 et suiv.

domestiqué par les personnages, l'île du docteur Moreau est un lieu partiellement civilisé où « chaque matin nouveau [est] gros des dangers croissants du voisinage des monstres¹ ».

À son arrivée dans l'île, la posture de Prendick ressemble à celle du narrateur de *Vingt mille lieues sous les mers*. Comme celui-ci, il est entraîné malgré lui dans une aventure orchestrée par un savant fou, et se trouve être l'unique témoin de spectacles interdits. Montrant « de l'aversion et du dégoût² » pour les expériences du docteur Moreau, Prendick s'indigne contre celles-ci et semble adopter, du moins pour un temps, une posture morale rassurante. « Quelle est votre justification pour infliger toutes ces souffrances³ ? », demande-t-il au docteur, horrifié par le calvaire des créatures subissant la vivisection. Il tient également à se distinguer de Montgomery, dont il réproouve le penchant pour l'alcool et le caractère violent. Celui-ci, qui le traite d'« espèce de saint athée blanchi à la chaux [« *you [...] chalky-faced saint of an atheist* »]⁴ », semble entériner le fait que, parmi les habitants de l'île, Prendick incarne certains principes moraux. Toutefois, son parcours est différent de celui du narrateur de *Vingt mille lieues sous les mers*. En effet, pour celui-ci, l'attraction de la sauvagerie ne va pas plus loin que la simple fascination : son action reste distincte de celle du capitaine Nemo, ce qui lui permet de respecter jusqu'au bout ses principes moraux. Au contraire, dès le début de *L'Île du docteur Moreau*, le récit « semble prendre un soin méthodique à dissoudre les frontières identitaires⁵ » entre les trois habitants humains de l'île. En effet, le parcours du narrateur présente de nombreux points communs avec ceux de Moreau et Montgomery. Comme le fait remarquer Moreau, les trois personnages sont des scientifiques : « Nous sommes biologistes [« *we are biologists here* »]⁶ » ; et malgré ce métier, qui semble garant d'une certaine rationalité, ils connaissent tous trois un glissement progressif vers la folie qui aboutit à la violence finale.

Tout d'abord, malgré le soin que Prendick prend pour se distinguer de Montgomery, il existe entre eux une sympathie secrète qui discrédite ces efforts. Lorsque Montgomery

¹ Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 668. « [...] each fresh day was fraught with increasing danger from the Beast People. »

² *Ibid.*, p. 643 : « dislike and abhorrence ».

³ *Ibid.*, p. 622. « Where is your justification for inflicting all this pain? »

⁴ *Ibid.*, p. 652. L'oxymore (« saint athée ») pourrait faire référence à l'agnosticisme d'Huxley.

⁵ Nathalie JAËCK, « Un savant fou peut en cacher un autre » [en ligne], *op. cit.*

⁶ Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 585.

tente de gagner sa confiance, Prendick s'en remet à lui et constate : « Montgomery était un homme avec qui je pouvais m'entendre¹ ». De plus, bien que nous ne disposions que de peu d'informations sur ce personnage, le récit laisse entendre que son évolution dans l'île a ressemblé à celle de Prendick. Lorsqu'il a rencontré Moreau, Montgomery était étudiant en médecine. Il a accepté de suivre le docteur dans l'île, enthousiasmé par la perspective du succès de ses expériences. Au moment où le roman commence, il est âgé d'une trentaine d'années, et les années de réclusion et de violences l'ont rendu amer : « Pourquoi suis-je ici, maintenant – proscrit de la civilisation –, au lieu d'être un homme heureux et de jouir de tous les plaisirs de Londres ? », demande-t-il. « Tout simplement parce que, il y a onze ans, par une nuit de brouillard, j'ai perdu la tête pendant dix minutes² ». Selon Moreau, Montgomery a commencé, comme Prendick, par s'indigner de ses pratiques sanglantes : « Épargnez-moi ces généreux sentiments ! », s'agace Moreau, « Montgomery était exactement de même³ ». Cependant, il a fini par s'habituer à la violence, tout comme Prendick, qui se révèle finalement peu sentimental. En effet, il apparaît que l'indignation du narrateur envers les souffrances infligées aux *Beast People* ne provient pas d'un sentiment de pitié, mais de son intolérance aux cris : « j'aurais assez bien supporté de savoir la même souffrance près de moi si elle avait été muette », affirme-t-il. « La pitié vient surtout nous bouleverser quand la souffrance trouve une voix pour tourmenter nos nerfs⁴ ». » Influencé par l'attitude de Montgomery⁵ », il finit à son tour par cesser de s'émouvoir à la vue de la souffrance des bêtes. En outre, le récit qui précède le chapitre 1, dans lequel Prendick raconte comment il a failli succomber à la tentation du cannibalisme, le montre déjà susceptible de céder à la violence. S'il est celui qui refuse le plus longtemps l'acte anthropophage, « préférant le sabordage du bateau et une mort collective⁶ », il finit par accepter le tirage au sort. Ce processus se répète dans le roman : d'abord violemment indigné par ce qu'il voit, le

¹ *Ibid.*, p. 618. « Montgomery was a man I felt I understood. »

² *Ibid.*, p. 578. « Why am I here now, an outcast from civilisation, instead of being a happy man enjoying all the pleasures of London? Simply because eleven years ago – I lost my head for ten minutes on a foggy night. »

³ *Ibid.*, p. 620. « [...] spare me those youthful horrors. Montgomery used to be just the same. »

⁴ *Ibid.*, p. 593. « Yet had I known such pain was in the next room, and had it been dumb, I believe—I have thought since—I could have stood it well enough. It is when suffering finds a voice and sets our nerves quivering that this pity comes troubling us. »

⁵ *Ibid.*, p. 631. « [...] insensibly I became a little habituated to the idea of them, and moreover I was affected by Montgomery's attitude towards them. »

⁶ *Ibid.*, p. 568.

narrateur finit par accepter l'abjection et la violence chez les autres, puis à s'y livrer lui-même. Après la mort de Moreau, Montgomery et Prendick, qui auparavant s'étaient pourtant émus du sort des animaux prisonniers du laboratoire, les achèvent sans état d'âme.

Les points communs entre les trois personnages ne s'arrêtent pas là. Ceux-ci partagent aussi une forme d'instabilité mentale qui les mène vers la folie collective. En effet, la disparition de Moreau intervient beaucoup trop tôt dans le roman, et ne peut donc apporter de solution aux dérives du savant fou¹. Au contraire, la mort du docteur Moreau, figure rassurante et identifiable de la folie, provoque « une prolifération de la folie² », et en premier lieu la mise au jour de celle de Montgomery et Prendick, « tous deux scientifiques, tous deux grandement sujets au dérèglement psychique, qui peuvent alors se lire comme deux autres versions, camouflées et dissidentes, du savant fou³ ». Montgomery est un personnage fondamentalement irrationnel : par exemple, au début du roman, il affirme à Prendick qu'il ne lui a sauvé la vie que par hasard : « si j'avais été dans un de mes jours d'inertie, ou si votre figure ne m'avait pas plu, eh bien !... je me demande où vous seriez maintenant⁴ ». De même, une observation précise du texte permet de constater que de nombreuses phrases interrogent la santé mentale du narrateur. Sa folie est notamment mentionnée dans l'introduction et la conclusion du récit. La première est de la main de Charles Edward Prendick, neveu du narrateur, qui raconte le moment où son oncle a été retrouvé sur un canot à la dérive : « Il livra un récit à ce point étrange qu'on pensa qu'il avait perdu la raison [*« he was supposed demented »*]⁵ ». La seconde est la conclusion qu'apporte le narrateur à son récit : « il n'y a rien d'étonnant à ce que ceux qui me trouvèrent m'aient pris pour un fou [*« no doubt my discoverers thought me a madman »*]⁶ ». De fait, le narrateur est fréquemment distrait, sujet à des trous de mémoires ou des absences, et même à des hallucinations ou des accès de rage. Ce comportement rejoint de manière troublante celui des *Beast People*, dont Moreau dit que « l'intelligence reste souvent singulièrement

¹ Nathalie JAËCK, « Un savant fou peut en cacher un autre » [en ligne], *op. cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 578.

⁵ *Ibid.*, p. 565. « He gave such a strange account of himself that he was supposed demented »

⁶ *Ibid.*, p. 672. « If I'd been jaded that day, or hadn't liked your face, well—it's a curious question where you would have been now! »

primitive, avec d'inexplicables lacunes, des vides inattendus¹ ». De fait, la folie collective qui s'empare des habitants de l'île se traduit par un « devenir animal accéléré² », qui concerne non seulement les *Beast People*, mais aussi les personnages humains.

Le glissement de Montgomery vers l'animalité a déjà commencé au début du roman. En effet, sa « sympathie perverse³ » à l'égard des *Beast People* le rend suspect aux yeux du narrateur. Montgomery fait même preuve d'« une sorte d'affection pour quelques-uns de ces êtres⁴ », principalement à l'égard de M'ling, son serviteur. Ses paroles après la mort de Moreau témoignent de sa confusion entre l'humain et l'animal :

- Vous n'allez pas donner à boire à cette bête ! m'exclamai-je en me levant pour lui barrer le passage.
- Cette bête !... C'est vous qui êtes une bête. Il peut prendre son petit verre comme un chrétien... Débarrassez le passage, Prendick.
- Pour l'amour de Dieu..., commençai-je.
- Ôtez-vous de là ! rugit-il en sortant brusquement son revolver.
- C'est bien, concédai-je [...]. Vous êtes tombé au rang des bêtes, et c'est avec les bêtes qu'est votre place⁵.

Prendick finit par conclure : « pour Montgomery il n'y avait rien à faire, car il était [...] presque de même nature que ces bêtes humanisées [« *he was, in truth, half akin to these Beast Folk* »]⁶ ». On retrouve dans ce passage les composants de la déchéance de l'homme blanc (« *going native* ») que nous avons décrite au chapitre III⁷. Montgomery opère un glissement progressif vers l'animalité qui se signale par sa proximité avec les *Beast People* et son goût pour l'alcool. Le partage de l'alcool avec ses compagnons animaux est signe d'un brouillage entre l'humanité et l'animalité, formulé par les deux personnages se traitant

¹ *Ibid.*, p. 627. « The intelligence is often oddly low, with unaccountable blank ends, unexpected gaps. »

² Nathalie JAËCK, « Un savant fou peut en cacher un autre » [en ligne], *op. cit.*

³ Herbert-George WELLS, *L'île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 632. « a vicious sympathy »

⁴ *Ibid.*, p. 627. « He's ashamed of it, but I believe he half likes some of those beasts. »

⁵ *Ibid.*, p. 653. « "You don't give drink to that beast!" I said, rising and facing him.

"Beast!" said he. "You're the beast. He takes his liquor like a Christian. Come out of the way, Prendick!"

"For God's sake," said I.

"Get—out of the way!" he roared, and suddenly whipped out his revolver.

"Very well," said I, [...]. "You've made a beast of yourself,—to the beasts you may go." »

⁶ *Ibid.*, p. 654. « I felt that for Montgomery there was no help; that he was, in truth, half akin to these Beast Folk [...] ».

⁷ Voir *supra* : 3.2.2, p. 209 et suiv.

mutuellement de bête. La rixe qui conclut la beuverie et qui provoque la mort de Montgomery complète la trajectoire de régression du personnage, passé de l'humanité au manque de sentiments, à l'alcool et à la violence. Le roman illustre ainsi les angoisses provoquées par les théories darwiniennes, et fait écho à un essai de Wells antérieur au roman, « Zoological retrogression », dans lequel il écrit : « Il n'existe aucune garantie scientifique de la permanence de l'homme, ni de la permanence de sa domination¹ ». En effet, selon lui, les activités de l'espèce humaine la soumettent à des variations bien plus grandes que celles des autres espèces, mais il est impossible de savoir si ces variations constitueront une évolution ou une régression. L'être humain peut donc facilement redevenir animal.

Après la mort de Moreau et Montgomery, et la destruction de l'enclos, le narrateur connaît à son tour une régression dont la rapidité l'étonne lui-même : « il est étrange pour moi de me rappeler combien je m'accordai vite avec des monstres² », écrit-il. Comme l'avait prévu Moreau, les *Beast People* retournent peu à peu à la sauvagerie. Prendick est également pris dans cet « animalisme généralisé [« *generalised animalism* »]³ » : « Je dus, sans doute, subir aussi d'étranges changements », écrit-il. Ses vêtements sont devenus des « loques jaunâtres » laissant apparaître une « peau tannée ». Ses cheveux sont longs et « tout emmêlés ». Ses yeux, surtout, conservent la trace d'un instinct animal, car ils présentent « un étrange éclat et une vivacité surprenante⁴ ». Seul survivant humain mais habitant de la forêt comme les autres créatures de l'île, Prendick adopte les pratiques des bêtes : « je devenais un être quelconque parmi les animaux humanisés [« *I became one among the Beast People* »]⁵ ». Dès lors, il justifie l'usage de la violence par la nécessité de la survie. Il rêve ainsi d'exterminer tous les carnivores de l'île : « L'idée m'en vint d'en faire un massacre – d'établir des trappes et de les attaquer à coups de couteau⁶ ». Il est également sujet à de « farouches

¹ Herbert-George WELLS, « Zoological Retrogression », *The Gentleman's Magazine*, vol. 271, 1891, p. 253. Traduction personnelle.

² Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 664. « [...] the retrospect it is strange to remember how soon I fell in with these monsters' ways ».

³ *Ibid.*, p. 667.

⁴ *Ibid.* « I too must have undergone strange changes. My clothes hung about me as yellow rags, through whose rents showed the tanned skin. My hair grew long, and became matted together. I am told that even now my eyes have a strange brightness, a swift alertness of movement. »

⁵ *Ibid.*, p. 661.

⁶ *Ibid.*, p. 669. « I had half a mind to make a massacre of them; to build traps, or fight them with my knife. »

accès de rage¹ » sans objet, durant lesquels il taillade les arbres à coups de hache. De retour à la civilisation, Prendick traumatisé par son expérience ne peut retourner à une vie normale, et affirme qu'il n'éprouve « aucun désir de réintégrer l'humanité² ». Ayant expérimenté le dernier degré de la déchéance humaine, il est suspect aux yeux de ses semblables, « ayant sans doute gardé quelque chose de la sauvagerie naturelle de [s]es compagnons³ ». De même, il ne supporte plus les foules, car il voit apparaître des caractéristiques animales chez les êtres humains qu'il rencontre, tout comme en lui-même. Il s'agit d'une animalité malade, inquiétante : dans la citation suivante, le mot « *gid* » renvoie à la cœnurose, maladie du mouton d'origine parasitaire, sous l'effet de laquelle l'animal tourne en rond ou chancelle :

Et il me semblait que, moi aussi, je n'étais pas une créature raisonnable, mais seulement un animal tourmenté par quelque étrange désordre cérébral qui m'envoyait errer seul comme un mouton frappé de vertige [« *gid* »]⁴.

La proximité entre Montgomery et Prendick se lit enfin dans leur constat de « l'infructueuse inutilité et l'évidente aberration de toutes les choses de l'île⁵ ». Durant les premières semaines qu'il passe sur l'île du docteur Moreau, Prendick est gagné par l'impression que c'est le monde qui l'entoure qui est devenu fou :

J'avoue que je perdis toute la foi que j'avais dans l'intelligence et la raison du monde [« *I lost faith in the sanity of the world* »] en voyant le pénible désordre qui régnait dans cette île. Un destin aveugle, un vaste mécanisme impitoyable semblait tailler et façonner les existences [...]⁶.

Pour lui, les expériences du docteur Moreau n'ont aucun sens : « Si Moreau avait eu quelque but intelligible, j'aurais du moins pu sympathiser quelque peu avec lui », écrit-il. « J'aurais même pu lui pardonner si son but avait été la haine. Mais il n'avait aucune excuse, et ne s'en souciait pas⁷ ». Quant à Montgomery, dont le penchant pour la boisson vient de

¹ *Ibid.*, p. 670 : « wild outbursts of rage ».

² *Ibid.*, p. 672. « I felt no desire to return to mankind. »

³ *Ibid.* « I may have caught something of the natural wildness of my companions. »

⁴ *Ibid.*, p. 674. « And even it seemed that I too was not a reasonable creature, but only an animal tormented with some strange disorder in its brain which sent it to wander alone, like a sheep stricken with gid. »

⁵ *Ibid.*, p. 642.

⁶ *Ibid.*, p. 643. « I must confess that I lost faith in the sanity of the world when I saw it suffering the painful disorder of this island. A blind Fate, a vast pitiless mechanism, seemed to cut and shape the fabric of existence [...]. »

⁷ *Ibid.* « I could have forgiven him a little even, had his motive been only hate. »

son désespoir, ses derniers mots sont : « C'est [...] la fin de cet univers idiot. Quel gâchis¹... » L'apparition sur les rivages de l'île d'un canot de sauvetage contenant deux cadavres apparente la fin du roman à un récit fantastique comme *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* d'Edgar Poe. En outre, cette image évoque la situation du narrateur au début du roman. Le récit reproduit donc trois fois le même schéma : un homme – Prendick – et deux morts, prisonniers d'un espace clos (l'île, la barque). Aux antipodes du récit de robinsonnade, qui cartographie et s'approprie le monde sauvage, le roman wellsien décrit donc un univers illogique et violent que les personnages ne parviennent pas à maîtriser.

9.2.2. « It tasted like blood » : le narrateur aliéné

Si l'aliénation de Prendick est incontestable, tout porte à croire que sa régression possède dans le roman une explication pseudo-scientifique, en lien à la fois avec les conceptions évolutionnistes que Wells développe dans ses essais, et les techniques médicales de son temps, abondamment reprises dans la fiction romanesque victorienne.

Les brouillons de *Moreau* indiquent que la première version du roman, écrite autour de 1894, était plus satirique et plus conforme à l'esprit du *Dr Jekyll et Mr Hyde* de Stevenson, auquel Prendick lui-même faisait référence en résumant rapidement l'intrigue lors d'un dialogue, que la version publiée². Dans cette version, le docteur Moreau est accompagné d'une épouse et d'un enfant dont Montgomery, qui n'est pas alcoolique, est le précepteur. Les *Beast People* habitent un village aux allures anglaises et non des tanières répugnantes. Ils ont une organisation sociale élaborée (une police, des magistrats)³. Si Moreau reste un savant fou dont les expériences horrifient le narrateur, il est distinct des autres personnages qui désapprouvent son action : Mrs Moreau et Prendick sont ainsi garants d'une forme de stabilité des valeurs morales face à un Moreau comparé à Frankenstein. Pour Robert Philmus, qui a longuement travaillé sur les manuscrits de *Moreau*, cette première version est proche

¹ *Ibid.*, p. 657. « “The last,” he murmured, “the last of this silly universe. What a mess—” »

² H. G. WELLS, « Appendix : Wells's first draft of Moreau », dans HARRIS MASON (éd.), *The Island of Doctor Moreau*, Toronto, Broadview Press, 2009, p. 281.

³ *Ibid.*

de celle du récit de Stevenson dans la mesure où elle a pour objet de montrer que la nature humaine est double, à l'aide d'un récit d'inspiration allégorique à la fois proche des genres policier et gothique¹. En revanche, selon lui, la version publiée doit bien davantage à l'influence de Swift, principalement de l'épisode final des *Voyages de Gulliver*, car Wells « "darwinise" les Yahoos et les Houyhnhnms² ». Pour Philmus, il ne s'agit plus, comme chez Stevenson, de prouver que la nature humaine est tiraillée entre le bien et le mal, mais de montrer que les rites et les manières de l'être humain civilisé sont des gestes ridicules, hypocrites et superficiels qui dissimulent imparfaitement une nature violente³.

L'affirmation de Robert Philmus correspond au point de vue exprimé par Wells dans un essai contemporain de *L'Île du docteur Moreau*, « Human Evolution : An Artificial Process » (1896). Cet essai, qui propose une explication de l'évolution humaine, distingue « l'homme naturel » et « l'homme artificiel », c'est-à-dire les produits de l'évolution naturelle et de l'évolution morale⁴. Wells y compare l'évolution de certains animaux avec l'espèce humaine : pour lui, une espèce comme le lapin, qui se reproduit à une très grande vitesse, a été soumise à la sélection naturelle sur beaucoup plus de générations que l'être humain. En raison de la lenteur de son cycle de vie et de reproduction, l'être humain « est toujours mentalement, moralement et physiquement, ce qu'il était durant la dernière période Paléolithique, [...] nous sommes [...] au niveau de l'âge de pierre⁵ ». Wells avance également un argument spencerien : cette lenteur est aggravée par le fait que l'espèce humaine maintient artificiellement en vie les malades ou les personnes handicapées, qui auraient dû disparaître lors de la sélection naturelle, et qui par conséquent se reproduisent⁶. La preuve que l'homme – c'est-à-dire pour Wells le genre masculin – n'a pas évolué depuis l'âge de pierre se lit dans « sa disposition à la rage et aux disputes, son amour de la chasse et des

¹ Robert M. PHILMUS, « The Satiric Ambivalence of *The Island of Doctor Moreau* », *Science Fiction Studies*, vol. 8, n° 1, 1981, p. 3-4.

² *Ibid.*, p. 8. Traduction personnelle.

³ *Ibid.*

⁴ Herbert-George WELLS, « Human Evolution: An Artificial Process », dans Robert M. PHILMUS et David Y. HUGHES (éds.), *Early Writings in Science and Science Fiction*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1970, p. 210.

⁵ *Ibid.* Traduction personnelle.

⁶ *Ibid.*, p. 213.

exercices violents, et ses désirs sexuels puissants¹ ». Cependant, la société contemporaine contraint cet homme à aller contre sa nature :

Un citoyen décent est toujours en train de contrôler et discipliner les impulsions de la colère, de se forcer à accomplir un travail monotone et de résister aux séductions de son instinct de chasseur et de son imagination rebelle. Je pense qu'il est établi que la plupart des hommes trouvent la monogamie si peu naturelle qu'elle en est une contrainte².

Wells affirme qu'il a développé dans *Moreau* une illustration de sa conception de la nature humaine :

Dans l'homme civilisé nous avons (1) un facteur inné, l'homme naturel, qui est le produit de la sélection naturelle, le singe dominant [« *the culminating ape* »] ; et (2) un facteur acquis, l'homme artificiel, la créature fabriquée par la tradition, les idées et la pensée raisonnée. Dans l'homme artificiel, nous trouvons tout ce qui rend possible le confort et la sécurité de la civilisation. Ce facteur s'est développé en même temps que la civilisation, et ils continueront à se développer ensemble. Selon ce point de vue, ce que nous appelons Moralité devient l'enveloppe, constituée d'habitudes émotionnelles inculquées, nécessaire pour contenir le rond de la sauvagerie paléolithique dans le carré de l'État civilisé [« *the round Palaeolithic savage in the square hole of the civilised state* »]. Et le Péché est le conflit entre ces deux facteurs – comme j'ai essayé de le démontrer dans mon *Île du docteur Moreau*³.

Ce conflit insoluble, exprimé par l'image du rond dans un carré, reprend dans d'autres termes le thème victorien de la sauvagerie au cœur de la civilisation. Toutefois, Wells se montre ambivalent avec cette sauvagerie. De même que le lecteur de roman d'aventures attend de sa lecture la plongée dans un monde de transgression qui répond à la fascination pour la violence ou au désir sexuel, Wells reconnaît volontiers son goût pour les comportements de celui qu'il appelle « l'homme naturel ». Sa remarque sur la monogamie dans le passage cité plus haut est une considération fréquente chez lui. Dans ses textes autobiographiques, il insiste régulièrement sur ses besoins sexuels intenses : il a lui-même eu de nombreuses femmes et maîtresses au cours de sa vie⁴. Il était également connu pour ses colères, sa pugnacité, voire sa violence. S'il prône régulièrement la paix perpétuelle, il

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 214.

³ *Ibid.*, p. 216.

⁴ Peter KEMP, *H.G. Wells and the Culminating Ape*, op. cit., p. 73-79.

déprécie dans ses romans les figures pacifiques, souvent d'ailleurs associées à l'abstinence sexuelle, comme les hommes appartenant au clergé¹.

De même, Peter Kemp note que le thème de la nourriture est très important dans les romans de Wells². Bien que Moreau interdise à ses créatures de manger de la viande, celle-ci est cependant, comme dans le célèbre essai de Barthes sur « Le bifteck et les frites³ », symbole de vitalité et de puissance virile. Les végétariens des romans de Wells sont sympathiques mais dangereusement naïfs, voire ridicules. Quant au docteur Moreau, il affirme avoir commencé ses expériences avec des herbivores, mais, comme ceux-ci ne faisaient preuve d'aucune vitalité, il a continué avec des carnivores. Peter Kemp relève également que, chez Wells, le désir sexuel est fréquemment associé à la nourriture⁴. Celui qui renonce à la viande rouge renonce à sa virilité : ainsi, dans le monde utopique de *Mr Barnstaple chez les hommes-dieux* (*Men Like Gods*, 1923), « les grands carnivores, [...] mis au régime lacté » sont « moralement émasculés [*emasculated in spirit*] »⁵ et deviennent de simples animaux de compagnie comparables à des chats. Dans *La Machine à explorer le temps*, les Eloi, qui sont allés au bout de l'évolution « artificielle », ont définitivement éliminé le rond de la sauvagerie qui subsistait au cœur du carré de la civilisation : ils sont végétariens, ils ressemblent à des enfants et ne manifestent aucun désir sexuel, ils sont non-violents et incapables de se battre. Le sommet de la civilisation est ainsi figuré par une créature chétive et en déclin : il faut donc comprendre, malgré ce qu'affirme Wells sur la nécessité de rationaliser ses instincts afin d'atteindre la paix mondiale, que l'abandon de la sauvagerie innée n'est pas souhaitable. Ce paradoxe est formulé par Wells dans « Human Evolution : An Artificial Process » : l'évolution morale, dans la mesure où le goût pour la violence ou les intenses désirs sexuels sont perçus comme des atouts chez l'homme naturel, va à l'encontre de la survie de l'espèce⁶.

¹ *Ibid.*, p. 145-160.

² *Ibid.*, p. 7-72.

³ Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 72.

⁴ Peter KEMP, *H.G. Wells and the Culminating Ape*, *op. cit.*, p. 7-72.

⁵ Herbert-George WELLS, *Mr Barnstaple chez les hommes-dieux*, Paris, Omnibus, 2007, trad. de Henry D. DAVRAY, p. 960.

⁶ Herbert-George WELLS, « Human Evolution: An Artificial Process », *op. cit.*, p. 214.

Dans *L'Île du docteur Moreau*, qui matérialise dans le corps même des *Beast People* le conflit entre l'homme naturel et l'homme artificiel, le narrateur doit acquérir – ou plutôt retrouver en lui-même – les propriétés de l'homme naturel afin de survivre. Au début du brouillon de 1894, Moreau, à bord de son yacht le *Dancing Faun*, recueille Prendick – nommé Andrew et non Edward – rescapé du naufrage de la *Lady Vain* et errant sur un canot en pleine mer. Prendick n'a pas survécu au naufrage, mais il est ramené à la vie par un Moreau comparé deux fois à Frankenstein¹. Dans la version publiée, Prendick est proche de la mort et ranimé par Montgomery qui lui donne à boire un liquide rouge ressemblant à du sang : « *It tasted like blood and made me feel stronger*² ». Le thème de la créature buveuse de sang est fréquent dans la littérature victorienne : il est présent dans *Dracula* de Bram Stoker, strictement contemporain de *Moreau*, mais également dans d'autres romans de Wells. Les Martiens de *La Guerre des mondes*, par exemple, ne mangent pas leurs victimes mais s'injectent leur sang. Le fait de boire du sang, associé dans *La Machine à explorer le temps* à l'homme préhistorique (« les sauvages buveurs de sang et chevelus de l'âge de pierre [« *the blood-drinking, hairy savages of the Age of Unpolished Stone* »]³ »), est interdit aux créatures du docteur Moreau car le goût du sang accélère leur retour à l'animalité. Prendick lui-même fait le lien entre l'instinct de survie, la virilité, la nourriture et le sang, alors qu'il est sur le point de se laisser mourir dans le canot de sauvetage de la *Lady Vain* :

Une fois ou deux, en attendant le tour que prendraient les événements, je ne pus m'empêcher de rire de ma misérable perplexité. Je n'avais encore rien pris, et cela me rendait malheureux, plus malheureux encore. La faim et l'absence d'un certain nombre de corpuscules du sang [« *blood-corpuscles* »] suffisent à enlever tout courage à un homme [« *take all the manhood from a man* »]. Je me rendais bien compte que je n'avais pas les forces nécessaires [« *stamina* »] pour résister au capitaine qui voulait m'expulser, ni pour m'imposer à Montgomery et à son compagnon. Aussi, attendis-je passivement que mon sort se décidât⁴.

¹ Robert M. PHILMUS, « The Satiric Ambivalence of *The Island of Doctor Moreau* », *op. cit.*, p. 2.

² Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 570. Le traducteur a omis cette phrase, probablement en raison de la différence entre les deux versions du roman, voir la Note sur les éditions et traductions de référence, p. 9-10.

³ Herbert-George WELLS, *La Machine à explorer le temps*, *op. cit.*, p. 88.

⁴ Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 581. « Once or twice as I stood waiting there for things to accomplish themselves, I could not resist an impulse to laugh at my miserable quandary. I felt all the wretcheder for the lack of a breakfast. Hunger and a lack of blood-corpuscles take all the manhood from a man. I perceived pretty clearly that I had not the stamina either to resist what the captain chose to do to expel me, or to force myself upon Montgomery and his companion. So I waited passively upon fate [...]. »

La faim entraîne une faiblesse corporelle, affirme Prendick, qui enlève à un homme sa qualité d'homme (« *manhood* ») et le conduit à la passivité car il est privé de « *stamina* », c'est-à-dire de l'énergie et de l'endurance nécessaire pour franchir les obstacles. Après son sauvetage, le narrateur retrouve sa pugnacité et sa virilité quand Montgomery lui donne à boire du sang et le nourrit d'un morceau de mouton. Le réseau de sens tissé par l'usage des mots dans cet extrait crée une équivalence entre la viande, le sang, l'énergie vitale et la virilité. Comme l'écrit Barthes à propos de l'imaginaire mythologique du bifteck, dans lequel le sang est « visible, naturel, dense, compact et sécable à la fois », celui qui mange la viande et boit le sang « s'assimile la force taurine », donc acquiert les qualités de l'animal mangé car cette « matière lourde » possède une « plasticité à s'épancher dans le sang même de l'homme¹ ».

Au début de *L'Île du docteur Moreau*, Prendick se souvient que le docteur s'est rendu célèbre par ses travaux sur la transfusion sanguine avant de perdre sa réputation suite à des expériences de vivisection. Le roman de Wells fait ici écho aux expériences conduites tout au long du XIX^e siècle sur la transfusion sanguine. Celles-ci entraînent des interrogations sur la porosité entre les corps et les limites de l'individualité². En effet, bien qu'on puisse s'attendre de la part des médecins à un discours rationnel sur le sang, certains éminents scientifiques de l'époque considèrent que le sang a des propriétés inexplicables et surnaturelles. Cet argument sert également aux adversaires de la transfusion sanguine, pour qui cette pratique est contre-nature et impie³. Dans la fiction romanesque victorienne, la transfusion sanguine connaît une certaine fortune. En effet, cet échange d'un fluide vital normalement circonscrit au corps d'une personne conduit à des interrogations sur ce que reçoit réellement le receveur lorsqu'on lui injecte le sang d'une autre personne. Par exemple, dans le roman à sensation *Blood. A Tragic Tale* de William Delisle Hay (1888), on injecte à une femme mourante le sang d'un homme. Dès lors, la personnalité de la femme disparaît, envahie et effacée par celle de l'homme⁴. De même, dans *Dracula* de Bram Stoker (1897), la transfusion apparaît nécessaire

¹ Roland BARTHES, *Mythologies*, op. cit., p. 72.

² Ann Louise KIBBIE, *Transfusion: Blood and Sympathy in the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2019, p. 2.

³ *Ibid.*, p. 8-9.

⁴ Ce roman est analysé au chapitre 4 de l'ouvrage d'Ann Louise KIBBIE, *Transfusion*, op. cit.

pour sauver Lucy Westenra des morsures du vampire. Le chasseur Van Helsing plaisante en assimilant le don de sang par de multiples donneurs masculins à de la polyandrie¹. L'échange sanguin n'est pas ici synonyme d'échange de personnalité, mais symbolise une interaction intime analogue à l'acte sexuel. En tant que fiancée d'Arthur Holmwood, Lucy devrait recevoir uniquement le sang de cet homme, mais ses besoins sont si grands que Van Helsing se voit contraint d'en prélever aux autres personnages masculins – qui sont les prétendants éconduits de Lucy – sans qu'Arthur soit mis au courant.

Dans *L'Île du docteur Moreau*, Prendick naufragé est proche de la mort, et ranimé par Montgomery :

- Vous étiez presque mort, reprit mon interlocuteur ; vous l'avez échappé belle. Mais maintenant, je vous ai remis un peu de sang dans les veines [*« I've put some stuff into you now »*]. Sentez-vous une douleur au bras ? ce sont des injections. Vous êtes resté sans connaissance pendant près de trente heures².

Le traducteur de 1901 choisit de considérer que Montgomery a injecté du sang à Prendick, ce qui, connaissant l'univers wellsien, n'est pas contradictoire. Toutefois, le texte original montre un Montgomery beaucoup plus évasif et désinvolte que dans le texte français : l'imprécis et familier « *some stuff* » ne permet pas de connaître exactement le contenu de ces injections. Si c'est bien de sang qu'il s'agit, de quel sang s'agit-il ? En d'autres termes, si nous tenons compte de l'imaginaire victorien, à quelle personne ou quelle créature la personnalité de Prendick, par l'intermédiaire du sang, a-t-elle été mêlée ? Le mépris de Montgomery est-il une manière de dissimuler qu'il s'agit d'un sang d'origine animale ? Cette substance injectée dans ses veines, qui s'ajoute au liquide semblable à du sang que Montgomery a fait boire au narrateur, prolonge le thème du cannibalisme qui était présent dans le premier chapitre tout en laissant entendre que le corps même de Prendick a été envahi par une substance extérieure à son corps, donc aliénante. Son expérience peut ainsi être mise en parallèle avec celle de Mina Murray dans le roman de Bram Stoker : *Dracula* a

¹ *Ibid.*, p. 11.

² Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 570. « "You were nearly dead," said my interlocutor. "It was a very near thing, indeed. But I've put some stuff into you now. Notice your arm's sore? Injections. You've been insensible for nearly thirty hours." »

bu son sang et elle a bu le sien, ce qui a scellé entre elle et lui un lien intime dont l'objectif, à terme, est de faire d'elle une vampire.

Le rappel à la vie de Prendick par l'injection d'un sang étranger apparaît ainsi comme une transgression, ce que signale la première version du roman, dans laquelle Moreau ressuscitant Prendick était comparé à Frankenstein. De même, cela le rend analogue aux créatures du docteur Moreau, elles-mêmes soumises à de telles expériences. Prendick, qui exprime au début du roman sa terreur de servir d'animal de laboratoire (« *hospital rabbit*¹ »), est pris par les *Beast People* pour l'un des leurs :

– Ne l'a-t-on pas fabriqué ? demanda l'Homme-Singe. Il a dit... Il a dit qu'on l'avait fabriqué. »

Le Satyre m'examina curieusement.

[...] – Hier, il saignait et il pleurait, dit le Satyre. Vous ne saignez pas et vous ne pleurez pas.

Le Maître ne saigne pas et il ne pleure pas.

– La méthode Ollendorff, par cœur [« *Ollendorffian beggar!* »], railla Montgomery. Vous saignerez et vous pleurerez si vous n'êtes pas sur vos gardes.

– Il a cinq doigts – il est un cinq-doigts comme moi, dit l'Homme-Singe.

[...] – Il ne dit rien, fit le Satyre. Les hommes ont des voix.

– Hier, il m'a demandé des choses à manger ; il ne savait pas », répliqua l'Homme-Singe.

Puis ils parlèrent encore un instant et j'entendis le Satyre qui ricanait bizarrement².

Si Montgomery raille le langage laborieux du satyre, assimilé aux exercices répétitifs d'une méthode de lecture, il n'apporte aucune réponse aux réflexions qui commencent à se formuler chez les *Beast People* remettant en question la différence de nature entre ces humains contrefaits et les véritables humains. Le comportement de Prendick, qui s'est échappé de la maison de Moreau par peur de subir lui-même une vivisection, a été pris par les créatures humanisées comme un signe de son appartenance à leur espèce. De fait, le narrateur suit dans le roman le parcours des *Beast People* : il arrive dans un navire parmi les

¹ *Ibid.*, p. 604. Le traducteur propose « cobaye de laboratoire ».

² *Ibid.*, p. 634. « "Was he not made?" said the Ape-man. "He said—he said he was made." The Satyr-man looked curiously at me. [...]

"Yesterday he bled and wept," said the Satyr. "You never bleed nor weep. The Master does not bleed or weep."

"Ollendorffian beggar!" said Montgomery, "you'll bleed and weep if you don't look out!"

"He has five fingers, he is a five-man like me," said the Ape-man. [...]

"He says nothing," said the Satyr. "Men have voices."

"Yesterday he asked me of things to eat," said the Ape-man. "He did not know."

Then they spoke inaudible things, and I heard the Satyr laughing. »

animaux amenés par Montgomery ; il subit une expérience scientifique (absorption d'un liquide semblable à du sang, transfusion) ; il est accueilli parmi les *Beast People*, traité comme l'un des leurs et initié à leur loi ; il est poursuivi dans la forêt par Moreau et Montgomery à la tête d'une foule hurlante de *Beast People*, scène qui est reproduite par la suite avec la traque de l'Homme-Léopard ; enfin, il subit comme eux une régression à l'état d'animal. La transfusion sanguine, métaphore de la porosité entre les individus et les créatures, matérialise ainsi l'« animalisme généralisé [*generalised animalism* »]¹ » observé par Prendick sur l'île du docteur Moreau.

9.2.3. Perte du langage, délitement du récit

Dans l'essai « Human Evolution : An Artificial Process », cité plus haut, Wells affirme que la différence fondamentale entre l'homme naturel et l'homme artificiel est l'acquisition et le perfectionnement du langage. C'est cette faculté qui permet de s'élever moralement, de formuler des questionnements élaborés, de se civiliser². Cette faculté n'est pas héréditaire et doit être acquise, comme le montre l'exemple de l'enfant sauvage élevé par des loups. C'est pourquoi, en bon disciple de Thomas Huxley, Wells insiste dans la seconde partie de son essai sur l'importance de l'éducation. Sans l'acquisition du langage, l'être humain n'est pas capable de formuler de pensée complexe ni de faire preuve de sens moral. Dans le roman, le docteur Moreau exprime le même point de vue : « La grande différence entre l'homme et le singe est dans le larynx », dit-il à Prendick, « dans la capacité de former délicatement différents sons-symboles par lesquels la pensée peut se soutenir³ ». Sa première expérience dans l'île, qui a consisté à enseigner le langage à un gorille à travers une parodie darwinienne de *La Tempête*, fait écho à cette conception du corps et du cerveau humain.

¹ Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 667.

² Herbert-George WELLS, « Human Evolution: An Artificial Process », *op. cit.*, p. 215-216.

³ Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 622. « And the great difference between man and monkey is in the larynx, he continued,—in the incapacity to frame delicately different sound-symbols by which thought could be sustained. »

Pour John McNabb, la comparaison entre la première version de *Moreau* et la version publiée met en lumière cette importance du langage. Les créatures du brouillon, qui vivent dans de petites maisons au sein d'une société régulée par des lois rationnelles, sont remplacées par des personnages terrifiants habitant des tanières fétides souillées par des restes de nourriture. Les *Beast People* du brouillon, qui révèrent les livres, donnent l'image « d'une société luttant avec elle-même pour s'élever au-dessus des instincts animaux, utilisant l'éducation pour mener les bons combats¹ ». Au contraire, ceux de la version finale ne donnent pas l'impression de vouloir s'élever, mais plutôt celle d'une lutte désespérée contre une régression inévitable. Assez logiquement, les *Beast People* de la première version ont un discours cohérent et construit tandis que le langage de ceux de la version publiée est laborieux, répétitif à l'image des phrases du satyre citées plus haut, et exprimé à l'aide de voix « des plus anormales [« *very uncanny voices* »]² ». M'ling, le serviteur de Montgomery, qui est une sorte d'homme-chien, parle « lentement, avec quelque chose de rauque dans la voix [« *slowly, with a queer, hoarse quality in his voice* »]³ ». Cette difficulté à parler se double d'une incapacité à émettre des pensées complexes. La plupart des créatures répètent les phrases énoncées par le gardien de la Loi (*The Sayer of the Law*) sans paraître les comprendre. Quant à l'Homme-Singe, très fier de sa maîtrise du langage, il parle sans arrêt mais d'une façon creuse et stupide :

Il prétendait, à cause de ses cinq doigts, qu'il était mon égal et ne cessait, dès qu'il me voyait, de jacasser perpétuellement les plus sottes niaiseries [« *jabbering the most arrant nonsense* »]. Une seule chose en lui me distrayait un peu : son fantastique talent pour fabriquer de nouveaux mots. Il avait l'idée, je crois, qu'en baragouiner qui ne signifiaient rien était l'usage naturel à faire de la parole. Il appelait cela « grand penser » [« *Big Thinks* »] pour le distinguer du « petit penser » [« *Little Thinks* »] – lequel concernait les choses utiles de l'existence journalière. Si par hasard je faisais quelque remarque qu'il ne comprenait pas, il se répandait en louanges, me demandait de la répéter, l'apprenait par cœur, et s'en allait la dire, en écorchant une syllabe ici où là, à tous ses compagnons⁴.

¹ John McNABB, « The Beast Within: H.G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, and Human Evolution in the mid-1890s », *Geological Journal*, vol. 50, 2015, p. 395. Traduction personnelle.

² Herbert-George WELLS, *L'île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 589.

³ *Ibid.*, p. 572.

⁴ *Ibid.*, p. 665. « The Monkey-man bored me, however; he assumed, on the strength of his five digits, that he was my equal, and was for ever jabbering at me,—jabbering the most arrant nonsense. One thing about him entertained me a little: he had a fantastic trick of coining new words. He had an idea, I believe, that to gabble about names that meant nothing was the proper use of speech. He called it “Big Thinks” to distinguish it from

La régression des *Beast People* s'accompagne d'un délitement de ce langage si imparfaitement acquis. Le babillage de l'Homme-Singe devient « de moins en moins compréhensible, de plus en plus simiesque¹ » tandis que d'autres ne parlent plus du tout. La perte du langage est corrélée à leur retour à l'animalité :

Imaginez-vous un langage que vous avez connu exact et défini, qui s'amollit et se désagrège, perd forme et signification et redevient de simples fragments de son. D'ailleurs, maintenant, ils ne marchaient debout qu'avec une difficulté croissante, et malgré la honte qu'ils en éprouvaient évidemment, de temps en temps je surprénais l'un ou l'autre d'entre eux courant sur les pieds et les mains et parfaitement incapable de reprendre l'attitude verticale².

Les difficultés liées au langage s'étendent à Prendick qui, fréquemment soumis à des émotions violentes, parle parfois avec effort. Ses phrases, dans les récits qu'il fait à Montgomery, sont d'abord « concises [« *concise sentences* »]³ » quand il s'agit de raconter l'expérience cannibale évitée du canot de la *Lady Vain*. Elles deviennent « laconiques [« *fragmentary sentences* »]⁴ » après qu'il a été poursuivi par une bête carnivore, puis se brisent (« *broken sentences*⁵ ») au moment où il est blessé par la bête qui tue Moreau. Plus tard, l'interruption de son récit peut laisser penser que sa dégénérescence s'accompagne d'une perte du langage, dans la mesure où nous savons que ce récit couvre « à peine un mois, à peine un dixième du temps vécu⁶ ».

La corrélation entre la perte du langage et l'effondrement des systèmes rationnels et des valeurs morales se lit dans un autre roman contemporain de *L'Île du docteur Moreau, Au Cœur des ténèbres*, paru en 1898. Le lien entre ce récit conradien et les romans scientifiques

“Little Thinks,” the sane every-day interests of life. If ever I made a remark he did not understand, he would praise it very much, ask me to say it again, learn it by heart, and go off repeating it, with a word wrong here or there, to all the milder of the Beast People. »

¹ *Ibid.*, p. 666. « My Monkey-man's jabber multiplied in volume but grew less and less comprehensible, more and more simian. »

² *Ibid.* « (Can you imagine language, once clear-cut and exact, softening and guttering, losing shape and import, becoming mere lumps of sound again?) And they walked erect with an increasing difficulty. Though they evidently felt ashamed of themselves, every now and then I would come upon one or another running on toes and finger-tips, and quite unable to recover the vertical attitude. »

³ *Ibid.*, p. 571.

⁴ *Ibid.*, p. 601.

⁵ *Ibid.*, p. 645. « I told him what I had seen; told him in broken sentences, with gasps of pain between them ». Le traducteur propose : « en phrases entrecoupées par des spasmes de douleur ».

⁶ Nathalie JAËCK, « Un savant fou peut en cacher un autre [en ligne], *op. cit.*

de Wells est évident. On sait que la fin des années 1890, particulièrement les années 1898 et 1899, constituent le point d'orgue de l'amitié entre Wells et Conrad : ce dernier d'ailleurs ne cache pas son admiration pour *La Guerre des Mondes* qui constitue une des sources d'influence d'*Au Cœur des ténèbres*¹. Le qualificatif d'« homme creux » (« *hollow man* »), qui s'applique à Kurtz, est pertinent pour désigner des personnages wellsiens comme l'homme invisible Griffin et le docteur Moreau. En effet, ce sont tous trois des personnages dotés d'une grande intelligence, mais privés de sens moral². Griffin comme Kurtz sont invisibles dans le récit – Griffin l'est littéralement tandis que Kurtz est absent et dissimulé. Leur pouvoir est lié à cette invisibilité, et la révélation de leur apparence coïncide avec leur disparition : le corps de Griffin se révèle quand il est tué, Kurtz apparaît comme un homme mourant³. Quant au docteur Moreau, il a plusieurs points communs avec le personnage de Kurtz : il règne sur une tribu d'individus considérés comme des inférieurs, il est divinisé par cette tribu, il est accompagné d'un acolyte à moitié fou⁴. On trouve également dans les deux romans une démonstration du pouvoir hypnotique de l'éloquence. Kurtz, dit Marlow, « s'incarn[e] en une voix⁵ » :

Une voix ! Une voix ! Elle était grave, profonde, vibrante, alors que l'homme paraissait incapable de chuchoter. Il avait cependant en lui assez de force – assurément factice – pour réussir presque à nous anéantir [...]⁶.

Le cauchemar final de Kurtz l'amène à comprendre que son discours éloquent est aussi creux que le langage des indigènes, réduit à un ensemble de sons indéterminés. Le roman montre ainsi l'effondrement du langage, qui correspond à l'effondrement de la rationalité et des valeurs morales des personnages britanniques⁷. De même, on trouve dans *Moreau* un personnage éloquent ressemblant fortement à Kurtz. Le gardien de la Loi (*The Sayer of the Law*) est doté d'une voix puissante à « l'accent [...] étrangement correct⁸ ». On

¹ Linda DRYDEN, *Joseph Conrad and H.G. Wells*, *op. cit.*, p. 20-26.

² Patrick A. MCCARTHY, « *Heart of Darkness and the Early Novels of H. G. Wells* », *Journal of Modern Literature* Volume, vol. 13, n° 1, 1986, p. 49.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁵ Joseph CONRAD, *Au Cœur des ténèbres*, *op. cit.*, p. 108.

⁶ *Ibid.*, p. 126.

⁷ Patrick A. MCCARTHY, « *Heart of Darkness and the Early Novels of H. G. Wells* », *op. cit.*, p. 54.

⁸ Herbert-George WELLS, *L'Île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 609. « It was a thick voice, with something in it—a kind of whistling overtone—that struck me as peculiar; but the English accent was strangely good. »

retrouve chez le *Sayer of the Law*, qui ne subit pas les difficultés de langage habituelles des *Beast People*, les mêmes caractéristiques que Kurtz et Griffin. Tout d'abord, Prendick ne le voit pas : la créature n'est perçue que comme une « voix dans les ténèbres [*« the voice in the dark »*]¹ ». Puis il découvre que la créature n'a pas de visage :

Sa figure se pencha encore pour examiner mes ongles ; le monstre s'avança dans la lumière qui venait de l'ouverture et je vis, avec un frisson de dégoût, qu'il n'avait figure ni d'homme ni de bête, mais une masse de poils gris avec trois arcades sombres qui indiquaient la place des yeux et de la bouche².

L'étrange personnage résume ensuite sa fonction : « C'est moi qui enseigne la loi [*« I am the Sayer of the Law »*] [...]. Je suis assis dans les ténèbres et je répète la Loi [*« I sit in the darkness and say the Law »*]³ ». Plusieurs fois associé à l'ombre (« *darkness* ») dont nous avons vu l'importance chez Conrad, le *Sayer of the Law* est à l'origine du culte hypnotique auxquels se livrent les *Beast People*, comme le font les indigènes autour de Kurtz. Les mots du *Sayer of the Law* sont répétés à travers une litanie de voix qui rappelle la cacophonie des indigènes d'*Au Cœur des ténèbres*, et illustrent le même effondrement du sens.

Les lacunes progressives du langage chez Prendick, qui conduisent à un récit incomplet et imprécis, répondent aux autres usages du langage dans le roman (parole hachée de M'ling, babillage de l'Homme-Singe, litanie hypnotique de la Loi) qui renvoient tous à l'absence de sens que Montgomery souligne au moment de mourir. L'incapacité à émettre un discours qui ait du sens est liée, dans le cas de Prendick, à l'incapacité à conduire un récit cohérent. Abordant dans l'île, Prendick affirme qu'il ne parvient pas à décrire les créatures du docteur Moreau :

Il me serait impossible de décrire en détail ces animaux-hommes [*« to describe these Beast People in detail »*] – mes yeux ne sont nullement exercés [*« my eye has had no training in details »*] et malheureusement je ne sais pas dessiner⁴.

¹ *Ibid.*, p. 610.

² *Ibid.*, p. 611-612. « His face came forward and peered at my nails, came forward into the light of the opening of the hut and I saw with a quivering disgust that it was like the face of neither man nor beast, but a mere shock of grey hair, with three shadowy over-archings to mark the eyes and mouth. »

³ *Ibid.*, p. 612.

⁴ *Ibid.*, p. 630. « It would be impossible for me to describe these Beast People in detail; my eye has had no training in details, and unhappily I cannot sketch. »

La répétition du mot « *detail* » souligne la nécessité de la précision, ce que renforce la mention du dessin¹. L'impuissance de Prendick à décrire et à dessiner contraste avec les études scientifiques qu'il annonce avoir suivies. De même que le dessin, qu'il avoue être dans l'incapacité de faire, devrait être le résultat d'un regard analytique, « sa description devrait être raisonnée, d'une rigueur scientifique ; elle ne fait que révéler son incompetence² ». Son incapacité à saisir le réel par le dessin est corrélée à son manque de compétence en tant que narrateur : « mon inexpérience de l'art d'écrire me trahit et je m'égaré hors du sujet de mon récit³ ».

La manière même dont le récit est mené laisse planer des doutes sur la capacité du narrateur à raconter son histoire. L'introduction du roman, qui joue le rôle d'un récit-cadre, est rédigée par le neveu d'Edward Prendick. Ce neveu, Charles Prendick, prend le soin de préciser les faits connus et vérifiables concernant l'aventure de son oncle :

Le 1^{er} février 1887, à une latitude de 1' sud et une longitude de 107' ouest, la *Dame Altière* [« *The Lady Vain* »] rentra en collision avec une épave.

Le 5 janvier 1888 – soit onze mois et quatre jours plus tard –, mon oncle, Edward Prendick, simple citoyen [« *private gentleman*⁴ »] probablement embarqué à bord de la *Dame Altière* à Callao et que l'on croyait noyé, fut recueilli à une latitude de 5'3" sud et une longitude de 101' ouest. Il dérivait dans une petite embarcation au nom illisible mais que l'on suppose avoir appartenu à la goélette *Ipecacuanha*, disparue corps et bien⁵.

Dès le début du texte, l'histoire de Prendick apparaît sous la forme d'une absence, un vide inexplicé qui interrompt le cours de sa vie. Cette absence se double d'un mystère (il est recueilli dans le canot d'un autre vaisseau que celui sur lequel il s'est embarqué). Le neveu,

¹ Anne-Lise PEROTTO, « L'échec du dess(e)in dans *The Island of Doctor Moreau* » [en ligne], *Polysèmes. Revue d'études intertextuelles et intermédiaires*, n° 14, 2015, URL : <https://journals.openedition.org/polysesemes/508>, consulté le 2 août 2022.

² *Ibid.*

³ Herbert-George WELLS, *L'île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 633. « My inexperience as a writer betrays me, and I wander from the thread of my story. »

⁴ La traduction ici n'est pas exacte : « *private gentleman* » signifie que Prendick n'exerce aucune profession et vit de ses rentes.

⁵ Herbert-George WELLS, *L'île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 565. « On February the First 1887, the *Lady Vain* was lost by collision with a derelict when about the latitude 1° S. and longitude 107° W.

On January the Fifth, 1888—that is eleven months and four days after—my uncle, Edward Prendick, a private gentleman, who certainly went aboard the *Lady Vain* at Callao, and who had been considered drowned, was picked up in latitude 5° 3' S. and longitude 101° W. in a small open boat of which the name was illegible, but which is supposed to have belonged to the missing schooner *Ipecacuanha*. »

qui n'a recueilli qu'un témoignage indirect du sauvetage de son oncle, sait que la réponse que Prendick a apporté à ce mystère n'a pas été crue (« il livra un récit à ce point étrange qu'on pensa qu'il avait perdu la raison¹ ») et que suite à cela, Prendick a refusé d'expliquer son histoire (« il prétendit ne plus avoir de souvenir [« *he alleged that his mind was a blank*² »]). Le récit que nous avons sous les yeux est la publication de papiers retrouvés après sa mort, « sans commentaire ni exigence quant à une publication³ ». Le mot « *blank* » utilisé par Prendick, significatif, annonce la lacune initiale qui précède le texte. Il répond à cette absence de onze mois, durant laquelle Prendick a été cru mort. Les psychologues qui l'examinent concluent à une « perte de mémoire [« *lapse of memory* »] causée par une extrême tension physique et mentale⁴ ». Le mot « *lapse* » indique, comme le mot « *blank* », un vide, une absence. Comme le souligne Charles Prendick, son oncle, pendant onze mois, est littéralement sorti hors des bornes de la connaissance humaine (« *passed human knowledge*⁵ ») pour entrer dans une zone de flou inexplicée.

La suite de l'avertissement liminaire du neveu insiste de même sur l'absence de preuves dont il dispose pour prouver les affirmations de son oncle : la seule île correspondant à la description de Prendick est « déserte [« *unhabited* »]⁶ », on n'y trouve pas « âme qui vive [« *nothing living* »]⁷ ». Dès lors, si Charles Prendick choisit de publier le récit de son oncle, il avertit ses lecteurs du manque de fiabilité de ce récit. Toutefois, un certain nombre d'indices textuels montrent qu'il est troublé par certaines coïncidences qui pourraient laisser penser que l'histoire de Prendick est vraie : les animaux trouvés sur l'île sont étranges (« *curious white moths* », « *rather peculiar rats*⁸ »), la goélette *Ipecacacuanha* a bien quitté la côte africaine avec à son bord de nombreux animaux avant de sombrer. Cet avertissement liminaire, qui indique d'emblée au lecteur que le narrateur de l'histoire qui va suivre n'est pas fiable, prend donc le soin de semer le doute : l'histoire est invraisemblable, elle n'est pas

¹ *Ibid.* « He gave such a strange account of himself that he was supposed demented. »

² *Ibid.*

³ *Ibid.* « The following narrative was found among his papers by the undersigned, his nephew and heir, but unaccompanied by any definite request for publication. »

⁴ *Ibid.* « His case was discussed among psychologists at the time as a curious instance of the lapse of memory consequent upon physical and mental stress. »

⁵ *Ibid.* Le traducteur écrit « mon parent s'est volatilisé ».

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

prouvée donc probablement fausse, mais certains des faits rapportés concordent avec la vérité connue.

Comme nous l'avons remarqué plus haut, la suite du roman laisse entendre que Prendick est très certainement atteint par la folie. Il présente manifestement des signes de paranoïa : il se sent épié (« La fenêtre me contemplait comme un grand œil noir¹ »), il est persuadé que Moreau et les *Beast People* veulent le tuer (« Que complotaient-ils contre moi² ? »). Il est souvent dans un état de nervosité extrême (« j'étais complètement affaissé [*I was in a state of collapse* »] », « dans un état d'énervement indescriptible » [*in a state bordering on hysterics* »]³ »). Il exprime également plusieurs fois son impression de perdre le contrôle de lui-même, comme lorsqu'il se trouve dans le canot de sauvetage après le naufrage de la *Lady Vain*, au début du roman. Quand ses compagnons d'infortune tombent à la mer et se noient, il rit d'un rire extérieur à lui-même (« *The laugh caught me suddenly like a thing from without*⁴ »). Tout indique par ailleurs que Prendick souffre d'un phénomène de dissociation :

J'eus presque l'idée de me noyer tout de suite, mais une bizarre curiosité de voir comment l'aventure finirait [*an odd wish to see the whole adventure* »], un intérêt, un étrange et impersonnel besoin de me voir moi-même en spectacle [*a queer, impersonal, spectacular interest in myself* »] me retint⁵.

Nathalie Jaëck propose donc l'hypothèse selon laquelle toute l'histoire n'est qu'une production de l'esprit malade de Prendick, et que Moreau et Montgomery, qui lui ressemblent si étrangement, ne sont que des hallucinations, des projections de lui-même⁶. Cela expliquerait les effets de brouillage des contours, dont nous avons donné des exemples au cours de notre travail (brouillage de la frontière entre l'île et l'océan, entre les trois personnages scientifiques, entre l'humain et l'animal) : « *We are on the edge of things*⁷ », crie

¹ *Ibid.*, p. 628. « The black window stared at me like an eye. »

² *Ibid.*, p. 660. « Were they plotting against me? »

³ *Ibid.*, p. 601.

⁴ *Ibid.*, p. 568. La phrase n'est pas traduite dans la version française.

⁵ *Ibid.*, p. 606. « I had half a mind to drown myself then; but an odd wish to see the whole adventure out, a queer, impersonal, spectacular interest in myself, restrained me. »

⁶ Nathalie JAËCK, « Science as Hallucination in Wells's *The Island of Dr. Moreau* », dans Nathalie JAËCK, Clara MALLIER et Arnaud SCHMITT (éds.), *Les narrateurs fous / Mad Narrators*, Bordeaux, MSHA Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2014, p. 213.

⁷ Herbert-George WELLS, *L'île du docteur Moreau*, *op. cit.*, p. 653. Le traducteur propose : « Nous sommes au bord

Montgomery juste avant de mourir. Ce monde indéterminé dans lequel évolue Prendick paraît perpétuellement mouvant, les catégories ne sont pas stables, ce que l'on peut observer à travers la description des créatures (« une créature mi-hyène et mi-porc », « une sorte de satyre fait de singe et de chèvre », « un Homme ours et taureau », « une vieille femme [...] faite de femelles d'ours et de renard¹ »). C'est pourquoi, pour Nathalie Jaëck, le narrateur fou réussit là où le savant fou échoue : l'idéal de plasticité infinie du corps humain est réalisé à travers le récit de Prendick. Ce faisant il « révèle et conjure à la fois la terreur victorienne de la régression² ». Ainsi, selon elle, le roman crée un parallèle très clair entre le savant fou et le narrateur, qui exercent une autorité devenue folle dans leurs domaines respectifs : l'un représente des expériences scientifiques déviantes, l'autre un récit délirant³. Sans nécessairement accréditer l'idée selon laquelle Wells ne dépeint que les divagations d'un cerveau malade, on peut considérer que la mise en scène d'un narrateur non fiable tel que Prendick interroge la possibilité de dire le monde de façon rationnelle.

On peut voir dans l'angoisse qui se dégage d'un tel récit une conséquence des contradictions que les auteurs de la période *fin-de-siècle* britannique perçoivent dans le discours impérialiste⁴. Par exemple, Conrad met en lumière l'écart entre le récit national et l'impossibilité de le mettre en œuvre : dans *Au Cœur des ténèbres*, l'incurable sauvagerie des colonisés met à mal toute prétention civilisatrice. La terreur de la dégénérescence au contact de populations jugées racialement inférieures conduit à une instabilité au cœur même des narrations, ce qui conduit à un essor du genre gothique à travers une multiplication de récits mettant en scène des invasions ou des régressions. Par exemple, *L'Île du docteur Moreau* de Wells (1896), *Dracula* de Bram Stoker (1897) et *Au Cœur des ténèbres* de Joseph Conrad (1898), publiés dans une période très resserrée, présentent de nombreux points

du trou. »

¹ *Ibid.*, p. 631. « The two most formidable Animal Men were my Leopard-man and a creature made of hyena and swine. Larger than these were the three bull-creatures who pulled in the boat. Then came the silvery-hairy-man, who was also the Sayer of the Law, M'ling, and a satyr-like creature of ape and goat. There were three Swine-men and a Swine-woman, a mare-rhinoceros-creature, and several other females whose sources I did not ascertain. There were several wolf-creatures, a bear-bull, and a Saint-Bernard-man. I have already described the Ape-man, and there was a particularly hateful (and evil-smelling) old woman made of vixen and bear, whom I hated from the beginning. »

² Nathalie JAËCK, « Science as Hallucination in Wells's *The Island of Dr. Moreau* », *op. cit.*, p. 217. Traduction personnelle.

³ *Ibid.*, p. 209.

⁴ Karen E. MACFARLANE, « Here Be Monsters », *op. cit.*, p. 75.

communs. Ces romans, qui à première vue n'appartiennent pas au même genre, expriment de manière différente les angoisses liées à la perspective d'une dégénérescence sur l'échelle de l'évolution. Judith Wilt analyse en particulier dans ces trois œuvres l'angoisse récurrente de la dévoration¹. Alors qu'à la fin du XIX^e siècle le monde occidental considère qu'il a cartographié et traduit dans un discours scientifique l'intégralité du monde (géographie, botanique, zoologie...), ces récits, que Patrick Brantlinger regroupe sous l'appellation d'*imperial gothic*², se caractérisent par la représentation d'espaces innommables et terrifiants, la transgression des limites, l'instabilité des contours³. En particulier, la mise en scène du corps monstrueux est fréquente dans cette littérature : l'impossibilité de concevoir un tel corps de manière univoque traduit l'impossibilité de décrire les territoires colonisés de façon à correspondre au récit colonial britannique⁴. De même, la stabilité du corps dominant du colonisateur est mise à mal, comme dans *Lord Jim* où Marlow déplore la dichotomie entre l'apparence impeccable de Jim et sa véritable nature, ce qui interroge les catégories supposément inébranlables entre le soi et l'autre, le colonisateur et le colonisé⁵. Ainsi, le moi fragmenté du narrateur de *L'Île du docteur Moreau* répond à l'instabilité d'un territoire insulaire qui a cessé d'être la métaphore d'un individu stable et rationnel. La perméabilité entre les corps dans les récits d'*imperial gothic fiction* permet aux romanciers de montrer que « ce qui permet l'extension de la "civilisation" crée possiblement les conditions de son renversement⁶ » : l'*imperial gothic* propose des récits où la mise en contact du civilisé et du sauvage ne génère pas la civilisation du sauvage, mais l'ensauvagement du civilisé.

La mise à mal de la stabilité du corps du colonisateur s'accompagne d'une mise en cause de tout le système rationnel et moral qu'il représente. Par exemple, dans la nouvelle de Kipling « La Marque de la Bête » (« *The Mark of the Beast* », 1891), un Anglais ivre, Fleete,

¹ Judith WILT, « The Imperial Mouth: Imperialism, the Gothic and Science Fiction » [en ligne], *Journal of Popular Culture*, vol. 14, n° 4, 1981, URL : <https://www-proquest-com.ezproxy.univ-paris3.fr/docview/1297396023?pq-origsite=primo&accountid=13089&imgSeq=1>, consulté le 5 août 2022.

² Patrick BRANTLINGER, *Victorian Literature and Postcolonial Studies*, *op. cit.*, p. 50-54. Voir aussi *supra* : 1.3.1, p. 76 et suiv.; et 2.3.1, p. 146 et suiv.

³ Karen E. MACFARLANE, « Here Be Monsters », *op. cit.*, p. 76.

⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 88. Traduction personnelle.

profane une statue de Hanuman dans un temple indien. Victime d'une malédiction, Fleete connaît un processus de régression angoissant : il mange de la viande crue, vit la nuit, hurle comme un loup. Il finit par perdre l'usage de sa raison en même temps que celui du langage : « Il faisait des bruits bestiaux du fond de la gorge. Il ne put pas répondre aux phrases que nous lui criions. Il bavait¹. » Cette perte du langage atteint également ses amis, un nommé Strickland et le narrateur à la première personne, et de ce fait « contamine le reste du récit, qui devient presque immédiatement plus énigmatique, parsemé de silences et d'omissions² ». Afin de guérir Fleete, ses amis font prisonnier et torturent l'homme qui a prononcé la malédiction. L'acte de torture lui-même est indicible. Le narrateur écrit : « Ce qui suit n'est pas destiné à l'impression³ », phrase suivie d'une ligne de pointillés. À la fin de la nouvelle, Strickland et le narrateur sauvent leur ami mais comprennent qu'ils se sont eux-mêmes maudits :

[Strickland] saisit le dos d'une chaise, et, sans prévenir, fut pris d'une merveilleuse attaque de nerfs. C'est terrible de voir un homme vigoureux terrassé par une crise nerveuse. Alors je fus frappé de l'idée que nous avions lutté avec l'Homme d'Argent, dans cette chambre, pour l'âme de Fleete, et que nous étions à jamais déshonorés comme Anglais, et je me mis à rire, à ouvrir la bouche et à gargouiller aussi honteusement que Strickland, tandis que Fleete croyait que nous étions devenus fous⁴.

On retrouve dans cette nouvelle des éléments très voisins de *L'Île du docteur Moreau*, mais aussi d'*Au Cœur des ténèbres* : une contamination par l'altérité du colonisé qui atteint d'abord un personnage avant de s'étendre au narrateur à la première personne et, de ce fait, de menacer l'intégrité du récit. Comme dans *Lord Jim*, cette contamination signale que c'est l'identité collective britannique qui est atteinte, à travers la mise en cause du récit national. Le rire nerveux du narrateur de Kipling, terminé en gargouillis, évoque à distance le rire hystérique qui saisit Prendick sur le canot de la *Lady Vain*. L'identité britannique qu'il représente, atteinte par la dégénérescence, est figurée par un langage qui se délite en une

¹ Rudyard KIPLING, « La Marque de la Bête », dans *L'Homme qui voulut être roi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, trad. de Louis FABULET, Robert D'HUMIÈRES, p. 142.

² Karen E. MACFARLANE, « Here Be Monsters », *op. cit.*, p. 88. Traduction personnelle.

³ Rudyard KIPLING, « La Marque de la Bête », *op. cit.*, p. 147.

⁴ *Ibid.*, p. 150.

série de sons ; ce qui signale, comme le montre Wells dans son essai, le retour à l'animalité de l'homme naturel.

*

Le choix, par les auteurs, de présenter le récit de deux narrateurs dont la fiabilité est compromise par une position sociale et morale inacceptable s'accompagne d'une instabilité du texte lui-même : pacte de lecture insaisissable (Melville) ou délitement du langage signalant la perte des repères culturels et moraux (Wells). Il n'est pas surprenant que les deux romans traités dans ce chapitre aient connu une réception mitigée, voire aient choqué une partie du lectorat. Si la plongée dans un monde sauvage et l'adoption, pour un temps, de certains de ses codes, fait partie des règles du roman d'aventures et des genres qui lui sont apparentés (roman maritime, *imperial romance*), le héros de l'histoire n'a pas vocation à s'y laisser entraîner. En proposant des formulations inédites de cette convention, Melville et Wells mettent en danger le pacte de lecture romanesque. Dès lors, la voix narrative devient le vecteur d'un propos subversif qui atteint le système de valeurs qui sous-tend le genre.

CHAPITRE X

D'UNE ÎLE À L'AUTRE : L'HORIZON DU LECTEUR

Après avoir étudié comment la forme même de l'île est indissociable de certaines compositions narratives (narrations dispositifs, narrations en archipel), et comment le modèle insulaire, perçu comme une tension entre le centre et la marge, influe sur la structure de la narration (narrateurs continentaux, narrateurs ensauvagés), il nous reste à voir comment le motif insulaire travaille la relation entre auteur et lecteur. Le modèle d'une transmission narrative « insulaire », qui mime une relation privilégiée entre le livre et le lecteur – une solitude s'adressant à une solitude – donne l'image d'une production pure. Elle s'oppose à « l'impureté d'une relation “paralittéraire” dans laquelle le regard sur l'œuvre est toujours parasité par des éléments malmenant la clôture du texte sur elle-même¹ » : intertexte imposant des thèmes stéréotypés, intervention éditoriale, modèles narratifs contraignants...

Ce modèle « impur » serait celui du pacte de lecture sériel qui régit, par exemple, les romans de Jules Verne. En effet, dès l'origine, les romans scientifiques de Jules Verne entrent

¹ Matthieu LETOURNEUX, *Fictions à la chaîne*, op. cit., p. 9.

dans un processus de sérialité de deux manières. Premièrement, les intrigues prennent appui sur les structures héritées de formes romanesques connues (récit de voyage, mélodrame, roman idéaliste, roman d'aventures sur le modèle d'Alexandre Dumas...) Le premier de ces romans, *Cinq Semaine en ballon* (1863), s'inscrit ainsi dans la veine des récits de chasse et d'exploration en Afrique et reprend le motif du voyage en ballon popularisé entre autres par Edgar Poe. Les épisodes romanesques eux-mêmes reposent sur des clichés venus du récit de voyage, de la littérature et des publications de presse au moins pour deux raisons : d'une part, Jules Verne n'a jamais mis les pieds en Afrique, d'autre part, les récits du XIX^e siècle liés au continent africain, très mal connu des Européens, sont largement fantaisistes et stéréotypés. Par exemple, la scène dans laquelle l'Africain est ébahi par la technique européenne, que Verne reprend en montrant la terreur religieuse que les personnages africains ressentent à la vue du ballon, est largement exploitée dans les années 1860¹. Deuxièmement, le système des *Voyages Extraordinaires* constitue en lui-même une expérience de lecture sérielle, dans la mesure où il promet pour chaque livre l'exploration d'un territoire lointain ou inconnu tout en utilisant une structure romanesque reconnaissable. Ainsi, si *Cinq Semaines en ballon* est publié avant la formulation du projet des *Voyages Extraordinaires*, on y trouve déjà les éléments constitutifs de ce qui deviendra le roman vernien : corrélation entre le récit et le voyage, enchaînement parfois paratactique des épisodes, répartition du personnel romanesque (le savant, le serviteur comique, le chasseur), aventures et mises en danger, humour, contenu pédagogique, exotisme colonial.

Le projet des *Voyages Extraordinaires*, dans lequel Hetzel annonce l'objectif de « résumer toutes les connaissances géographiques, géologiques, physiques, astronomiques, amassées par la science moderne » et de « refaire, sous la forme attrayante et pittoresque qui lui est propre, l'histoire de l'univers² » est formulé dès la publication du second roman de Jules Verne, *Les Voyages et Aventures du capitaine Hatteras* (1864). Ce projet s'élabore selon des critères précis qui conduisent Hetzel à écarter d'emblée *Paris au XXe siècle*, récit dystopique jugé trop faible et trop pessimiste par l'éditeur. De fait, *Paris au XXe siècle* et *Cinq semaines en ballon*, écrits en même temps, incarnent deux facettes résolument

¹ Jean SÉVRY (éd.), *Regards sur les littératures coloniales*, vol. III : Afrique anglophone et lusophone, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 47.

² Pierre-Jules HETZEL, « Avertissement de l'éditeur » [en ligne], dans *Les Aventures du capitaine Hatteras*, op. cit.

contradictoires de l'écriture vernienne. Le premier, resté à l'état de manuscrit et publié seulement dans les années 1990 est violemment refusé par Hetzel, qui écrit à Verne : « Je regarderais comme un désastre pour votre nom la publication de votre travail¹ ». Le second assure immédiatement à l'écrivain une place dans le paysage littéraire, et se lit comme le modèle des futurs romans verniens. Très tôt, les *Voyages extraordinaires* se dessinent donc comme une œuvre cohérente, « pensée à partir d'une contrainte sérielle plus large, qui détermine en grande partie la production du texte² ». Les romans partagent des éléments thématiques (le voyage), des structures narratives (l'aventure), des familles de personnages (le savant, l'enfant, le serviteur, le méchant), et s'efforcent de correspondre au projet pédagogique du *Magasin d'Éducation et de Récréation*. Les *Voyages Extraordinaires*, dont le projet est défini par Hetzel, ressemblent ainsi à ces « œuvres-mosaïques » décrites par Marie-Ève Thérénty, dont *La Comédie Humaine* représente l'exemple canonique³ : l'ensemble discontinu des *Voyages Extraordinaires* se définit comme la somme de récits indépendants qui à eux tous produisent une œuvre totale.

Comme nous n'avons cessé de le constater, les romans de Melville et Conrad sont largement tributaires de stéréotypes liés à des genres littéraires sériels et, à cet égard, comportent de nombreux points communs avec les romans verniens. Pourtant, ces deux romans s'écartent résolument de ces modèles en mettant en scène un pacte de lecture pur de tout parasitage, sur le modèle d'une communion des âmes, et appelant de fait un lectorat choisi au sein d'une communauté de pairs. Ainsi, au contraire de *Vingt Mille lieues sous les mers*, qui s'inscrit dans un système qui dépasse le roman, impliquant de fait un pacte de lecture sériel, *Lord Jim* et *Moby-Dick* expriment au sein du texte même l'aspiration à une relation privilégiée avec un lecteur idéal mis en scène dans le texte.

¹ Lettre de Pierre-Jules Hetzel à Jules Verne du 5 janvier 1864, dans Olivier DUMAS, *et als, Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, vol. I, *op. cit.*, p. 26.

² Matthieu LETOURNEUX, *Fictions à la chaîne*, *op. cit.*, p. 13.

³ Marie-Ève THÉRENTY, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Honoré Champion, 2003.

10.1. MELVILLE : DE L'AUTORITÉ INSAISSABLE AU DÉSIR D'UNE ÂME SŒUR

Dans *Moby-Dick*, l'horizon du lecteur idéal se lit dans les multiples appels à une interlocution dont nous avons déjà analysé certaines des modalités au chapitre VII¹. Le narrateur melvillien, dont le statut d'auteur entretient volontairement la confusion avec l'auteur réel de la fiction, façonne une relation ambivalente avec ce lecteur fictif. Avec l'étude des chapitres cénologiques, nous avons pu analyser les déclarations péremptoires d'un narrateur pédant affirmant tout connaître de son sujet et refusant la moindre objection, fût-elle légitime. Au cours du roman, Ismaël propose d'autres usages du discours afin d'établir son autorité sur son texte. La narration mime notamment deux types de discours apparentés à la parole performative : la prophétie et le témoignage. Dans le premier cas, le lien entre *Moby-Dick* et les récits bibliques des livres de Jonas et de Jérémie permet à Melville de mettre en évidence la matérialité d'une parole agissante, qui, quand elle est prononcée, a des conséquences concrètes sur le réel. Dans le second cas, l'auteur explore la dimension pragmatique de la parole testimoniale, qui vise à faire du lecteur lui-même un témoin de ce qui lui a été rapporté. Par ailleurs, la parole prophétique et le témoignage ont pour point commun de posséder une légitimité en eux-mêmes, qui dessaisit celui qui les prononce de sa responsabilité auctoriale. En effet, la prophétie et le témoignage tiennent leur autorité d'une instance qui dépasse l'énonciateur (la divinité dans un cas, l'expérience de la catastrophe dans l'autre). En mimant les dispositifs propres à ces deux types de parole performative, la narration de *Moby-Dick* façonne une figure auctoriale complexe dont le but n'est pas uniquement de raconter une histoire, mais qui suppose une action concrète sur un lecteur qui se voit confier l'histoire en question comme un dépôt précieux, ce que confirme la phrase tirée du livre de Job, et mise en exergue de l'épilogue du roman : « *And I only am escaped alone to tell thee* » (« Et je me suis échappé moi seul, pour t'en apporter la nouvelle² »).

Toutefois, comme le fait remarquer Jean Bessière, la littérature qui se fonde sur un document réel tire son autorité de celui-ci ; mais celle qui feint d'être un document réel se

¹ Voir *supra* : 7.2.2, p. 385 et suiv.

² Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 623.

donne elle-même « pour le garant de ce dont elle témoigne¹ ». Le roman qui mime le témoignage opère donc un effet de boucle. En effet, le récit de témoignage rend possible le statut de témoin ; et le statut de témoin légitime le récit de témoignage. L'instance narrative d'un tel roman est ainsi porteuse d'une autorité trompeuse qui ne tient qu'en elle-même : c'est donc le sujet constitué par le langage qui établit les conditions d'autorité. Dans les romans de Melville, cette autorité est affectée par les brouillages incessants entre auteur, narrateur et personnage, rendant les affirmations du texte suspectes et trompeuses, et aboutissant à une réflexion sur les liens entre la vérité et la fiction.

10.1.1. Autorité de la parole prophétique

Profondément marqué par les textes religieux, le style de Melville s'inspire régulièrement de la langue archaïque de la *King James' Bible*, allant souvent jusqu'au pastiche. L'auteur emprunte des images marquantes, des citations des Proverbes, des expressions appartenant à l'idiome biblique². Le roman est également peuplé de figures de prophètes, allant du vieil Elie, qui interpelle Ismaël sur le quai où est amarré le *Pequod*, au sinistre Fedallah, qui prédit la mort du capitaine Achab d'une manière sibylline, évoquant celle des sorcières de *Macbeth*. Le prophète, comme l'indique l'étymologie de son nom, est celui qui parle au nom du dieu, et qui transmet et interprète sa parole. Dans l'Ancien Testament, la fonction des prophètes repose sur une élection divine qui n'est pas nécessairement consentie, et qui peut même se manifester de façon brutale : par exemple, le prophète Jérémie est brûlé et torturé par la parole divine tant que celle-ci n'est pas prononcée. Le prophétisme est donc fondé sur un paradoxe : il représente un destin fondamentalement personnel (le prophète, et lui seul, est choisi par la divinité), mais il provoque une aliénation (le prophète n'est pas maître de sa parole et de ses choix). Par ailleurs, le prophète est un messager : il ne peut s'envisager sans la masse des fidèles à qui sa parole est destinée³. Enfin,

¹ Jean BESSIÈRE, « Préface », dans Jean BESSIÈRE et Judit MAAR (éds.), *Littérature, fiction, témoignage, vérité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Cahiers de la Nouvelle Europe », 2005, p. 7.

² Natalia WRIGHT, *Melville's use of the Bible*, op. cit., p. 137-172.

³ Julien FREUND, article « Prophétisme » [en ligne], dans *Encyclopædia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/prophetisme/>, consulté le 21 janvier 2021.

contrairement à la parole du prêtre, qui est ritualisée et intégrée au fonctionnement d'un culte, celle du prophète est spontanée, erratique, et s'énonce « en-dehors des normes communes¹ ». Pour cette raison, le statut du prophète est vulnérable, « sa seule sécurité résidant dans la force de sa parole² ». Ainsi, plusieurs prophètes bibliques se caractérisent par leur marginalité, dans la mesure où ils incarnent une rupture et viennent dénoncer les égarements de leurs contemporains, mais également parce que la volonté divine leur impose des épreuves douloureuses : ils sont contraints d'adopter des comportements humiliants (Isaïe doit marcher nu à la manière des esclaves) ou sont persécutés par leurs concitoyens (Jérémie est enfermé et battu).

Le livre de Jonas est abondamment cité dans *Moby-Dick*. Or, Jonas est un prophète incongru qui refuse d'accomplir sa mission. Quand Dieu lui ordonne d'aller à Ninive annoncer aux habitants que leur ville sera détruite s'ils n'amendent pas leur comportement, il s'enfuit à bord d'un navire. Voyant qu'il est cause d'une terrible tempête, les marins le jettent à la mer et Jonas est avalé par une baleine. Repentant, Jonas se rend à Ninive pour accomplir sa mission et les habitants, touchés par son message, obtiennent la grâce de Dieu. Dans le sermon qu'il prononce au début de *Moby-Dick*, le pasteur Mapple raconte l'histoire de Jonas et s'identifie à lui. En effet, comme Jonas, en tant qu'envoyé de Dieu, il doit prêcher la vérité malgré les obstacles. Comme lui également, sa récompense sera une joie intense :

Délices – délices extrêmes et tout intérieures – pour celui qui, devant les dieux et les commodores orgueilleux de cette terre, se dresse inflexiblement tel qu'en lui-même. Délices, pour celui que ses bras solides soutiennent encore quand le navire de ce monde vil et traître a sombré sous lui. Délices pour celui qui livre le combat de la vérité sans faire de quartier, et tue, brûle et détruit toute espèce de péché, même s'il doit aller chercher sous les toges des sénateurs et des juges. Délices – délices de mât de perroquet, les plus hautes de toutes – pour celui qui ne se reconnaît d'autre loi ni d'autre seigneur que l'Éternel son Dieu, ni d'autre patrie que le ciel³.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 70-71. « Delight is to him—a far, far upward, and inward delight—who against the proud gods and commodores of this earth, ever stands forth his own inexorable self. Delight is to him whose strong arms yet support him, when the ship of this base treacherous world has gone down beneath him. Delight is to him, who gives no quarter in the truth, and kills, burns, and destroys all sin though he pluck it out from under the robes of Senators and Judges. Delight,—top-gallant delight is to him, who acknowledges no law or lord, but the Lord his God, and is only a patriot to heaven. Delight is to him, whom all the waves of the billows of the seas of the boisterous mob can never shake from this sure Keel of the Ages. And eternal delight

Qui relit ce sermon après avoir pris connaissance de l'intégralité du roman en perçoit l'ironie. En effet, le sermon de Mapple semble résumer le parcours d'Ismaël : c'est lui qui, survivant d'un navire « qui a sombré sous lui », « livre le combat de la vérité » sans se laisser impressionner par les puissants ; c'est aussi lui, en tant que gabier, qui connaît les « délices de mât de perroquet ». Les « délices » promis par le pasteur Mapple sont également présents de manière tristement ironique à la fin du roman ; en effet, juste avant la rencontre avec Moby Dick, le *Pequod* croise le *Délices (Delight)*, un navire réduit à l'état d'épave, dont l'équipage a été décimé par le cachalot blanc. Enfin, les « délices » qui attendent les messagers de la vérité évoquent la récompense promise au *Sub-Sub* œuvrant dans l'ombre, et rappellent la démesure du projet melvillien appelé à une gloire éternelle. À l'image du livre de Jonas relu par le pasteur Mapple, le roman de Melville fonctionnerait donc comme la quête d'une récompense divine, promise à un auteur combattant pour la vérité. À cet égard, il convient de rappeler que le cachalot blanc est perçu par Achab comme une manifestation de la divinité. L'un des rares passages dans lequel Moby Dick apparaît va d'ailleurs dans ce sens :

Une innocente allégresse, une douceur souveraine émanaient de la course paisible et véloce du cachalot. Jupiter, taureau blanc lorsqu'il s'enfuit à la nage avec Europe accrochée à ses cornes gracieuses [...] – non, Jupiter lui-même, majesté au-dessus de toutes, ne surpassait pas en gloire le cachalot blanc qui fendait ainsi l'onde tel un dieu¹.

La fin spectaculaire dans le maelström, qui évoque Poe et la métaphore du puits de Démocrite, corrobore la comparaison fréquente entre *Moby-Dick* et l'Apocalypse². La fin du roman et la rencontre avec Moby Dick serait une révélation divine, que viendrait raconter celui qui a vu. Le naufrage du *Pequod*, qui entraîne avec lui un aigle empêtré dans les plis du drapeau du navire, évoque le récit de l'Apocalypse où le diable est précipité en enfer par l'ange :

and deliciousness will be his, who coming to lay him down, can say with his final breath—O Father!—chiefly known to me by Thy rod—mortal or immortal, here I die. »

¹ *Ibid.*, p. 192. « A gentle joyousness—a mighty mildness of repose in swiftness, invested the gliding whale. Not the white bull Jupiter swimming away with ravished Europa clinging to his graceful horns; his lovely, leering eyes sideways intent upon the maid; with smooth bewitching fleetness, rippling straight for the nuptial bower in Crete; not Jove, not that great majesty Supreme! did surpass the glorified White Whale as he so divinely swam. »

² Voir par exemple Natalia WRIGHT, *Melville's use of the Bible*, op. cit., p. 163-164 ; ou Mary K. BERCAW, *Cannibal Old me*, op. cit., p. 183.

Ainsi l'oiseau céleste aux cris d'archange, le bec impérial levé vers les cieux, le corps prisonnier des plis du drapeau d'Achab, sombra avec son navire qui, tel Satan, ne se laissa glisser dans les abîmes de l'enfer qu'après avoir arraché une vivante part de ciel pour s'en faire, dans sa chute, un heaume¹.

Or, identifier Ismaël à un prophète à l'image de Jonas, ou au témoin d'une révélation comme l'évangéliste Jean revient à faire de *Moby-Dick* l'équivalent fictionnel d'une prophétie. De ce fait, le roman se met en scène comme un texte à valeur sacrée, investi par une autorité transcendante qui dépasse à la fois l'auteur et le lecteur du livre.

La fin du roman de Melville assimile clairement le récit d'Ismaël à une voix prophétique. En effet, après les spectaculaires chapitres finaux consacrés à la traque du cachalot blanc et l'apothéose du naufrage du *Pequod*, d'où Ismaël est absent en tant que personnage et semble acquérir un statut de narrateur omniscient, sa voix réapparaît dans l'épilogue :

Le drame est achevé. Pourquoi donc quelqu'un s'avance-t-il [*« why then here does any one step forth »*] ? Parce que quelqu'un survécut au naufrage [*« one did survive the wreck² »*].

La répétition du pronom « *one* », dramatisée par la théâtralisation du passage, insiste sur la singularité du narrateur-personnage et rappelle l'arrière-plan calviniste du roman et les nombreuses évocations de la prédestination. Ismaël, à qui « les Parques » ont ordonné de s'embarquer « dans une expédition baleinière³ », et qui ont choisi de le laisser survivre à la fin de son aventure⁴, a suivi un destin tout tracé. Quant à la phrase tirée du livre de Job et mise en exergue de l'épilogue (*« And I only am alone escaped to tell thee »*), elle indique clairement qu'Ismaël a été choisi pour raconter ce qu'il a vu, élu comme le prophète pour porter un message adressé à un autre (*« tell thee »*). Mais si le roman est une prophétie, qui est cet autre ? Quelle figure de lecteur appelle-t-il ? Un prophète est investi d'une autorité charismatique, reconnue par les fidèles d'une religion. La relation qu'il entretient avec eux,

¹ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 621. « [...] and so the bird of heaven, with archangelic shrieks, and his imperial beak thrust upwards, and his whole captive form folded in the flag of Ahab, went down with his ship, which, like Satan, would not sink to hell till she had dragged a living part of heaven along with her, and helmeted herself with it. »

² Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.* « The drama's done. Why then here does any one step forth?—Because one did survive the wreck. »

³ *Ibid.*, p. 26 : « those stage managers, the Fates, put me down for this shabby part of a whaling voyage ».

⁴ *Ibid.*, p. 623 : « I was he whom the Fates ordained to take the place of Ahab's bowsman ».

fondée sur la transcendance de la parole qu'il vient prononcer, ne laisse aucune place aux individualités de chacun. Devons-nous comprendre que le lecteur façonné par *Moby-Dick* doit abolir sa personnalité afin de recevoir le livre comme une parole sacrée, à l'image des marins poussant un cri unanime en réponse à Achab qui les appelle à tuer la baleine blanche ? De même qu'Ismaël survivant est épargné par le cachalot afin de raconter son histoire, Achab a lui-même survécu à sa première rencontre avec l'animal. À cette occasion, il a été marqué par « une mutilation corporelle qui est, dans le même temps, une élection singulière¹ ». Élu par le cachalot, Achab est dès lors investi d'une parole qui lui confère un ascendant immédiat sur les autres. Au chapitre 61, le cri qu'il adresse aux marins les rend semblables à lui-même :

J'étais entraîné par une mystérieuse et véhémence sympathie ; la haine inextinguible d'Achab était devenue mienne. J'écoutai d'une oreille avide l'histoire de ce monstre sanguinaire dont j'avais, avec tous les autres, juré de me venger par la mort².

La parole du capitaine est ici performative : agissant sur les autres au point d'annuler toute personnalité individuelle, il fait de l'équipage de son navire l'expression d'une seule volonté. Il est donc possible de penser qu'en survivant à la rencontre avec le cachalot, Ismaël répète le destin d'Achab et acquiert la même capacité que lui : prononcer une parole qui suscite l'adhésion totale et immédiate de son interlocuteur.

L'analogie entre les deux personnages principaux du roman conduit à interroger le statut de la figure auctoriale de *Moby-Dick* dans son rapport au lecteur. En tant que figure parodique de prophète, il afficherait son désir d'anéantir la volonté de son lecteur en lui imposant la sienne. Selon cette perspective, si les références bibliques et la tonalité prophétique de *Moby-Dick* relèvent, dans le roman, de l'esthétique du sublime, elles participent également de sa dimension comique. Au chapitre précédent, nous avons détaillé la manière dont se construit le narrateur-personnage de *Moby-Dick*, selon des critères assimilés à la marginalité. Fils de famille déclassé, matelot baleinier, adoptant les idoles païennes, prônant comme modèle social la société polynésienne et mimant ses noces avec un

¹ Eyal PERETZ, *Literature, Disaster and the Enigma of Power*, op. cit., p. 58. Traduction personnelle.

² Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, op. cit., p. 205. « A wild, mystical, sympathetic 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. »

homme, Ismaël porte une voix qui se définit et s'affirme comme subversive¹. En ajoutant à ces différentes caractéristiques la marginalité du prophète, Melville donne une nouvelle preuve de son goût pour la provocation, dans la mesure où il nous enjoint à considérer les très nombreuses pages burlesques de son roman comme un texte sacré. Ainsi, au chapitre III, nous avons vu que Melville anticipe les réactions moralisatrices de ses contemporains en assimilant tout ce qui relève de la subversion (les Polynésiens, les marins, le paganisme, l'homosexualité) à une influence diabolique, ce qui se lit dans les chapitres où les matelots du *Pequod* deviennent les officiants d'un culte satanique². De même, l'obsession d'Achab mène celui-ci à procéder à une parodie de culte, durant lequel il forge le harpon destiné à tuer Moby Dick dans le sang de ses trois harponneurs et prononce une parole blasphématoire : « *Ego non baptizo te in nomine patris, sed in nomine diaboli* » (« Je ne te baptise pas au nom du père, mais au nom du diable³ »). Or, dans une lettre à Hawthorne, Melville cite précisément ce passage : « Voici la devise (secrète) du livre – *Ego non baptizo te in nomine* – mais je vous laisse achever le reste⁴ ». Cette phrase montre qu'il est parfaitement conscient de la dimension provocatrice de son livre. En effet, si nous prenons à la lettre le propos de Melville, le mauvais prophète Ismaël ferait de ses lecteurs les adeptes d'une religion diabolique, à l'image du capitaine fou entraînant ses marins sur les voies du blasphème.

La pensée moderne voit fréquemment dans les procédés de déconstruction de l'écriture l'expression d'une détresse liée à la prise de conscience d'un monde sans Dieu. Marie Blaise observe que ce point de vue a influencé de nombreuses lectures de *Moby-Dick*, selon lesquelles la multiplication des références bibliques dans le roman traduirait la survivance d'un désir d'unité⁵. Or, pour elle, les figures bibliques qui peuplent le roman de Melville ne constituent pas les « survivances d'un passé désormais perdu », mais « servent à établir un nouveau rapport à l'autorité⁶ ». En effet, Melville appartient à une génération d'intellectuels s'étant donné pour mission de produire une œuvre nationale, c'est-à-dire

¹ Voir *supra* : 9.1, p. 470 et suiv.

² Voir *supra* : 3.1.1.2, p. 188 et suiv.

³ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 532.

⁴ Lettre à Nathaniel Hawthorne du 29 juin 1851, reproduite dans Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 1129.

⁵ Marie BLAISE, « Moby Dick ou la baleine de Job » [en ligne], *op. cit.*

⁶ *Ibid.*

« reconnaître et assumer le passé colonial », qui, dans la Nouvelle-Angleterre des années 1850, « a encore pour donnée essentielle le puritanisme¹ ». De même que Nathaniel Hawthorne, Melville est façonné par une société « pour laquelle la Bible est le seul élément de médiation du réel et l'unique livre de la loi² ». Dans ces conditions, fonder un nouveau pacte littéraire signifie s'écarter de l'héritage calviniste, et donc mettre à l'épreuve le rapport puritain au monde, afin de « constituer une nouvelle garantie de l'autorité³ ». Ainsi, *Moby-Dick* n'a pas pour sujet la disparition du divin, mais la mise en cause du divin en tant que garantie de l'autorité. Cette remise en cause est illustrée par l'usage de la figure de Job, devenu non seulement un prophète dans *Moby-Dick*, mais également l'auteur de la première chronique sur la baleine, dans le sillage duquel s'inscrit Ismaël et sa propre chronique baleinière : « Qui donc a parlé le premier de notre Léviathan ? Qui, sinon le formidable Job⁴ ? », s'exclame Ismaël. Or, s'il existe bien une tradition qui fait de Job un prophète, « en faire la première autorité sur le Léviathan en termes de littérature », c'est mener « une lecture très particulière du texte⁵ ». En effet, cela revient à usurper l'autorité divine : dans le livre de Job, Job ne dit rien du Léviathan, c'est Dieu lui-même qui le mentionne. Faire de Job un auteur baleinier au même titre qu'Ismaël revient à remplacer l'autorité divine par celle de Job, et, dans son prolongement, de celle d'Ismaël⁶.

La comparaison d'Ismaël avec Jonas, centrale dans le roman, produit le même effet d'effacement de l'autorité divine. Tout d'abord, à la fin du roman, tandis que l'équipage est englouti par le gouffre laissé par le plongeur de Moby Dick, donc métaphoriquement avalé par le cachalot, Ismaël seul est recraché. Il ne connaît donc pas le séjour rédempteur dans le ventre de la baleine comme le prophète biblique. Sa parole est ainsi déconnectée de toute autorité divine⁷. D'autre part, le sermon du père Mapple ne retient pas la totalité de l'histoire de Jonas, et passe sous silence la véritable raison pour laquelle le prophète refuse de délivrer sa prophétie. En effet, quand Jonas, recraché par la baleine, annonce aux habitants de Ninive

¹ *Ibid.* Voir aussi *supra* : 1.1.1, p. 46 et suiv.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 135. « Who wrote the first account of our Leviathan? Who but mighty Job! »

⁵ Marie BLAISE, « Moby Dick ou la baleine de Job » [en ligne], *op. cit.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Mary K. BERCAW, *Cannibal Old me*, *op. cit.*, p. 183.

que leur ville sera détruite, ceux-ci s'amendent et Dieu ne les punit pas. Jonas se met alors en colère contre la miséricorde divine :

Ah ! Yahvé, dit-il, n'est-ce point là ce que je disais lorsque j'étais encore dans mon pays ? C'est pourquoi je m'étais d'abord enfui à Tarsis ; je savais en effet que tu es un Dieu de pitié et de tendresse, lent à la colère, riche en grâce et te repentant du mal. Maintenant, Yahvé, prends donc ma vie, car mieux vaut pour moi mourir que vivre¹.

Jonas n'a pas pris la fuite par peur, mais par orgueil, car il n'a pas voulu voir sa parole mise en doute. En effet, Dieu le contraint à émettre une parole prophétique qui porte en elle-même un paradoxe : si Jonas la prononce, elle ne se réalisera pas. Le père Mapple affirme que Jonas a reçu l'ordre de « prêcher la Vérité à la face du Mensonge² », mais la fin de l'histoire de Jonas rend cette phrase caduque, dans la mesure où sa parole de vérité devient fautive sitôt qu'elle est prononcée. En nous incitant à comparer son roman au livre de Jonas, Melville nous enjoint donc à réfléchir sur le statut du mensonge et de la vérité.

En outre, le statut de la parole prophétique est également questionné à travers les multiples références à *Macbeth*. En effet, si les prophéties prononcées dans la pièce de Shakespeare se réalisent, elles sont trompeuses, car elles semblent annoncer des événements impossibles. Ainsi, les sorcières disent à Macbeth qu'il sera vaincu lorsque la forêt de Birnam se déplacera, et que seul un homme qui n'est pas né d'une femme pourra le tuer. Persuadé que ces prophéties sont irréalisables, Macbeth est vaincu par une armée dont les soldats sont déguisés en arbres, et tué par un homme né d'une césarienne. De même, Achab entend de Fedallah :

Mais je t'ai dit, vieil homme, qu'avant que ta mort survienne dans ce voyage, il faudra qu'en vérité tes yeux aient vu deux corbillards sur l'eau ; le premier n'aura pas été construit par des mains d'homme, et le bois visible du second aura poussé en Amérique³.

Le Parsi ajoute : « toujours, je te précéderai et serai ton pilote⁴ ». Rassuré, car nul n'a encore vu de corbillard en pleine mer, Achab répond comme l'a fait Macbeth : « Ha ! nous

¹ Jonas 4, 2-3, *Bible de Jérusalem*, *op. cit.*

² Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 70. « To preach the Truth to the face of Falsehood! »

³ *Ibid.*, p. 540. « "But I said, old man, that ere thou couldst die on this voyage, two hearses must verily be seen by thee on the sea; the first not made by mortal hands; and the visible wood of the last one must be grown in America." »

⁴ *Ibid.* « "Though it come to the last, I shall still go before thee thy pilot." »

ne verrons pas une telle scène de sitôt¹ ». Au troisième jour de la traque de Moby Dick, Achab voit le Parsi mort, ligoté par les lignes au corps du cachalot. Il est alors frappé de la même stupeur que Macbeth, en comprenant le double sens des mots de la prophétie :

« Berné, dupé ! » Il eut une longue et faible inspiration. « Ainsi donc, Parsi, je te revois... et tu me précèdes ; et ceci, *ceci* serait le corbillard que tu avais annoncé. Mais je veux prendre ta prophétie à la lettre, absolument. Où est le second corbillard² ? »

Celui-ci se révèle être le *Pequod* lui-même, frappé de plein fouet par le cachalot :

« Le navire ! Le corbillard !... le second corbillard ! s'écria Achab de sa baleinière. Son bois ne pouvait être qu'américain³. »

Le capitaine, comme Macbeth, a été berné par une formulation équivoque. Rappelons-nous le mot des sorcières de *Macbeth* au moment où elles jettent leur sortilège : « *fair is foul and foul is fair* ». Dans un monde où le vrai peut dire le faux, et le faux dire le vrai, à quelle parole se fier ? De même, la prophétie qui annonce à Macbeth qu'il sera roi le surprend, et le texte nous laisse entendre qu'il n'avait jamais songé à devenir roi avant sa rencontre avec les sorcières. Tout porte donc à croire qu'il réalise la prophétie car elle a éveillé chez lui le désir d'être roi, mais non parce qu'il y était destiné. Une telle prophétie, si elle a bien une efficacité, n'est donc pas un message transcendant délivré par un messager, mais un mauvais tour joué par les forces des ténèbres. Les prophéties des sorcières de *Macbeth*, tout comme celles de Fedallah, ont une origine diabolique. Elles poussent les personnages de la pièce de Shakespeare à s'interroger sur la valeur de la parole, à l'image de Banquo affirmant que « les puissances des ténèbres nous disent des vérités » afin de « nous conduire à notre perte⁴ ». Or, si le démon peut dire la vérité, quelle est le statut de celle-ci ? La dévaluation de la parole prophétique à l'œuvre dans *Moby-Dick*, à travers la relecture du livre de Jonas et les citations de la pièce de Shakespeare, atteint la figure auctoriale en révélant sa possible imposture. Ismaël prophète, investi d'une mission divine, pourrait aussi bien être un instrument des ténèbres, un prophète sans dieu ou un charlatan prononçant des phrases

¹ *Ibid.* « "Ha! Such a sight we shall not soon see." »

² *Ibid.*, p. 615. « "Befooled, befooled!"—drawing in a long lean breath—"Aye, Parsee! I see thee again.—Aye, and thou goest before; and this, *this* then is the hearse that thou didst promise. But I hold thee to the last letter of thy word. Where is the second hearse? [...]" »

³ *Ibid.*, p. 620. « "The ship! The hearse!—the second hearse!" cried Ahab from the boat; "its wood could only be American!" »

⁴ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 321.

à double sens. À cet égard, il convient de rappeler que les personnages de prophètes de *Moby-Dick* sont globalement discrédités. Le vieil Elie, qui interpelle Ismaël, est un homme déguenillé couvert de petite vérole, et sa vue laisse penser au narrateur qu'il « s'est échappé de quelque part¹ ». Quant à Gabriel, le Trembleur du navire *Jéroboam*, il est frappé « d'une folie profonde, fanatique, sans remède² », et les dénominations essentiellement ironiques qui le caractérisent laissent entendre qu'il utilise son pouvoir de persuasion pour éviter d'avoir à travailler sur le navire. Le vagabond Ismaël, qui se présente peut-être sous un faux nom, et qui raconte son invraisemblable histoire, est-il si différent d'Elie qu'il qualifie de « mystificateur [*humbug* »]³ » ?

10.1.2. Le témoignage ou le désir d'une communication immédiate

Comme la prophétie, le témoignage suppose un régime de parole investi d'une autorité extérieure : c'est l'expérience réelle du témoin qui est à l'origine de cette autorité, ce qui permet notamment au témoignage de servir de preuve judiciaire. À ce titre, la figure auctoriale présente dans *Moby-Dick* avance régulièrement l'argument de son expérience de marin pour donner du crédit à ses affirmations. Le chapitre 45, intitulé « *The Affidavit* » (que Philippe Jaworski choisit de traduire « Témoignages »), est à cet égard exemplaire. En droit britannique et étasunien, l'affidavit est une déclaration écrite faite sous serment, qui de ce fait a une valeur juridique. Distinct du matelot Ismaël et de l'érudit atrabilaire des chapitres cétopologiques, le « je » de ce chapitre laisse entrevoir un autre avatar d'Herman Melville en tant que figure auctoriale de *Moby-Dick*. En effet, ce chapitre 45 a pour objectif de rendre la principale trame du roman crédible, et d'en apporter la caution :

¹ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 117 : « this fellow has broken loose from somewhere ».

² *Ibid.*, p. 350. « A deep, settled, fanatic delirium was in his eyes. »

³ *Ibid.*, p. 119.

Je ne saurais trouver de meilleur endroit que celui-ci pour évoquer encore deux ou trois choses importantes à mes yeux, en ce qu'elles établissent sous une forme écrite et imprimée la parfaite vraisemblance de toute l'histoire du cachalot blanc, en particulier son épilogue catastrophique¹.

Dans ce passage, Melville souligne l'importance de la forme imprimée – ce qui concorde avec la référence à l'affidavit, qui est un témoignage écrit – dans la mesure où les savoirs sur lesquels reposent ses affirmations proviennent de l'expérience concrète des marins, et de leur culture orale. Comme dans les chapitres cétologiques, le « je » du texte se pose en intermédiaire entre la culture populaire des matelots et des lecteurs qu'il suppose terriens et très éloignés du monde maritime. Concernant ces derniers, qui se caractérisent par « une ignorance complète de ces choses », il s'agit de « dissiper toute espèce d'incrédulité² » à l'égard du moteur narratif du roman (un cachalot, qu'il est possible de retrouver à plusieurs endroits du globe, est capable de faire preuve d'agressivité à l'égard des navires, et même d'en couler un). L'allégation de vérité joue donc un double rôle. D'une part, comme dans les chapitres cétologiques, elle donne une légitimité à la culture orale des marins qui devient, par l'action de l'auteur, un savoir imprimé au même titre que celui des scientifiques. D'autre part, elle sert de garantie à la véracité du récit et justifie les choix narratifs. À ce titre, la figure d'auteur ici invoquée intervient pour défendre son œuvre, rappelant le ton de la préface de *Typee*, écrite par Melville lors de la seconde édition de son roman afin de répondre aux accusations d'invraisemblance dont celui-ci avait fait l'objet.

Moins exigeant qu'un témoignage oral, l'affidavit peut se fonder sur une connaissance personnelle des faits rapportés ou sur une conviction forte que le déposant est capable de défendre en citant des sources précises, bien que n'étant pas un témoin direct des événements qu'il relate. Afin de défendre la vraisemblance de son récit, Ismaël se sert de ces deux procédés, choisissant de rapporter « une série de faits indépendants dont [il a] été le témoin direct en qualité de baleinier », ou qu'il tient « de source sûre³ ». Il s'agit pour lui de

¹ *Ibid.*, p. 234. « I do not know where I can find a better place than just here, to make mention of one or two other things, which to me seem important, as in printed form establishing in all respects the reasonableness of the whole story of the White Whale, more especially the catastrophe. »

² *Ibid.*, p. 232 : « to take away any incredulity which a profound ignorance of the entire subject may induce in some minds ».

³ *Ibid.* « I [...] shall be content to produce the desired impression by separate citations of items, practically or reliably

convaincre son lecteur de deux points essentiels : premièrement, il est possible de rencontrer la même baleine plusieurs fois dans des zones très éloignées du globe ; et deuxièmement, le cachalot est un animal suffisamment intelligent pour attaquer volontairement un navire. À cette occasion, l'expérience personnelle de marin est mise en avant à travers l'usage de la première personne : « j'ai vu les harpons piquer les baleines » ; « il se trouve que j'étais dans les baleinières les deux fois¹ ». Quand il s'agit de sources secondaires, Ismaël insiste sur la fiabilité de celles-ci : « J'ai rencontré Owen Chase qui était second de l'*Essex* à l'époque du drame, [...] j'ai parlé à son fils² » ; « Il se trouve que le capitaine D'Wolf [...] est originaire de Nouvelle-Angleterre [...]. J'ai l'honneur d'être un sien neveu³ ». Ces mentions renvoient à la vie personnelle de Melville, et contribuent à façonner une figure auctoriale digne de foi, dont l'expérience de matelot baleinier sert d'argument d'autorité et permet de prouver que « le plus prodigieux événement de ce livre est corroboré par des épisodes contemporains peu discutables⁴ ». Enfin, la mention de l'affidavit ajoute du crédit aux affirmations avancées dans le chapitre, dans la mesure où il suppose un serment : un auteur d'affidavit doit jurer que ce qu'il écrit est vrai, et, en cas de mensonge avéré, peut être poursuivi pour parjure.

Par ailleurs, au-delà du questionnement sur la véracité des événements relatés dans *Moby-Dick*, la notion de témoignage permet d'aborder une autre lecture du régime de parole utilisé dans le roman. En effet, de nombreux critiques ont vu dans l'épisode final une invitation à lire *Moby-Dick* à la manière d'un témoignage de rescapé. Si la proposition trouve rapidement ses limites (*Moby-Dick* mime-t-il réellement une parole traumatique ? Hormis à la fin, à quelle partie du roman s'applique une telle lecture ?), elle a le mérite d'interroger le statut de la parole auctoriale en un siècle où les naufrages sont nombreux, et les récits de survivants souvent spectaculaires. À ce propos, le célèbre naufrage de l'*Essex* constitue l'une des sources de *Moby-Dick*. En 1820, ce navire baleinier est coulé par un cachalot lors d'une

known to me as a whaler [...]. »

¹ *Ibid.* « I saw the whales struck » ; « I was in the boat both times ».

² *Ibid.*, p. 236. « I have seen Owen Chace, who was chief mate of the Essex at the time of the tragedy; I have read his plain and faithful narrative; I have conversed with his son; and all this within a few miles of the scene of the catastrophe. »

³ *Ibid.*, p. 237-238. « Now, the Captain D'Wolf [...] is a New Englander [...]. I have the honor of being a nephew of his. »

⁴ *Ibid.*, p. 239. « But I must be content with only one more and a concluding illustration; [...] by which you will not fail to see, that not only is the most marvellous event in this book corroborated by plain facts of the present day, but that these marvels (like all marvels) are mere repetitions of the ages [...]. »

chasse. Contraints d'abandonner le navire, les membres de l'équipage se répartissent entre les trois baleinières afin de rejoindre la côte de l'Amérique du Sud. À la dérive et à court de vivres, les survivants doivent se nourrir des cadavres de leurs camarades, et ne parviennent à être secourus que plusieurs mois après le naufrage. Ce récit, qui a suscité dans l'imaginaire étasunien une fascination considérable, se transmet oralement de navire en navire, et est également relaté en 1821 dans le témoignage écrit d'Owen Chase, second du navire *Essex*. En 1841, le jeune Melville alors matelot baleinier rencontre le fils d'Owen Chase, qui lui donne une copie du récit de son père. Selon une définition de Catherine Coquio, le récit de témoignage est « un récit assumé et adressé dont l'authenticité est attestée par la présence du narrateur à l'événement raconté¹ ». Ces points sont mis en avant par Owen Chase : dans une courte préface, il déclare que les récits sur le sujet, réels ou fictifs, sont nombreux ; par conséquent, il craint que l'intérêt du public pour le naufrage de l'*Essex* ne se soit émoussé. Il oppose toutefois à ces récits le sien, qui est fondé sur des faits, et insiste sur son statut de victime et de témoin direct des événements². Un récit de témoignage comme le sien assume donc « deux fonctions distinctes : l'attestation des faits et la révélation d'une vérité³ ». Le récit de Chase, dont plusieurs passages sont cités dans le chapitre « *The Affidavit* », sert notamment de caution à Melville pour justifier le fait qu'un cachalot est capable d'attaquer un navire. En faisant de son narrateur le survivant d'une attaque semblable à celle qu'a vécue le second de l'*Essex*, Melville opère une substitution : Ismaël devient Chase, et se trouve dès lors en mesure d'émettre à son tour une parole de rescapé, c'est-à-dire légitimée par l'expérience vécue.

La dimension grandiose du dernier chapitre et la solennité de l'épilogue encouragent à lire la fin de *Moby-Dick* comme le récit d'un traumatisme qui serait le point de départ du roman lui-même. Ismaël survivant devient narrateur de son propre récit précisément au

¹ Catherine COQUIO, « L'émergence d'une "littérature" de non-écrivains: les témoignages de catastrophes historiques », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 2, 2003, p. 350.

² Owen CHASE, *Narrative of the Most Extraordinary and Distressing Shipwreck of the Whale-ship Essex, of Nantucket; Which Was Attacked and Finally Destroyed by a Large Spermaceti-whale, in the Pacific Ocean; With an Account of the Unparalleled Sufferings of the Captain and Crew During a Space of Ninety-three Days at Sea, in Open Boats in the Years 1819 & 1820* [en ligne], New York, W.B. GILLEY, 1821, URL : <http://www.gutenberg.org/files/61931/61931-h/61931-h.htm>, consulté le 4 février 2021.

³ Catherine COQUIO, « L'émergence d'une « littérature » de non-écrivains: les témoignages de catastrophes historiques », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, *op. cit.*, p. 350.

moment où, le *Pequod* englouti par la mer, il émerge seul au-dessus des flots. L'objet à l'origine de sa salvation – le fameux cercueil-bouée de Queequeg – incite à lire l'expérience d'Ismaël comme une aventure initiatique. Se substituant à un mort (Queequeg) dans son propre cercueil, Ismaël subit la menace d'un extrême danger (le maelström) avant de ressurgir à la surface. Il erre ensuite durant tout un jour avant d'être recueilli, sans être inquiétés des requins qui s'écartent de lui, « les mâchoires comme muselées¹ » : il semble désormais être invulnérable à la capacité d'engloutissement de la mer. La toute fin du récit insiste sur la solitude et la singularité d'Ismaël survivant. En effet, la phrase que Melville choisit de mettre en exergue de son épilogue (« *And I only am escaped alone to tell thee* » ; « Et je me suis échappé moi seul, pour t'en apporter la nouvelle² ») souligne le caractère unique de celui qui vient la dire. Dans le livre de Job, cette phrase est prononcée quatre fois par des personnages de serviteurs. Chacun d'entre eux vient annoncer à Job une catastrophe qui le concerne : la perte de ses troupeaux et de ses richesses, la mort de ses enfants. La solitude de Job, dépouillé peu à peu de tout ce qu'il possède et privé des membres de sa famille, est ainsi redoublée par cette figure de serviteur, seul rescapé d'une catastrophe collective. Dans *Moby-Dick*, le choix de cette citation donne un statut particulier à la voix d'Ismaël. Elle met en avant la singularité du narrateur, en insistant sur son isolement (« *I only am escaped alone* »), à laquelle fait écho le dernier mot du roman (« orphelin »). Ainsi, comme dans les récits de témoignage réels, c'est le vécu personnel du désastre qui singularise la voix du témoin, et qui donne son autorité à la parole qu'il prononce, comme l'explique Chase dans sa préface, qui prend soin de distinguer son récit du naufrage de l'*Essex* des nombreuses versions existantes, plus ou moins fictives.

Le témoignage est le désir d'une parole débarrassée des équivoques et des tromperies du langage, qui permettrait de saisir les faits dans leur vérité nue. C'est bien l'ambition de Chase, qui affirme vouloir rétablir la vérité parmi les dizaines de récits approximatifs qui circulent parmi les marins. Le témoignage suppose d'être reçu entièrement et d'être cru. Faisant fi de la forme, il se conçoit d'abord comme la communication immédiate d'un vécu. Cette représentation du récit testimonial peut s'observer, par exemple, à travers les choix de

¹ Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 623. « The unharmed sharks, they glided by as if with padlocks on their mouths »

² *Ibid.*

mise en scène des récits de déportation : les éditeurs valorisent fréquemment « la “pureté” du langage “testimonial” », censée « s’opposer à l’infidélité du langage littéraire¹ ». Pourtant, la question de la médiation du langage est essentielle : le témoignage n’existe qu’en tant que récit fait de mots, il n’est pas distinct du langage qui le constitue. Faire de tels choix éditoriaux revient à « prétendre que l’expérience relatée dans le récit n’a pas de support » : l’événement vécu est présenté « comme s’il transcendait les contingences matérielles de sa communication² ». Dans le cas d’un témoignage écrit, la question est d’autant plus brûlante. En effet, comment concilier la définition première du témoignage (une déclaration orale en lien avec un vécu personnel³) et le passage à l’écriture, nécessairement associé à une mise à distance de l’événement raconté ? Dans le cas d’un témoignage réel, le passage du témoignage au récit écrit pose donc le problème de son statut littéraire. Dans le cas, comme celui qui nous occupe, d’un roman qui mime un témoignage, la question s’inverse : comment la littéarité du texte peut-elle disparaître au profit d’une parole qui apparaîtrait immédiate, qui ferait oublier les questions liées à son statut écrit ? Poser cette question revient à soulever celle de la réception du récit. Est-il possible de recevoir *Moby-Dick* comme un témoignage, c’est-à-dire comme le récit immédiat d’un vécu ? Tandis que la prophétie établit un rapport vertical entre celui qui émet la parole (le dieu, par l’intermédiaire du prophète) et celui qui la reçoit (le fidèle), le témoignage suppose au contraire une égalité entre celui qui parle et celui qui écoute. Dans le roman de Melville, c’est ce que signale la mise en exergue de la citation du livre de Job : le serviteur échappé seul du désastre annonce à Job une catastrophe qui le concerne. Par conséquent, celui qui reste seul survivant des catastrophes qui s’abattent sur sa famille, c’est bien Job lui-même. Privé de tout, Job devient unique, semblable à ce serviteur échappé du désastre : le message et le destinataire partagent la même expérience de la catastrophe. L’ambition ultime du témoignage est de communiquer l’immédiateté du désastre, afin de faire de l’autre un témoin à son tour. Par conséquent, l’adresse finale d’Ismaël à ses lecteurs (« je me suis échappé moi seul pour t’en apporter la nouvelle ») exprimerait la volonté de transmettre l’expérience du naufrage, comme il a tenté de nous

¹ Karla GRIERSON, « Pour une épistémologie du “témoignage” », dans Jean BESSIÈRE et Judit MAAR (éds.), *Littérature, fiction, témoignage, vérité*, Paris, L’Harmattan, coll. « Cahiers de la Nouvelle Europe », 2005, p. 13.

² *Ibid.*

³ Selon la définition du TLF, le témoignage est une « déclaration qui confirme la véracité de ce que l’on a vu, entendu, perçu, vécu ».

faire appréhender la splendeur et la démesure de la baleine, tout en reconnaissant les limites du langage. En ce sens, le récit d'Ismaël se rapprocherait de celui du conteur de Walter Benjamin, qui « emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui », afin que « ce qu'il raconte, à son tour, devien[ne] expérience en ceux qui écoutent son histoire¹ ». Comme l'observe Philippe Jaworski, les romans melvilliens fonctionnent comme une mise en danger, qui appellent un lecteur actif. À cet égard, ils sont semblables à l'effet de la poésie décrit par Philippe Lacoue-Labarthe, pour qui le poème traduit l'« *expérience*, sous la condition d'entendre strictement le mot – l'*ex-periri* latin, la traversée d'un danger – et de se garder, surtout, de référer la chose à quelque “vécu”, ou à l'anecdote² ». C'est également ce que semble appeler le poète Lombardo de *Mardi*, s'écriant : « Enfin ! J'ai créé la force qui crée³ ! » Dans cette perspective, analyser *Moby-Dick* selon les modalités d'un récit de témoignage ne revient pas à faire une analogie littérale entre le roman et les témoignages réels relatant le vécu de traumatismes, mais à s'intéresser à la manière dont le texte appelle son lecteur et le façonne.

Pour les personnages de poètes que l'on rencontre dans l'œuvre melvillienne, l'énergie qui traverse l'auteur et son lecteur dans le partage de l'expérience poétique dépasse l'auteur lui-même. Ainsi, le poète Lombardo de *Mardi*, conformément à une conception romantique du génie, est saisi et possédé par l'inspiration lorsqu'il écrit :

BABBALANJA : Pour le moment, il n'était pas son maître ; rien qu'un scribe qui écrivait sous la dictée.

YOOMY : L'inspiration !

BABBALANJA : Appelez cela comme vous voulez, Yoomy, c'était une sorte de somnambulisme de l'esprit. Lombardo ne posait jamais sa plume : elle lui tombait des mains ; alors, il était comme désensorcelé, se frottait les yeux, regardait fixement sans voir et se sentait défaillir, parfois même jusqu'à la mort⁴.

¹ Walter BENJAMIN, « Le Conteur », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, trad. de Maurice DE GANDILLAC, Rainer ROCHLITZ, Pierre RUSCH, p. 121.

² Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *La poésie comme expérience*, Paris, Bourgois, 1986, p. 30, cité par Philippe JAWORSKI, « Préface », in Herman MELVILLE, *Œuvres vol. I : Taïpi, Omou, Mardi*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. X.

³ Herman MELVILLE, *Mardi*, *op. cit.*, p. 1139.

⁴ *Ibid.*, p. 1140.

Lombardo est appelé par la nécessité à bâtir une œuvre colossale, mais qu'il juge imparfaite :

Lombardo était fort loin de goûter son œuvre. Il avoue qu'elle lui a toujours paru une copie gribouillée de ce qu'il portait au-dedans de lui et qu'il ne pouvait, malgré tous ses efforts, exprimer complètement¹.

On retrouve la même idée dans *Pierre*, où le personnage principal est déchiré entre ce qu'il désire écrire et ce qu'il écrit réellement, et perd toute sa force vitale dans l'effort d'écriture :

Ce qui absorbe à présent le temps et la vie de Pierre, ce n'est pas le livre, c'est l'élaboration première de l'étrange substance qui, dès l'instant qu'il a entrepris ce livre, a jailli et s'est répandue dans son âme. Deux livres sont en cours, et le monde n'en verra qu'un : le livre raté. L'autre, plus volumineux et infiniment meilleur, est pour la bibliothèque privée de Pierre. C'est ce dernier qui, par ses exigences insondables, boit son sang ; le premier ne demande que son encre².

Cette conception d'inspiration platonicienne d'un livre qui viendrait de l'âme et ne pourrait se réaliser que sous une forme imparfaite et inachevée se retrouve dans la correspondance de Melville. La rencontre avec l'écrivain Nathaniel Hawthorne en août 1850, durant la période d'écriture de *Moby-Dick*, a bouleversé Melville. Le choc qu'elle a suscité chez lui alimente une thèse ancienne et répandue, selon laquelle le contact avec Hawthorne aurait eu pour conséquence une refonte de la composition de *Moby-Dick* et une évolution considérable de son intrigue principale : le roman serait ainsi passé d'un récit de pêche à la baleine dans la lignée de *Redburn* et de *Vareuse-Blanche* à un roman métaphysique à l'ampleur shakespearienne³. Dans une lettre spectaculaire à Nathaniel Hawthorne, qui, ne l'oublions pas, est le dédicataire de *Moby-Dick* et l'un de ses premiers lecteurs, Melville le remercie d'avoir « compris » son livre :

¹ *Ibid.*, p. 1146-1147.

² Herman MELVILLE, *Pierre ou les Ambiguïtés*, *op. cit.*, p. 987.

³ Cette thèse dite des « deux *Moby-Dick* » est proposée en 1940 par Leon Howard et connaît une fortune considérable dans la critique melvillienne à partir des années 1950. Cette thèse est plausible, mais en l'absence de manuscrits, on ne peut savoir à quel point la rencontre avec Hawthorne influença Melville. Pour plus de développement à ce sujet, voir Philippe JAWORSKI, « Notice de *Moby-Dick* », dans *Œuvres vol. III : Moby-Dick, Pierre ou les Ambiguïtés*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1143-1147.

[...] je me suis senti panthéiste alors – votre cœur battait dans mes côtes et le mien dans les vôtres, et l'un et l'autre dans celles de Dieu¹.

Cet enthousiasme est indissociable de la relation privilégiée qu'entretenaient les deux écrivains. Dans la suite de la lettre, Melville lui adresse cette célèbre question :

D'où viens-tu, Hawthorne ? De quel droit bois-tu à mon flacon de vie ? Et quand je le porte à mes lèvres – voici que ce sont les tiennes et non les miennes. J'éprouve que la Divinité est rompue comme le pain de la Cène et que nous en sommes les morceaux. De là cette infinie fraternité de sentiments².

Cette déclaration, qui célèbre une union mystique des âmes, n'est pas sans évoquer l'élan de fraternité universelle décrit dans *Moby-Dick* au moment du pressage du spermaceti, épisode lui-même lié au « mariage » de Queequeg et Ismaël. Outre l'expression d'une possible attraction amoureuse, Melville confie la joie que lui procure la reconnaissance de la valeur de son livre par un écrivain qu'il admire. Selon la lettre, la lecture d'Hawthorne du livre de Melville a pour conséquence une fusion des corps et des âmes (« votre cœur battait dans mes côtes et le mien dans les vôtres »), qui touche au sublime de la divinité. Lire le livre de Melville, dans le cas d'un lecteur privilégié comme Hawthorne, reviendrait à « boire à [s]on flacon de vie », à se nourrir de l'élan vital de l'écrivain. Cette référence au « flacon de vie » anticipe le moment où le narrateur de *Pierre* décrit les deux livres, celui de l'âme et celui fait de papier. En effet, cette substance vitale que Pierre perd peu à peu se déploie dans le livre de l'âme. De même, dans sa lettre, Melville affirme qu'Hawthorne, quand il « comprend » *Moby-Dick*, perçoit la sublimité du livre véritable derrière l'imperfection de la forme imprimée :

Tu te souciais du livre comme d'une guigne. Mais de temps à autre, à mesure que tu lisais, tu saisissais la pensée dominante qui l'animait – et c'est elle que tu as louée. [...] Tu as été assez archangélique pour dédaigner le corps imparfait et embrasser l'âme³.

Philippe Jaworski observe que cette « rencontre miraculeuse du romancier et de son lecteur⁴ », qui évoque la réunion des deux moitiés séparées de l'androgynie dans le mythe

¹ Lettre à Nathaniel Hawthorne du 17 (?) novembre 1851, reproduite dans Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 1134.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 1135.

⁴ Philippe JAWORSKI, « Notice : Melville et Hawthorne », dans *Œuvres vol. III : Moby-Dick, Pierre ou les Ambiguïtés*,

platonicien, ressemble à celle à laquelle aspire Hawthorne lui-même dans le prologue de *La Lettre écarlate* :

Certains écrivains [...] se livrent à des révélations à ce point confidentielles qu'elles ne sauraient décentement s'adresser qu'à un esprit et un cœur entre tous faits pour les comprendre, comme si l'œuvre imprimée, lancée dans le vaste monde, devait inmanquablement y trouver la moitié séparée de l'auteur et permettre à celui-ci de compléter le cycle de sa vie en le faisant entrer en communion avec celle-là¹.

En définitive, à qui s'adresse *Moby-Dick* ? Faut-il lire dans la dédicace à Hawthorne le souhait intime d'être compris par une âme sœur, et de voir dans le roman un livre adressé à un seul lecteur² ? Une lettre d'Allan Melville, frère d'Herman, permet de montrer que la décision de la dédicace est tardive, puisqu'elle n'a été prise que quelques semaines avant la première édition londonienne du texte³. Quant à l'impression d'une union mystique des âmes que Melville a pu lire dans le compte-rendu d'Hawthorne, nul n'est en mesure de savoir si elle était partagée, puisque les lettres d'Hawthorne n'ont pas été conservées. Toutefois, ce roman, tout entier adressé à un autre, de la phrase initiale (« *Call me Ishmael* ») à l'épilogue (« *And I only am escaped alone to tell thee* »), cherche à interpeller, à toucher, à agir sur son lecteur, ce qui permet d'y lire le désir de partager l'expérience de l'écriture.

10.1.3. Mascarades

Cependant, la mauvaise réception de *Moby-Dick*, qui précède celle, catastrophique, de *Pierre*, entérine le malentendu entre Melville et son public étasunien. Accusé d'être tout à la fois abscons et immoral, Melville confirme sa capacité à saboter tout discours d'autorité

Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1348.

¹ Nathaniel HAWTHORNE, « Les Bureaux de la douane. Pour servir de prologue à *La Lettre écarlate* », dans *La Lettre écarlate*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1977, trad. de Marie CANAVAGGIA, p. 24.

² Melville conclut cette lettre à Hawthorne par une demande : « N'écris pas un mot sur le livre. Ce serait me dérober mon avare délice. » (Lettre à Nathaniel Hawthorne du 17 (?) novembre 1851, reproduite dans Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, *op. cit.*, p. 1134). Ce souhait, qui prive *Moby-Dick* de la caution d'un écrivain reconnu, a sans doute porté préjudice à la réception du roman. Doit-on y lire une manifestation d'orgueil de la part de Melville, ou l'expression du plaisir lié à un secret partagé, celui de cette communion intime des âmes que seul Hawthorne pouvait ressentir à la lecture du texte ?

³ Philippe JAWORSKI, « Notice de *Moby-Dick* », *op. cit.*, p. 1151.

au sein de ses fictions romanesques, ce qui met en péril le pacte de lecture. Cette faculté à se saisir d'un discours respectable afin de le détourner se décline dans tous les chapitres de *Moby-Dick*. Au cours de notre travail, nous en avons abordés quelques-uns : tissage encyclopédique de citations dans les chapitres cétologiques, pastiches de sermons et de textes bibliques, subversion du langage judiciaire... Bien au-delà de la question du genre des ouvrages melvilliens, c'est cette esthétique du rapiéçage ou du « ragoût » qui semble être le trait le plus caractéristique de leur auteur. En ce sens, la séparation artificielle que Melville opère parmi ses romans, entre ceux jugés conformes à ses aspirations littéraires, et ceux qu'il affirme mépriser, ne doit pas être prise trop au sérieux. Si l'auteur-Melville s'inscrit dans la veine d'un genre populaire (le récit d'aventures maritimes), ses premiers romans font déjà preuve de la causticité à l'œuvre dans *Moby-Dick*, ce dont témoignent les éditions expurgées de *Typee* et les nombreuses critiques dont *Typee* et *Omoo* ont fait l'objet, notamment au sujet de la satire des missionnaires étasuniens en Polynésie. Mary Bercaw observe ainsi une grande parenté de style entre les différents romans melvilliens, et les associe d'une part à la tradition britannique d'une littérature mimant une conversation à bâtons rompus entre l'auteur et son lecteur, dont la vocation est fréquemment satirique (Byron, Fielding, Tackeray, Throllope) ; et d'autre part aux romans étasuniens qui ont suivi ceux de Melville, moins enracinés dans une culture aristocratique et mettant en scène des personnages marginaux (Twain, notamment avec *Huckleberry Finn*, dans la lignée duquel Mary Bercaw place Steinbeck, Kerouac ou Bob Dylan)¹.

Cet usage systématique de la parodie et de la subversion des discours d'autorité s'accompagne d'une pratique qui contrevient aux règles élémentaires de la lecture : la notion de contrat ou de pacte littéraire, qui permet de définir la relation qui s'établit dans un texte entre un auteur et son lecteur, est mise à mal par Melville, dans la mesure où ses romans ne permettent pas de tracer une distinction nette entre fiction et réalité. À cet égard, le cas de *Typee* est exemplaire. Dès la publication de son premier ouvrage, Melville est suspecté d'imposture – on sait aujourd'hui que *Typee*, présenté comme autobiographique par son auteur, est en réalité fortement romancé et qu'il plagie dans certains passages d'autres récits

¹ Mary K. BERCAW, *Cannibal Old me*, op. cit., p. 153.

de voyage¹. Les critiques émises sur la véracité de *Typee* poussent Melville à ajouter une préface à son livre lors de sa réédition en 1846, dans laquelle il insiste sur le caractère véridique de tous les événements rapportés dans son récit. Toutefois, malgré les allégations de vérité, la préface de 1846 ne parvient pas réellement à convaincre la critique et les lecteurs. Le cas de *Typee* révèle d'emblée le statut indéfinissable de la voix melvillienne : la première personne employée de *Typee* à *Moby-Dick* est-elle celle d'un narrateur-personnage ou de l'auteur ? Cet auteur a-t-il réellement séjourné chez les Taïpis ? Les récits sont-ils autobiographiques ou relèvent-ils de la fiction ? Le brouillage des frontières entre auteur et narrateur-personnage, à l'œuvre dans *Typee*, se retrouve dans *Moby-Dick* dans le chapitre « *The Affidavit* » que nous avons commenté précédemment. Ce chapitre se présente comme le témoignage sous serment d'un auteur, qui rapporte des faits véridiques pour prouver que sa fiction est vraisemblable. Nous avons également vu qu'il rapporte des éléments réels (par exemple, la rencontre entre Melville et le fils d'Owen Chase), qui fonctionnent comme autant de preuves de la bonne foi de l'auteur. De fait, si « *The Affidavit* » était présenté en début d'ouvrage, on y trouverait tous les éléments d'une préface : une première personne se référant à l'auteur en situation d'écriture, un discours métanarratif, des allégations de vérité ; le tout énoncé dans le cadre d'un témoignage sous serment où l'écrit prend la valeur d'une preuve. Toutefois, sa place dans le roman – au chapitre 45 – interroge. « *The Affidavit* » fonctionne-t-il comme la *sphragis*, pratique antique selon laquelle l'auteur signe dans le corps même de son texte ? Il présente en tout cas les mêmes ambiguïtés, observées par Sophie Rabau, et pose de même la question de son statut : fait-il partie du paratexte ou du texte ? Si « *The Affidavit* » est un paratexte, il se présente comme « un discours sérieux [...] soumis aux catégories du vrai et du faux et engageant la responsabilité juridique de ceux qui y apposent leur nom² ». Le terme même d'*affidavit* rappelle ce contexte juridique, et semble

¹ Melville n'aurait séjourné que quatre semaines chez les Taïpis et non quatre mois. De même, certains passages, comme la promenade en barque avec une jeune fille polynésienne, sont peu plausibles. Enfin, l'écrivain fait de nombreux emprunts inavoués à d'autres auteurs, et a même plagié certains passages. Le témoignage du compagnon d'aventures de Melville, qui corrobore tout ce qu'il a écrit dans son récit, ne suffit pas à lever les soupçons d'imposture : cet homme, qui bénéficie de la publicité liée au roman, n'a aucun intérêt à contredire l'auteur de *Typee* (Michel IMBERT, « Notice de Taïpi », *op. cit.*, p. 1208-1209).

² Sophie RABAU, « Le troisième pacte : ambiguïtés référentielles du cadre pragmatique, de la *sphragis* antique à *Vidas Escritas* de Javier Marías » [en ligne], dans Emmanuel BOUJU (éd.), *Littératures sous contrat*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Cahiers du Groupe Φ », 2002, URL : <https://books.openedition.org/pur/33159>, consulté le 18 mars 2021.

donc engager la responsabilité de Melville en tant que personne morale, se posant en garant de la vérité de ses allégations. En revanche, si le chapitre 45 fait partie intégrante du dispositif fictionnel du roman, il « est déjà pris dans un éventuel jeu littéraire¹ », ce qui entre en contradiction avec le sérieux du ton donné. À cet égard, notons que Melville reproduit dans « *The Affidavit* » les mêmes approximations que dans *Typee*, en affirmant qu'il a été matelot baleinier durant plus de trois ans, ce qui est faux². Du fait de ces brouillages constants, « il est impossible de répondre à une question simple, qui permettrait de décider du statut du texte : quel est exactement le rapport entre l'auteur et le narrateur³ » ? Cette indécidabilité entre la fiction et le discours sérieux empêche l'élaboration d'un pacte de lecture clair. La première personne melvillienne apparaît donc à la fois comme un personnage douteux au statut social peu clair, un auteur parodiant toute forme de discours sérieux, et un écrivain violant sans cesse la frontière entre référentialité et fiction.

Dans « *The Affidavit* », Ismaël, qui cherche à prouver qu'une baleine est capable de couler un navire, rapporte le sort d'un commodore qui ne croyait pas à cette possibilité. violemment détrompé par une collision avec un cachalot, l'homme est comparé à Saül se convertissant à la foi. Le chapitre lui-même tourne autour de cette notion de foi (*fides*), qui est inscrite dans le mot même d'*affidavit*. De roman en roman, cette question de la foi s'impose comme la question centrale de l'œuvre melvillienne, et fait l'objet de l'un de ses ouvrages les plus déroutants, *The Confidence-Man* (traduit par Philippe Jaworski *L'Escroc à la confiance*, 1857). Ce terme de « *Confidence Man* », intraduisible, évoque l'idée d'un amateur ou d'un vendeur de confiance. L'expression n'est pas une invention de Melville. Elle est forgée durant l'été 1849 à New York pour désigner Thomas Powell, un escroc à l'origine d'un scandale qui a profondément marqué le monde littéraire dans lequel évoluait l'auteur

¹ *Ibid.*

² Melville a été matelot baleinier de janvier 1841 à mai 1843. La chronologie des voyages en mer de Melville est détaillée dans l'ouvrage d'Hershel PARKER, *Herman Melville. A Biography vol. I, op. cit.* Notons que Melville fait usage des mêmes arrangements avec la réalité lorsqu'il écrit en son nom propre. Par exemple, afin d'éveiller l'intérêt de son éditeur londonien Richard Bentley, il lui écrit que *Moby-Dick* sera « un roman d'aventures, fondé sur certaines légendes extraordinaires de la pêche au cachalot dans les Mers du Sud, et illustré par l'expérience personnelle de l'auteur, de deux ans et plus, en tant que harponneur » : Melville n'a jamais été harponneur. (Lettre du 27 juin 1850, citée par Jerome MCGANN, « Composition as Explanation of *Moby-Dick* », *op. cit.*, p. 135. Traduction personnelle)

³ Sophie RABAU, « Le troisième pacte : ambiguïtés référentielles du cadre pragmatique, de la sphraggis antique à Vidas Escritas de Javier Marías » [en ligne], dans Emmanuel BOUJU (éd.), *Littératures sous contrat, op. cit.*

de *Moby-Dick*¹. Le titre complet de l'ouvrage de Melville, *L'Escroc à la confiance, sa mascarade* (*The Confidence-man. His Masquerade*) « convoque, comme en français, l'idée d'un divertissement dont les acteurs sont masqués », mais également « la falsification, la dissimulation, le *coup*² ». Au début du roman, un vaporeur du Mississippi à destination de la Nouvelle-Orléans, le *Fidèle*, est sur le point d'appareiller. À bord, une pancarte à destination des voyageurs avertit de la présence d'un escroc recherché par la police :

[...] un avis placardé près du bureau du capitaine, offrant une récompense pour la capture d'un mystérieux imposteur censément arrivé depuis peu de l'Est – un génie parfaitement original pour ce qui était de son état, à ce qu'il semblait, encore que la nature de l'originalité n'était pas précisément définie ; suivait, cependant, ce qui se présentait comme une description détaillée de sa personne³.

Dans ce roman étrange, les points de repères habituels de la lecture sont bouleversés. Les nombreux personnages, dont le portrait est à peine esquissé, ne sont accessibles qu'à travers des dialogues tournant autour de la question de la croyance et de l'imposture ; et chacun de ces personnages paraît si douteux qu'ils seraient tous susceptibles d'être l'escroc recherché par la police. Par exemple, les deux premiers chapitres s'attardent sur un mendiant sourd-muet dont la présence indispose la foule, et qui n'est peut-être ni mendiant, ni sourd-muet. Le voyage du *Fidèle*, dans la zone indéfinissable de la Frontière, dure une journée, du lever du soleil à minuit, quand le dernier personnage éteint la lumière. Au sein de cette allégorie déceptive, « aucune hiérarchie des valeurs ou des événements ne semble émerger⁴ ».

¹ Hershel PARKER, *Herman Melville. A Biography vol. I, op. cit.*, p. 646. Cet écrivain britannique, comptant parmi ses connaissances des auteurs comme Charles Dickens ou Robert Browning, s'est rendu coupable de faux en écriture, forgeant et revendant des lettres ou des dédicaces attribuées à des écrivains connus. Après une mise en accusation pour avoir signé de faux chèques, il est interné puis il parvient à s'enfuir aux États-Unis où, malgré sa réputation, il connaît un certain succès littéraire. Ses contemporains s'accordent sur son caractère mielleux et manipulateur : Powell est capable, par exemple, de s'attirer les bonnes grâces des auteurs en écrivant à leur sujet des articles flatteurs, quitte à se retourner violemment contre eux dans les écrits suivants. Dickens en a fait les frais et entretient une rancune profonde contre Powell. Melville lui-même s'est vu attaqué dans plusieurs pamphlets.

² Marie BLAISE, « Melville, l'homme-confiance et le faiseur de nœuds » [en ligne], dans *Actes du colloque de Perpignan*, Perpignan, 2018, URL : <https://www.fabula.org/colloques/document5814.php>, consulté le 28 janvier 2021.

³ Herman MELVILLE, *L'Escroc à la confiance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, trad. de Philippe JAWORSKI, p. 607.

⁴ Marie BLAISE, « Melville, l'homme-confiance et le faiseur de nœuds » [en ligne], *op. cit.*

Trois des chapitres du roman développent une réflexion sur l'art de la fiction à la manière de Laurence Sterne. Ils défendent notamment l'incohérence des personnages au motif que l'être humain est changeant et insaisissable, considération qui entre en résonance avec ce que nous avons vu d'Ismaël, narrateur-auteur-personnage, érudit et marin. Illustrant ce propos, le personnage du cosmopolite est, parmi les figures insolites qui peuplent *L'Escroc à la confiance*, l'un des plus dessinés et des plus complexes. Débattant de divers sujets avec les autres personnages, il brouille leurs certitudes et révèle l'inconsistance de leurs croyances. En ce sens, il opère de la même manière que le narrateur de ce roman ravageur qui met à l'épreuve tous les codes de la fiction.

Prolongeant ces réflexions sur l'art du roman, le chapitre 33 distingue deux types de lecteurs : ceux qui attendent d'un livre qu'il reflète la banalité de leur quotidien ; et ceux (« au nombre desquels nous nous rangeons¹ ») qui préfèrent une expérience semblable à celle du théâtre où la réalité est stylisée et où les personnages s'expriment avec une plus grande liberté que dans la vie. Selon le narrateur de *L'Escroc*, ces lecteurs « cherchent dans les œuvres de fiction non seulement davantage de divertissement, mais, au fond, davantage de réalité que ce que la vie réelle peut offrir² ». Ainsi, « il en est de la fiction comme de la religion : elle devrait nous présenter un autre monde, et pourtant un monde auquel nous sentons qu'un certain lien nous attache³ ». Cette réflexion sur la « vérité » de la représentation théâtrale n'est pas sans rappeler les considérations baroques sur le théâtre du monde et notamment les pièces de Shakespeare que Melville admirait tant. Quant à l'aspiration à une fiction fonctionnant à la manière d'une religion, elle peut se lire en regard des considérations de Marie Blaise, que nous avons citées précédemment : Melville chercherait à se défaire de la toute-puissante autorité biblique afin d'établir dans ses œuvres un nouveau rapport à l'autorité⁴. Ce chapitre 33 de *L'Escroc à la Confiance* fait écho à un conte de Melville, « Les Deux Temples » (« *The Two Temples* », 1854), qui a connu une publication posthume. La première partie du conte (« Temple premier ») montre un narrateur plus ou moins indigent, rejeté du temple d'un quartier huppé de New-York par le

¹ Herman MELVILLE, *L'Escroc à la confiance*, *op. cit.*, p. 813.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Marie BLAISE, « Moby Dick ou la baleine de Job » [en ligne], *op. cit.*

sacristain. Dans la seconde partie (« Temple second »), ce même narrateur se retrouve à Londres, où il se voit offrir un billet de théâtre, et peut ainsi assister à la représentation d'une tragédie mettant en scène le personnage du cardinal de Richelieu¹. L'analogie entre l'église et le théâtre est menée durant toute cette seconde partie, jusqu'à la comparaison entre le prêtre de la cérémonie religieuse et l'acteur jouant Richelieu, ce dernier remportant les faveurs du narrateur. Ainsi, évincé d'un lieu religieux qui ne le juge pas respectable, le narrateur est accueilli dans un lieu dédié à la représentation et à la fiction ; et tandis que la cérémonie religieuse, qui se consacre à la « vraie » foi, est réservée aux riches donc dévoyée à des fins hypocrites, l'espace du théâtre où se déroulent des histoires feintes est le lieu d'une communion vraie des esprits humains. La nouvelle « Les Deux Temples » n'a jamais été publiée du vivant de Melville, en raison de sa portée satirique trop virulente. L'analogie entre la cérémonie religieuse et le théâtre aurait très certainement choqué les lecteurs puritains de la Nouvelle-Angleterre des années 1850. En règle générale, comme l'observe Françoise Lavocat, les rapports entre la foi et la fiction « ont presque toujours été, et sont toujours, épineux² ». En effet, la fiction qui « attire le religieux dans sa sphère [...] entérine, produit ou aggrave une démystification³ ». Dans *L'Escroc à la confiance*, cette confusion entre religion, fiction et tromperie est constamment entretenue. À la fin du roman, elle atteint le texte sacré lui-même quand les personnages, plongés dans un désarroi vertigineux, découvrent que la Bible contient des passages apocryphes⁴.

L'Escroc à la confiance marque la fin de la carrière de romancier de Melville⁵. Endetté, violemment critiqué jusqu'au sein de sa propre famille, il est également mis à l'écart du monde littéraire dont il a fait partie. Amer, il écrit sur le manuscrit de son roman : « dédié aux victimes d'auto-da-fé⁶ ». Cette référence à une cérémonie où les livres sont brûlés pour faire acte de foi montre que Melville était pleinement conscient de la portée profondément

¹ Herman MELVILLE, « Les Deux temples », dans *Œuvres vol. IV : Bartleby le scribe, Billy Budd, marin, et autres romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.

² Françoise LAVOCAT, *Fait et fiction. Pour une frontière*, op. cit., p. 216.

³ *Ibid.*

⁴ Herman MELVILLE, *L'Escroc à la confiance*, op. cit., p. 879-880.

⁵ On peut noter l'exception de *Billy Budd*, roman (ou conte ?) inachevé, retrouvé dans les papiers de Melville en 1924. Melville toutefois ne cesse jamais d'écrire après l'échec commercial de *L'Escroc à la confiance*, et publie ou édite à son compte plusieurs recueils de poèmes.

⁶ Hershel PARKER, *Herman Melville. A Biography vol. II*, vol. 2, Baltimore, John Hopkins University Press, 1996, p. 287.

subversive de ses romans, dont les questionnements sur la foi reflètent ses propres doutes. Plusieurs années après la correspondance brûlante de l'été 1851, Melville revoit brièvement Hawthorne, qui écrit à son sujet : « Il ne peut ni croire, ni être à l'aise avec sa croyance ; et il est trop honnête et trop courageux pour ne pas tenter de faire l'un ou l'autre¹ ».

En définitive, les romans melvilliens se caractérisent par une mise en scène de l'autorité narrative qui met en péril tous les aspects de la lecture : les codes des genres littéraires sont mis à mal par l'hybridité générique, la distinction entre référentialité et fiction est opacifiée par un usage volontairement flou de la première personne, le système commun de valeurs morales et culturelles est violemment subverti. D'autre part, dans *Moby-Dick*, l'adresse au lecteur et la mise en scène de l'auctorialité produisent plusieurs propositions de relation entre auteur et lecteur qui interrogent le pacte de lecture. L'analogie entre le roman et le texte biblique ainsi que l'appropriation du récit testimonial reflètent le désir d'une narration sans médiation. Dans les lettres de Melville à Hawthorne, cette narration immédiate se rêve comme une relation privilégiée d'ordre platonicien. Toutefois, l'entreprise de sabotage à l'œuvre dans tout le roman donne dans le même temps à tout propos sérieux une dimension parodique. Si cela n'efface pas le rêve d'une transmission narrative pure, comme le révèlent les considérations de Pierre devant son livre, cela contribue certainement à creuser le malentendu entre Melville et son public étasunien.

10.2.LES AXIOMES CONRADIENS : VÉRITÉ, SINCÉRITÉ, FIDÉLITÉ

10.2.1. L'auteur et le voilier

Quoique d'une toute autre manière, on trouve également chez Joseph Conrad le rêve d'un récit sans médiation, générant une forme de communauté de semblables réunis autour de valeurs communes. Cet idéal est inséparable des textes dans lesquels Conrad décrit son

¹ *Ibid.*, p. 300. Traduction personnelle.

art poétique, à commencer par le premier d'entre eux : la préface du *Nègre du « Narcisse »* (*The Nigger of the « Narcissus »*, 1897). Il s'agit du premier roman de mer de Joseph Conrad, après la publication de deux « romans malais » (*La Folie-Almayer* et *Un Paria des îles*). Il relate le voyage retour d'un navire marchand, le *Narcisse*, de l'Inde jusqu'au Royaume-Uni. Dans les essais et les romans maritimes de Joseph Conrad, le navire est un lieu où s'éprouve la solidité morale des hommes. Leur solidarité face aux dangers de la mer, fréquemment désignée par le terme de « fidélité », signale la « conscience collective d'une destinée commune¹ », et se traduit par des actes concrets. *Le Nègre du « Narcisse »*, dont l'épisode central est la lutte acharnée de l'équipage contre une terrible tempête, constitue à cet égard une parfaite démonstration de ce point de vue. Le respect des valeurs morales de l'équipage valide leur qualité d'hommes, ce que signale la présence sur le *Narcisse* d'un jeune matelot à qui le voyage sert d'initiation virile. Les critiques contemporains de Conrad ont d'ailleurs fréquemment rapproché le roman de celui de Stephen Crane, *La Conquête du Courage* (*The Red Badge of Courage*, 1895) publié deux ans avant *Le Nègre du « Narcisse »*, qui raconte le parcours, de la lâcheté à l'héroïsme, d'un jeune soldat étasunien durant la guerre de Sécession. Conrad – lui-même ami de Crane – écrit de longues années plus tard :

Crane traitait dans son livre de la psychologie de la masse – l'armée – tandis que moi, dans le mien, j'avais traité du même sujet sur une bien petite échelle et dans des conditions plus spécialisées – l'équipage d'un navire de commerce².

On retrouve ce lien entre le voyage maritime et le passage à l'âge adulte en tant qu'acquisition des qualités garantes de la masculinité dans un roman beaucoup plus tardif de Joseph Conrad, *La Ligne d'Ombre* (*The Shadow-Line*, 1917). Dans ce roman d'inspiration autobiographique, Conrad raconte le premier commandement d'un jeune capitaine de navire. La « ligne d'ombre » du titre matérialise précisément ce passage à l'âge d'homme, ce que souligne la dédicace du roman. En effet, Conrad dédie ce livre à son fils, engagé volontaire parmi les soldats de la Première Guerre mondiale :

À Borys,
et à tous ceux qui, comme lui,
ont franchi dans la prime jeunesse

¹ Joseph CONRAD, « Tradition », *op. cit.*, pp. 194-201, p. 194. Traduction personnelle.

² Joseph CONRAD, « Stephen Crane », in *Last Essays*, London, Dent, 1926, p. 138, cité par Maurice-Paul GAUTIER, « Notice », dans *Le Nègre du « Narcisse »*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 1275.

la ligne d'ombre de leur génération.

Avec toute mon estime¹.

Aux qualités viriles des matelots s'ajoutent la droiture et l'innocence. Le narrateur du *Nègre du « Narcisse »* décrit les marins comme de « grands enfants » à « l'esprit simple et aux « âmes frustes et inexpérimentées² », ce qui correspond aux représentations traditionnelles de l'équipage³. Parmi les personnages du roman, le vieux matelot Singleton est présenté comme l'archétype des « enfants de la mer⁴ », l'enfance évoquant la simplicité morale des marins d'une époque révolue :

[Ils] étaient solides et muets ; ils étaient effacés, courbés et endurants comme des caryatides de pierre [...]. Ils ne sont plus maintenant – et c'est sans importance. La mère et la terre sont infidèles à leurs fils : une vérité, une foi, une génération d'hommes passent et c'est l'oubli et c'est sans importance⁵ !

Dans cet extrait, l'éthique de la mer est rapportée à une « foi [« *faith* »] » de même nature que la « conviction [« *belief* »] » évoquée par Marlow, qui fonde l'action du marin et s'oppose à l'idéalisme creux d'un Jim⁶. Cette foi, associée au mutisme et à l'endurance physique, est celle d'une génération disparue à laquelle n'appartient pas l'équipage du *Narcisse*. En effet, selon le narrateur, la pureté morale des marins a été corrompue par des agents extérieurs : « Des gens bien intentionnés avaient tenté de représenter ces hommes geignant sur chaque bouchée de leur nourriture et accomplissant leurs tâches dans la crainte de la mort⁷. » Or, si les hommes du passé étaient « suffisamment virils [« *men enough* »] pour mépriser dans leur cœur les voix sentimentales qui se lamentaient sur la dureté de leur destin⁸ », ceux qui leur ont succédé « sont les fils adultes d'une terre insatisfaite⁹ ». Adultes, observe Jacques Berthoud, car ils ont acquis une capacité de réflexion qui fait défaut à Singleton, et parce qu'ils sont marqués par la faiblesse émotionnelle et l'insatisfaction des terriens ; et malgré tout encore enfants, car incapables de comprendre les « idées d'une

¹ Joseph CONRAD, *La Ligne d'ombre*, *op. cit.*, p. 871.

² Joseph CONRAD, *Le Nègre du « Narcisse »*, *op. cit.*, p. 502.

³ À ce sujet, voir *supra* : 2.3.3.1, p. 159 et suiv.

⁴ Joseph CONRAD, *Le Nègre du « Narcisse »*, *op. cit.*, p. 518.

⁵ *Ibid.*

⁶ À ce sujet, voir *supra* : 5.2.1, p. 279 et suiv.

⁷ Joseph CONRAD, *Le Nègre du « Narcisse »*, *op. cit.*, p. 518.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

philanthropie qui les dépasse¹ ». Les matelots du *Narcisse* sont donc déchirés entre eux éthiques rivales, celle des terriens et celle des gens de mers, et incapables de comprendre le tourment qui les agite.

Dans le roman, l'éthique « terrienne » est représentée par Donkin, personnage fourbe et caractérisé par son manque de qualités viriles², dont le seul objectif semble être d'appeler les autres matelots à la mutinerie, et décrit comme l'archétype de celui « qui sait tout de ses droits, mais ne sait rien en matière d'endurance, de courage, de foi muette, ni de cette loyauté ineffable qui unit à bord les membres de l'équipage³ ». De même, le sentimentalisme qui caractérise cette nouvelle génération de marins est catalysé par Jimmy Wait, unique matelot noir de l'équipage. Comme son titre l'indique, *Le Nègre du « Narcisse »* se concentre sur un personnage qui joue le même rôle que les *personas* africanistes des romans étasuniens du XIX^e siècle⁴. Jimmy Wait est – ou feint d'être – atteint d'une grave maladie qui l'empêche de travailler, et se lamente sans cesse au sujet de sa mort prochaine. Les autres matelots prennent soin de lui et se plient à sa volonté, si bien que l'ambiance du navire se dégrade. En effet, la présence de Wait suffit à pervertir la camaraderie du bord : face à lui, les marins se trouvent aux prises avec une force qui les attire et qu'ils ne comprennent pas. Devenu dans le roman une sorte d'entité allégorique, la mort prochaine de Wait, toujours en suspens, donne au personnage « une influence subtile et lugubre, un je ne sais quoi de ténébreux et de glacé⁵ » qui ôte toute joie à l'équipage. Le matelot est même soupçonné d'être la cause des événements météorologiques qui retardent l'arrivée du navire à destination, ce que signale son nom (« *to wait* » : « attendre »). Présentant des traits communs avec le Kurtz d'*Au Cœur des ténèbres*⁶, Wait possède comme lui le pouvoir de dissoudre les illusions que les matelots maintiennent sur eux-mêmes : « il piétinait notre amour-propre et nous démontrait chaque jour notre manque de courage moral ; il

¹ Jacques BERTHOUD, *Joseph Conrad : Au cœur de l'œuvre*, op. cit., p. 46.

² Les matelots lui disent à plusieurs reprises qu'il n'est pas un homme.

³ Joseph CONRAD, *Le Nègre du « Narcisse »*, op. cit., p. 506.

⁴ Toni MORRISON, *Playing in the dark / Jouer dans le noir*, op. cit. Pour plus de précision, voir l'introduction du chapitre IX, p. 465 et suiv.

⁵ Joseph CONRAD, *Le Nègre du « Narcisse »*, op. cit., p. 526.

⁶ Dans le roman, Jimmy Wait est caractérisé, tout comme Kurtz, par sa voix profonde et attirante. En outre, l'adjectif « *hollow* » est utilisé de nombreuses fois pour le décrire. La toux qui le secoue est notamment qualifiée de « métallique, creuse et terriblement sonore [« *metallic, hollow and tremendously loud* »] » (*Ibid.*, p. 512.).

contaminait notre vie¹ ». De même, comme le personnage de Jim, auquel il a été fréquemment comparé², Jimmy Wait met en péril la communauté des marins : « Tel était le sortilège infernal que ce nègre de rencontre [...] avait jeté sur notre innocente communauté masculine [« *our guileless manhood* »]³ ! » Associés de fait par leur égoïsme et leur sentimentalisme, Donkin et Wait incarnent deux figures repoussoir, permettant de faire du roman une fable morale : l'effort de solidarité collective qui permet de repousser la tempête en mer est également une victoire de l'éthique de la mer sur la perversion des gens de terre et la dégénérescence raciale.

Si *Le Nègre du « Narcisse »* est le premier roman maritime de Conrad, il est également considéré comme son manifeste littéraire. En effet, Conrad définit dans la préface de ce roman les grandes lignes de ses ambitions romanesques. Or, cette définition s'énonce dans les mêmes termes que sa description du métier de marin :

[...] l'artiste descend en lui-même, et dans cette région solitaire d'effort et de lutte, il découvre s'il a assez de mérite et de chance les termes d'un message qui s'adresse à nos qualités les moins évidentes : à cette part de notre nature qui, parce que l'existence est un combat [« *because of the warlike conditions of existence* »], se dérobe nécessairement derrière de plus résistantes et de plus rudes vertus comme le corps vulnérable sous une armure d'acier. [...] La changeante sagesse des générations successives fait délaissier les idées, met les faits en question, détruit les théories. Mais l'artiste s'adresse à cette part de notre être qui ne dépend point de la sagesse, à ce qui est en nous un don et non pas une acquisition, et qui est, par conséquent, plus constamment durable. Il parle à notre capacité de joie et d'admiration, il s'adresse au sentiment du mystère qui entoure nos vies, à notre sens de la pitié, de la beauté et de la souffrance, au sentiment latent de solidarité [« *fellowship* »] avec toute la création ; et à la conviction subtile mais invincible de la fraternité [« *solidarity* »] qui unit d'innombrables cœurs : à cette fraternité [« *solidarity* »] [...] qui relie chaque homme à son prochain et qui unit toute l'humanité, les morts aux vivants, et les vivants à ceux qui sont encore à naître⁴.

¹ *Ibid.*, p. 536.

² Jimmy Wait a souvent été rapproché de Jim, dans la mesure où les deux personnages partagent le même prénom, mais aussi parce qu'ils sont entourés du même halo spectral. De même que Jim est accompagné de son fantôme, comparé à une femme voilée, la mort prochaine de Jimmy est désignée comme « sa redoutable compagne voilée » (*Ibid.*, p. 533.)

³ *Ibid.*, p. 528.

⁴ Joseph CONRAD, « Préface du Nègre du “Narcisse” », *op. cit.*, p. 494.

Selon la perspective de cette préface, l'existence se présente comme une guerre (« *warlike* »), à laquelle fait écho, dans *Le Nègre du « Narcisse »*, la lutte féroce contre la tempête en mer. Tandis que cette tempête, ou cette guerre, révèlent chez le jeune héros la qualité de sa force morale qui s'exprime à travers des actes qui font passer le collectif avant sa propre personne, l'écriture, aux prises avec l'existence, doit être capable de faire émerger chez le lecteur un sentiment de solidarité humaine :

Arracher, en un moment de courage, à l'impitoyable course du temps une phase éphémère de la vie, ce n'est que le commencement de la tâche. La tâche, entreprise avec tendresse et foi, consiste à maintenir résolument devant les yeux et dans l'éclairement d'une attitude sincère, le fragment ainsi sauvegardé. [...] Dans un effort résolu de cette sorte, si on a assez de mérite et de bonheur, on peut parfois atteindre à une sincérité si manifeste qu'à la fin la vision de regret ou de pitié, de terreur ou de gaieté qu'on présente éveillera dans le cœur des spectateurs le sentiment d'une inévitable solidarité, de cette solidarité dans l'origine mystérieuse, dans le labeur, dans la joie, dans l'espérance, dans une incertaine destinée, qui unit les hommes les uns aux autres, et l'humanité entière au monde visible¹.

Les mots « tendresse et foi » (« *tenderness and faith* »), régulièrement employés dans l'œuvre conradienne pour qualifier le sens du devoir des marins, contribuent à former un sentiment de communauté (« *solidarity* »). Quant au mot « sincérité » (« *sincerity* »), récurrent dans la préface, il révèle que pour Conrad, l'auteur apporte en quelque sorte une caution morale à son livre. La question de la fidélité au réel rejoint celle qui unit les matelots d'un même équipage².

Dans ses textes autobiographiques ultérieurs, Conrad relie fréquemment sa carrière maritime et sa carrière littéraire, en rendant équivalents les savoir-faire que nécessitent l'activité de marin et l'activité de romancier. Celles-ci nécessitent la maîtrise d'un geste technique et véhiculent également des valeurs morales qui leur sont intrinsèques. Assez naturellement, Conrad présente la pratique de la marine à voile comme un art, en renouant avec la définition première du mot – la *technè*, le métier. Contemporain des navires à vapeur,

¹ *Ibid.*, p. 496.

² Conrad rappelle l'importance du mot « fidélité » dans son œuvre dans ce célèbre passage de la préface des *Souvenirs personnels* : « Ceux qui me lisent savent ma conviction que le monde, le monde temporel, repose sur quelques idées très simples, si simples qu'elles doivent être aussi vieilles que lui. Il repose notamment, entre autres choses, sur l'idée de fidélité [« *the idea of Fidelity* »]. » (Joseph CONRAD, *Souvenirs personnels*, op. cit., p. 866.)

l'écrivain est conscient que c'est un art voué à disparaître. Dans le même mouvement, les valeurs conservatrices que Conrad défend avec constance lui semblent elles-mêmes en déclin. Il affirme par exemple dans ses *Souvenirs personnels* que son époque assiste à la « destruction des repères¹ ». Cette opposition entre les valeurs du passé et les valeurs modernes est reformulée dans ses récits et ses essais à travers l'opposition entre marine à voiles et marine à vapeur. Ce thème, récurrent dans la littérature maritime française, britannique et étasunienne, permet d'énoncer l'idée selon laquelle la marine à vapeur, emblème de la technique moderne, a fait dégénérer le métier de marin en supplantant la marine à voiles. De fait, le roman maritime se distingue par sa tonalité nostalgique et sa glorification du passé. De nombreux romans maritimes sont des romans historiques comme ceux d'Eugène Sue, d'Edouard Corbière ou de Frederick Marryat, et les auteurs y adoptent un point de vue passéiste en célébrant, par exemple, les navires du temps de Louis XIV, avec leurs sculptures et leurs figures de proue ornées². Par ailleurs, les navires à voiles sont fréquemment présentés comme des êtres vivants. Comparés à des chevaux ou à des oiseaux, ils sont « sentis comme des créatures naturelles, et non pas comme les produits de l'industrie, donc, de la culture³ ». Si au milieu du XIX^e siècle, le vapeur a convaincu tous les marins et les écrivains, « on continuera longtemps à situer les événements maritimes par rapport à la révolution de la vapeur », comme le fait, par exemple, la première phrase de *Billy Budd* d'Herman Melville : « *In the time before steamships*⁴... » Plus largement, dans les romans d'aventures, les usages de la technologie moderne se présentent fréquemment comme les « indices de la mort d'une forme de romanesque⁵ ». Chez Conrad, ils signalent également la mise en péril des valeurs morales qui fondent la solidarité de l'équipage, et donc la dimension initiatique du voyage en mer. Conrad écrit ainsi dans *Le Miroir de la mer* (*The Mirror of the Sea*, 1906), que le savoir-faire lié à la marine à voiles est un « art » qui a « disparu de la surface du monde⁶ » :

¹ *Ibid.*, p. 944.

² Monique BROUSSE, *Le récit maritime français*, *op. cit.*, p. 487-494.

³ *Ibid.*, p. 561.

⁴ *Ibid.*, p. 922.

⁵ Matthieu LETOURNEUX, *Le roman d'aventures 1870-1930*, *op. cit.*, p. 323.

⁶ Joseph CONRAD, *Le Miroir de la mer*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, trad. de Yane LEFRANC, Pierre LEFRANC, p. 1072-1073.

Conduire un vapeur moderne autour du monde (activité dont nul ne songerait à sous-estimer les responsabilités qu'elle implique) ne comporte pas cette qualité d'intimité avec la nature qui, en fin de compte, est une condition indispensable à l'édification d'un art. C'est une activité plus impersonnelle, un métier exigeant plus d'exactitude ; quelque chose de moins ardu, mais aussi de moins satisfaisant en raison de l'absence de communion étroite entre l'artiste et le mode d'expression de son art. C'est, pour dire bref, quelque chose où il entre moins d'amour [...]. L'incertitude qui accompagne tout effort de création artistique est absente de cette entreprise réglementée. Elle ne comporte point de grands moments de confiance en soi, ni de moments tout aussi grands de doute et d'examen de conscience. [...] Cette façon d'aller en mer n'a pas la qualité artistique d'un combat à mains nues avec quelque chose qui vous dépasse infiniment, ce n'est point la pratique pénible et accaparante d'un art dont les ultimes résultats sont sur les genoux des dieux. Ce n'est point un exploit individuel où s'exprime le tempérament, mais seulement l'utilisation habile d'une force rendue captive, simplement un pas de plus de la conquête de l'univers¹.

Chez Conrad, la mise en péril de la marine à voile est en lien avec sa conception de l'écriture : conscient qu'il défend un monde dont les valeurs sont en déclin, et qui pour lui sont pourtant innées et profondément humaines, l'écrivain s'efforce de renouer avec elles afin d'en raviver la trace chez son lecteur. Le roman joue donc le rôle initiatique que constitue le voyage d'un navire à voiles, en représentant pour son lecteur la complexité de la nature humaine.

10.2.2. « One of us »

On retrouve les principes de la préface du *Nègre du « Narcisse »* dans *Lord Jim*, mis en scène à travers le prisme de la narration à la première personne. La citation – erronée – de Novalis placée en épigraphe de *Lord Jim*, « Il est certain que ma conviction se trouve infiniment renforcée dès l'instant où une autre âme accepte de la partager [« *the moment another soul will believe in it* »]² », évoque de manière évidente le lien entre Marlow, racontant une histoire qui le touche personnellement, et ses auditeurs. Elle exprime le désir

¹ *Ibid.*

² Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 825. « It is certain my Conviction gains infinitely, the moment another soul will believe in it. » Pour la traduction exacte de la citation de Novalis, voir la note 1 p. 446.

d'une connivence qui découlerait de la transmission narrative. Quant à la notion de croyance, induite par le verbe « *believe* », elle suppose une adhésion liée à la vraisemblance du récit. Posée en regard du mot « conviction », elle rappelle également l'importance de « l'idée » chez Conrad, qui évoque un ensemble de valeurs morales communes¹. Écouter le récit de Marlow et y croire revient donc à revivifier cet ensemble de valeurs, et ainsi renforcer la communauté (« *us* »). C'est ainsi que peut s'entendre l'expression récurrente « *one of us* » : afin de faire réfléchir ses pairs, le narrateur propose un cas d'étude. Dans *Lord Jim*, le « *us* » de « *one of us* » désigne une communauté précise, celle des officiers de marine britanniques, à laquelle appartiennent Jim et Marlow. C'est cette communauté qui est chargée de juger le cas de Jim, mais aussi celui de Marlow, plongé dans des interrogations insolubles et possiblement compromis par son contact avec le jeune homme². Toutefois, la conclusion du roman prend de la hauteur et laisse entendre un élargissement de cette communauté, ce que signale le passage au présent de la formule : « *He was one of us* » devient « *He is one of us* » (« il est l'un de nous³ »). La « Note de l'auteur », écrite une quinzaine d'années après la première publication du roman, et qui répond à certaines critiques faites lors de cette parution, va dans ce sens :

[...] peut-être mon Jim n'est-il pas d'un type largement répandu. Mais je peux sans crainte affirmer qu'il n'est pas le résultat d'une réflexion dévoyée de propos délibéré. Il n'est pas non plus une créature sortie des Brumes du Septentrion. Par un matin ensoleillé, dans le décor banal d'une rade de l'Orient, j'ai vu passer sa silhouette émouvante et significative – sous l'ombre d'un nuage – parfaitement silencieux. Et c'est bien ainsi. C'est à moi qu'il revenait, avec toute la sympathie dont j'étais capable, de chercher les mots qui diraient ce qu'il signifiait. Il est « l'un de nous⁴ ».

Ce paragraphe s'inscrit dans la continuité de la préface du *Nègre du « Narcisse »*. La dernière phrase de cette « Note de l'auteur », « Il est "l'un de nous" [« *He is "one of us"* »] »

¹ Nous avons analysé l'importance de « l'idée » pour Marlow *supra* : 5.2.1.1, p. 279 et suiv.

² Voir *supra* : 8.2, p. 437 et suiv.

³ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 1204.

⁴ Joseph CONRAD, « Note de l'auteur », dans *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 829. « [...] perhaps, my Jim is not a type of wide commonness. But I can safely assure my readers that he is not the product of coldly perverted thinking. He's not a figure of Northern Mists either. One sunny morning, in the commonplace surroundings of an Eastern roadstead, I saw his form pass by—appealing—significant—under a cloud—perfectly silent. Which is as it should be. It was for me, with all the sympathy of which I was capable, to seek fit words for his meaning. He was 'one of us.' »

fait écho à la conclusion de *Lord Jim*. Écrite par l'auteur en son nom propre, elle élargit la communauté au lectorat du roman : le « *us* » devient synonyme d'humanité. Conrad réaffirme également la véracité de son sujet en prenant soin de préciser que son roman lui a été inspiré par une situation réelle et revivifie du même coup le hiatus entre l'idée brumeuse et le concret de l'action, mis en scène dans ses romans¹. Il décrit ainsi le parcours d'écriture de *Lord Jim* selon les termes qu'il a énoncés une vingtaine d'années auparavant dans la préface du *Nègre du « Narcisse »* : imitant le geste du marin dans la tempête, il a observé le réel, il a plongé en lui-même et il a écrit une histoire qui appelle et dessine une communauté humaine.

Ainsi défini, le projet conradien pourrait se lire en regard des propositions de Giorgio Agamben dans *La Communauté qui vient*. Pour Agamben, le singulier est ce qui échappe à l'antinomie entre l'individuel et l'universel, à l'image d'un visage (la forme et les éléments du visage sont communs à tous les êtres humains, mais leurs traits sont uniques) ou de la parole (la langue est commune, l'usage est particulier)². C'est en ce sens qu'il propose de comprendre l'exemple : ni individuel, ni universel, l'exemple exprime ce qui est commun tout en étant singulier. De même, Marlow nous invite à lire le cas de Jim comme un exemple, ce que matérialise l'expression « *he was one of us* ». Si sémantiquement « *one* » fait partie de « *us* », il est isolé de l'ensemble : les deux mots sont syntaxiquement distincts. Par ailleurs, « *one* » n'est pas seulement le premier d'une suite de nombres : en anglais, il signifie aussi unique, seul de son espèce. Jim, à la fois quelconque (« *us* ») et unique (« *one* »), est présenté par Marlow à ses auditeurs, et par Conrad à ses lecteurs, comme un cas d'étude venant questionner les valeurs communes : « La gravité réelle du crime [de Jim] se trouve dans le fait qu'il y a abus de confiance [« *breaching of faith* »] vis-à-vis de la communauté des humains³ », dit Marlow. En brisant la « foi » ou « conviction » à l'origine des valeurs de la communauté, Jim vient questionner ce qui la fonde. D'autre part, pour Agamben, l'éthique consiste à comprendre que le bien et le mal, et le faux et le vrai, ne peuvent se saisir l'un sans

¹ Voir *supra* : 5.2.1, p. 216 et suiv.

² Giorgio AGAMBEN, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990, trad. de Marilène RAIOLA, p. 9-25.

³ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, trad. de Henriette BORDENAVE, p. 968. « The real significance of crime is in its being a breach of faith with the community of mankind [...] »

l'autre¹. De même, en affirmant que Jim est l'un de nous – comme quand il affirme sa « fidélité » à Kurtz, Marlow invite ses auditeurs à admettre l'existence du *darkness* et à entendre les vérités violentes que l'homme au « *soft spot* » vient révéler. À ce titre, il est utile de rappeler que la formule « *one of us* » est une réminiscence de la *Genèse*. Dans la Bible, lorsque Adam et Ève mangent le fruit de la connaissance, Dieu s'écrie : « Voilà que l'homme est devenu comme l'un de nous, pour connaître le bien et le mal² ! » Kurtz murmurant : « L'horreur ! L'horreur ! » ou Jim sautant du *Patna*, reproduisent le geste d'Adam et Ève, au sens où ils obligent Marlow à prendre en compte l'existence du mal. En élargissant la formule « *He is one of us* » à la communauté de ses lecteurs, Conrad répète le geste de son narrateur. Fragilisée par les forces du *darkness*, comme les matelots du *Narcisse* par la tempête, la communauté ne doit pas s'aveugler en prétendant qu'elles n'existent pas – à l'image des auditeurs de Marlow – mais les reconnaître et les combattre.

Cependant, comme nous l'avons montré précédemment, les auditeurs de Marlow ne sont pas réceptifs à son récit, soit parce qu'ils y sont indifférents, soit parce que le narrateur ne leur laisse pas la possibilité de réagir³. En ce sens, Marlow échoue donc à générer le sentiment de communauté que suggère la formule « *one of us* ». De même, si on considère que le récit oral de Marlow constitue une mise en abyme du récit conradien, on peut se demander quel rapport entretient Conrad avec son public et à quel point il croit lui-même à son projet universaliste. On sait qu'il adopte fréquemment une attitude méprisante envers le *common reader*, dans la lignée de ses modèles français comme Flaubert ou Maupassant⁴. Par ailleurs, la communauté dessinée par « *one of us* », malgré le désir d'un élargissement à l'humanité entière, reste restreinte. Il suffit de se souvenir de l'homogénéité du groupe que forment les auditeurs de Marlow afin de constater les limites du projet universaliste conradien. Par exemple, Conrad semble principalement destiner ses romans à un public masculin, comme il l'exprime dans la « Note de l'Auteur » : pour lui, le sujet de *Lord Jim* est « plutôt étranger à ce qui touche les femmes⁵ ». On peut rapprocher cette réflexion du geste

¹ Giorgio AGAMBEN, *La communauté qui vient*, op. cit., p. 18-19.

² *Genèse*, 3, 22, *Bible de Jérusalem*, op. cit. La version de la *King James Bible* est la suivante : « Behold, the man is become as one of us, to know good and evil » (*The Bible*, op. cit.)

³ Voir *supra* : 7.3, p. 401 et suiv.

⁴ Amar ACHERAÏOU, *Joseph Conrad and the Reader*, op. cit., p. 95.

⁵ Joseph CONRAD, « Note de l'auteur », op. cit., p. 829.

de Marlow dans *Au Cœur des ténèbres*, qui ment à la Fiancée de Kurtz en ne lui expliquant pas ce que celui-ci est devenu. Aux yeux de Marlow, protéger l'innocence des femmes apparaît comme un geste moral.

Par conséquent, il convient de réfléchir aux enjeux du changement de régime de narration dans la deuxième partie du roman. En effet, constatant que ses auditeurs ne peuvent saisir ce qu'il est réellement venu raconter, Marlow interrompt son récit et en réserve la fin à un Lecteur Privilégié à travers une longue lettre. Le passage du récit oralisé devant un groupe anonyme à la confiance individuelle doublée d'une lecture solitaire semble illustrer l'aspiration de Marlow à la communication simple et sans médiation qu'il paraît parfois regretter quand il constate les défauts du langage¹. Toutefois, Marlow se comporte avec son Lecteur Privilégié comme il le fait avec ses auditeurs. Il conserve la prérogative d'interpréter le cas de Jim et ne délivre pas toutes les informations à son lecteur (par exemple, il ne lui transmet pas la lettre du père de Jim, se contentant de la résumer²). L'absence de réponse du Lecteur Privilégié semble dès lors confirmer le propos de Marlow : « tout se passe comme si la solitude était une condition absolue et pénible de l'existence³ ». Selon cette vision très pessimiste, le conteur serait réduit à une figure parlant seule devant un public indifférent, refusant à celui-ci la moindre participation à l'histoire racontée ; et le lecteur serait un interlocuteur inatteignable et muet, destinataire d'un récit testamentaire. On pourrait dès lors lire dans *Lord Jim* un parallèle avec la fin d'*Au Cœur des ténèbres*, où Kurtz lègue une liasse de papiers à Marlow avant de mourir, et supposer que, pour le narrateur de *Lord Jim*, « ce dernier récit envoyé à son ultime lecteur est son testament⁴ ».

De manière générale, l'insaisissabilité du personnage principal et le refus de donner à son destin une conclusion définitive sont concomitants du brouillage du régime de narration. L'ensemble du roman ouvre une série de questions insolubles que ne peut résoudre une hypothétique célébration de valeurs universelles. Conrad lui-même apparaît

¹ Nous avons analysé ce point *supra* : 8.2.2.1, p. 443 et suiv.

² Amar ACHERAÏOU, « Narrator-Narratee Dynamics in *Lord Jim* », *op. cit.*, p. 185.

³ Joseph CONRAD, *Lord Jim*, *op. cit.*, p. 988-999. « It is as if loneliness were a hard and absolute condition of existence [...] »

⁴ Claudine LESAGE, « Joseph Conrad et le travail de la forme romanesque dans *Lord Jim* », dans François GALLIX (éd.), *Lord Jim de Joseph Conrad*, Paris, Ellipses, 2003, p. 33.

fréquemment très pessimiste sur l'existence même des valeurs auxquelles il croit, rejoignant la pensée schopenhauerienne. Toutefois, tout comme les marins dans la tempête, il ne saurait être question de se laisser gagner par le désespoir :

La conception morale de l'univers nous jette finalement dans des contradictions si nombreuses, si cruelles et si absurdes, où les derniers vestiges de la foi, de l'espérance, de la charité, de la raison même, semblent près de périr, que j'en suis arrivé à soupçonner que le but de la création ne saurait nullement être moral. J'aimerais croire naïvement que son objet est exclusivement de fournir un spectacle, un spectacle offert à la vénération, à l'amour, à l'adoration ou à la haine si vous voulez, mais, selon cette conception – et selon elle seule –, jamais au désespoir ! Ces visions, délicieuses ou poignantes, sont une fin morale en soi. Le reste est notre affaire – le rire, les larmes, la tendresse, l'indignation, la sérénité sublime d'un cœur cuirassé, la curiosité détachée d'un esprit subtil, c'est notre affaire¹ !

Dans un monde où l'univers apparaît comme un spectacle amoral, c'est l'humain qui est chargé de porter des valeurs qui ne sont soutenues par aucune transcendance. Celles-ci apparaissent alors comme des illusions nécessaires, ainsi que le formule Marlow dans *Lord Jim*. Au sein de cette réalité désespérante, la mission de l'écrivain serait dès lors de revivifier les valeurs morales oubliées par ses contemporains et de les faire perdurer, à l'image du capitaine dans la tempête encourageant son équipage à tenir bon.

*

Au terme de ce chapitre, il est aisé de constater à quel point les propositions de Melville et de Conrad sont dissemblables. Il n'est d'ailleurs pas étonnant d'apprendre que Conrad, chez qui la notion de sincérité est centrale, n'a pas apprécié la lecture des romans de Melville². Toutefois, il est possible de lire dans *Moby-Dick* et dans *Lord Jim* deux explorations du modèle privilégié de la transmission narrative associé traditionnellement à l'œuvre

¹ Joseph CONRAD, *Souvenirs personnels*, op. cit., p. 941-942.

² Dans une lettre de janvier 1907, Conrad décline la proposition de Sir Humphrey Milford, qui lui propose d'écrire une préface pour un roman de Melville : « Il y a des années, j'ai jeté un coup d'œil à *Taiipi* et à *Omo*, mais n'ayant pas trouvé ce que je cherche dans un livre quand j'en ouvre un, je ne suis pas allée plus loin. Dernièrement, *Moby-Dick* m'est passé entre les mains. Cela m'a paru être de la rhapsodie passablement contrainte avec la pêche à la baleine comme sujet et pas une seule phrase sincère dans les trois volumes. » (Frederick R. KARL, *Joseph Conrad. Trois vies*, op. cit., p. 407.)

littéraire singulière, à l'opposé du pacte de lecture sériel considéré comme impur. Cette exploration, qui contribue à complexifier les romans de ces deux auteurs, génère un écart avec les genres populaires auxquels ils se rattachent en révélant une conception sublimée de la littérature qui s'inscrit dans la continuité des considérations romantiques sur le génie (Melville) ou qui la présente comme la dernière instance représentante des valeurs morales dans un monde en déclin (Conrad). Cette mise en avant d'une relation privilégiée entre auteur et lecteur, qui transcende les contraintes matérielles de l'écriture et de la publication, est-elle à l'origine du classement de ces œuvres parmi les grands classiques de la littérature mondiale ? Il est en tout cas possible de considérer qu'en favorisant la perception de l'œuvre comme une île, c'est-à-dire une production singulière adressée à d'autres singularités, ces romans entrent dans une stratégie de légitimation qui les distingue des modèles sériels auxquels ils se rattachent.

CONCLUSION

DE LA NARRATION INSULAIRE

Puisque nous ne savons pas si l'univers appartient au genre réaliste ou fantastique, la différence serait avant tout dans le lecteur, et aussi dans l'intention de l'écrivain. Mais malgré cela, selon l'idéalisme, tout est fantastique ou tout est réel. Ce qui reviendrait au même¹.

¹ Jorge Luis BORGES et Osvaldo FERRARI, *Retrouvailles, dialogues inédits*, Bertrand FILLAUDEAU (trad.), Paris, José Corti, 2003, p. 46.

Comme nous n'avons cessé de l'observer, le motif de l'île suppose une distinction entre un centre stable et un espace périphérique mouvant, potentiellement infini, qui menace de l'engloutir. Les romans du corpus exploitent le motif insulaire en s'inspirant des modèles anciens, de l'Antiquité au XVIII^e siècle. L'île melvillienne est réversible : paradisiaque, elle peut aussi révéler la présence d'habitants anthropophages. Celle du docteur Moreau rappelle l'île du savant platonicien de Shakespeare, mais également la fable swiftienne de *Gulliver* et avec elle les nombreux récits mettant en scène les habitants d'un autre monde jouant à l'égard du nôtre le rôle de miroir déformant. Quant à *L'Île mystérieuse* de Jules Verne, elle s'ajoute à la liste des récits de robinsonnade et revivifie la tradition utopique en proposant le tableau d'une société saint-simonienne idyllique. Ces romans, fortement influencés par les canons du roman d'aventures, exploitent aussi les traits principaux des îles de Fenimore Cooper, de Stevenson et de leurs émules : l'île est un cône volcanique instable ou un monde perdu dissimulant un trésor, et elle figure pour les héros le territoire fantasmatique de l'aventure. Le motif insulaire s'associe à la représentation du navire perçu comme une île mouvante abandonnée aux flots et subordonnée à la volonté d'un capitaine tyrannique.

En tant que territoire soumis à la tension entre le centre et la périphérie, dans la mesure où elle est définie uniquement par l'océan qui l'entoure, l'île est propice depuis les récits de l'Antiquité à la mise en scène d'une altérité terrifiante : la civilisation, au centre, est cernée par un monde barbare et inconnu peuplé de créatures cannibales. Il n'est donc pas étonnant que dans les récits de voyage et les romans de naufragés des XVIII^e et XIX^e siècles, l'île devienne le support d'un discours impérialiste sur le monde, suivant le modèle du *Monarch-of-all-I-survey narrative*, en offrant aux lecteurs européens le tableau d'une colonisation harmonieuse et légitime. Réversible, l'espace insulaire peut aussi donner l'impression d'une sécurité trompeuse : l'île dont les limites sont brouillées peut se muer en

territoire sauvage et dangereux peuplé de monstres anthropophages. Dès lors, elle devient la métaphore d'une singularité menacée par l'engloutissement, comme lorsque Robinson Crusoé découvre, horrifié, une empreinte de pas sur le sable de son île. En particulier, la popularité des théories évolutionnistes entraîne l'essor de récits dans lesquels le héros blanc, atteint par l'infériorité supposée des peuples colonisés, est entraîné dans un angoissant processus de dégénérescence.

Enfin, comme nous l'avons constaté au sujet du *Monarch-of-all-I-survey narrative*, et plus largement comme l'observe Edward Saïd au sujet de la fiction romanesque écrite durant la période coloniale, les romans du XIX^e siècle proposent une lecture du monde qui répond à un système de pensée impérialiste s'exprimant à travers les stéréotypes romanesques (personnages, intrigues, axiologie). Dans les récits de voyage en particulier, cette corrélation se révèle à travers l'analogie entre l'exploration et le déchiffrement, le monde et le livre. De même, à l'image des *Voyages extraordinaires* de Jules Verne, les productions romanesques offrent au lecteur européen une grille de lecture pour appréhender les territoires lointains du monde colonisé.

ÎLE ET RÉCIT À LA PREMIÈRE PERSONNE

Le récit de voyage écrit sur le modèle du *Monarch-of-all-I-survey narrative* suppose le regard surplombant d'un narrateur à la première personne qui se confond avec l'auteur réel du livre. À ce titre, la métaphore insulaire convient pour décrire un certain rapport à l'autorité littéraire, qui fait de l'auteur une instance toute-puissante sur son récit : l'auteur possède un savoir qu'il transmet à quelqu'un qui l'ignore. Dans le cas des récits de fictions, surtout à vocation pédagogique – robinsonnade, voyage imaginaire – le pacte de lecture est analogue à celui du *Monarch-of-all-I-survey narrative*, dans la mesure où le roman propose une image du monde répondant au projet impérialiste. Toutefois, les romans étudiés dissocient l'homme de pouvoir et le récit, le tyran et le narrateur. Les narrateurs du corpus, tous engagés dans l'écriture d'un livre, journal de voyage, récit testamentaire ou somme

encyclopédique, entretiennent l'analogie entre le livre fictif et le livre réel, mais produisent également un écart avec les genres romanesques populaires auxquels les romans se rattachent. Cet écart, qui relève de l'inventivité de la variation, de la manifestation d'une dissidence ou d'une stratégie consciente de légitimation littéraire, entraîne l'hybridité générique de ces romans. Il est également à l'origine d'un brouillage du pacte romanesque entendu comme un acte de communication descendant entre l'auteur et le lecteur, l'île et la marge. Cette conception de la transmission narrative, que l'on pourrait nommer « narration insulaire », et que Susan Suleiman juge « dépassée », trahit « l'impulsion à la fois réaliste et didactique qui est à l'origine du genre romanesque¹ ».

Subversion de l'autorité narrative

Nous avons étudié au cours de notre travail plusieurs formes narratives mettant en scène le récit d'une manière oralisée, visant à mimer une interaction verbale, voire une interlocution, entre le narrateur et le destinataire du récit. L'influence des formes populaires du *yarn* ou du *tall tale* chez Melville, ou le conte à la manière de Balzac ou de Maupassant chez Conrad, autorisent la mise en scène d'un narrateur maître du sens de son récit et détenteur d'un savoir qu'il est libre de dispenser, ou non, à son lecteur. Dans le même mouvement, *Moby-Dick* comme *Lord Jim* montrent eux-mêmes les limites de ce modèle. Dans *Moby-Dick*, la figure d'auteur exploite les régimes d'autorité particuliers de la prophétie et du témoignage, qui fondent leur légitimité sur une autorité extérieure transcendant le texte (la divinité, l'expérience de la catastrophe), tout en soulignant constamment son propre manque de fiabilité. Dans *Lord Jim*, l'aspiration à la communication transparente d'un récit débarrassé des équivoques se mue en mainmise autoritaire du narrateur sur le sens du récit et en refus de toute interprétation contradictoire. Dans les deux œuvres, le modèle d'une narration insulaire – c'est-à-dire un acte de communication inégal entre le détenteur d'un savoir et son destinataire – est donc proposé et simultanément subverti, au moyen de nombreux processus de brouillages qui opacifient la réception du récit.

¹ Susan Rubin SULEIMAN, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit., p. 30.

Nous avons également constaté que les romans de Melville et de Jules Verne proposaient un récit à vocation encyclopédique, la circumnavigation se superposant à un tour du monde des savoirs. Chez Melville, la dimension encyclopédique de *Moby-Dick* joue un rôle analogue à celui du conte oralisé en interrogeant la possibilité d'un récit autoritaire ou insulaire. Annonçant ses intentions didactiques, le narrateur pédant des chapitres céatologiques affirme ainsi son autorité sur un sujet qu'il déclare être seul à maîtriser, et impose son point de vue d'une manière arbitraire et comique. Cependant, il voit son autorité débordée par l'ampleur de son sujet et finit par accepter l'inachèvement de sa tâche. Dans le roman de Jules Verne, le projet encyclopédique fait mine d'accomplir le projet éditorial en proposant des contenus didactiques à l'attention des lecteurs du *Magasin d'Éducation et de récréation*. Toutefois, le travail de la description, en lequel Verne voit la possibilité de proposer une écriture esthétique admirable par son style, contrevient à la fois à la logique du roman d'aventures et au projet éditorial, et propose au lecteur une promenade bien davantage contemplative que didactique.

Plus globalement, dans tous les romans du corpus, la narration exploite le motif de la faille, de la brèche ou même du maelström, qui contredit la plénitude de l'insularité, et qui se manifeste à travers les lacunes du langage, l'impossibilité de l'exhaustivité ou la présence de signes indéchiffrables. D'une part, dans les romans de Melville, Conrad et Wells, le narrateur se présente comme une figure subversive, moralement douteuse, ce qui rend son propos suspect. D'autre part, les narrateurs insistent sur la non fiabilité du langage, figurée chez Conrad par l'évocation constante des ombres et des fantômes qui obscurcissent l'espace entre le narrateur et son sujet. Toutefois, si la réflexion sur la dimension trompeuse du langage appelle nécessairement l'idée que le sens préexiste aux mots, cette idée est immédiatement mise en doute. Malgré l'aspiration à une vérité absolue (Conrad) ou à une totalisation du savoir (Melville, Verne), la vérité apparaît bien davantage comme un leurre ou un faux-semblant. Enfin, dans *L'Île du docteur Moreau*, qui rejoint en cela l'étrange roman d'Edgar Poe *Arthur Gordon Pym*, le récit est constitué d'un journal lacunaire écrit par un fou, ce qui laisse inexplicables de nombreux pans de l'histoire racontée et met en doute la conviction qu'un sens anime le réel. Cette subversion constante du modèle traditionnel de la transmission narrative a pour conséquence l'hybridité générique des romans étudiés.

Le modèle communicationnel en question

Enfin, le désir d'une narration horizontale, qui effacerait la dichotomie entre un auteur central détenteur du sens de l'histoire racontée et un lecteur marginal attendant que le récit lui soit livré, se lit dans l'expérimentation de formes narratives qui débordent des cadres traditionnels. Outre les lacunes du récit, qui participent à la subversion du modèle communicationnel traditionnellement associé à la narration, le pilotage de la narration excède les connaissances du narrateur-personnage, épisodiquement dans *Lord Jim* et bien davantage dans *Moby-Dick*. Dans le roman de Melville, la première personne, qui apparaît dès les citations liminaires et accède aux pensées des autres personnages, puis disparaît durant des centaines de pages, ne peut être considérée selon les critères habituels de la narration en « je ». Quant à *Vingt mille lieues sous les mers*, dont l'histoire est racontée par un personnage attiré par la contemplation poétique, mais interrompue par la voix didactique des ouvrages de vulgarisation, il offre, malgré le lissage éditorial, l'exemple d'un roman hybride reflétant des volontés contradictoires. De plus, en laissant à Nemo toute l'initiative de l'action, le roman met en scène un narrateur qui ne possède aucun pouvoir sur l'histoire racontée : en ne révélant pas les secrets qu'il promettait de livrer, et notamment l'identité du capitaine Nemo, *Vingt Mille lieues* déroge aux codes romanesques. L'engloutissement du *Nautilus* dans le tourbillon du maelström met en évidence le vide qui se substitue à la résolution du récit, et termine le roman par des questions qui seront laissées sans réponse. Enfin, dans *L'Île du docteur Moreau*, le brouillage constant des limites entre l'humain et l'animal entraîne une instabilité du langage propre aux romans d'*imperial gothic fiction* de la fin de l'ère victorienne et traduit les angoisses profondes provoquées par la pensée évolutionniste.

Par ailleurs, on peut aussi considérer que les écritures expérimentales de Melville et Conrad proposent un dépassement du modèle communicationnel. On trouve chez Melville, en particulier dans sa correspondance avec Nathaniel Hawthorne, le désir d'une communion des âmes à travers la lecture, auteur et lecteur rejoignant leurs esprits au-delà de la surface trompeuse des mots. À sa manière, Conrad exprime un désir similaire. L'originalité de sa démarche, qui allie constamment la pratique de l'écriture et le respect de valeurs morales, illustre son aspiration à générer une communauté de semblables à travers la lecture. Ces

propositions trouvent rapidement leurs limites pour une raison simple : comme le rappelle Paul Ricoeur, le rapport entre un auteur et un lecteur n'est pas une interlocution réelle puisque lorsqu'on lit, l'auteur est absent¹. Toutefois, lire les romans du corpus comme des propositions, et les interrogations de leurs auteurs comme des preuves de leurs tentatives pour écrire selon une forme originale, amène à réfléchir à la possibilité d'une narration horizontale qui effacerait la dichotomie formée par le couple bancal entre auteur et lecteur. Traversés tous deux par le texte, ils seraient ainsi également détenteurs d'un secret partagé, généré par cette expérience commune.

LA LITTÉRATURE EN CONTEXTE

La rêverie platonicienne de Melville d'une communion des âmes entre auteur et lecteur ne lui a cependant pas fait oublier son rapport matériel au livre et à l'écriture. D'un point de vue strictement critique, la lecture (et le désir) du texte en tant qu'unité autonome ne peut suffire : nul ne peut faire l'économie de l'étude du contexte culturel de l'écriture de l'œuvre. C'est le souci de cette démarche qui a déterminé la progression de ce travail de thèse et qui nous a permis d'envisager la corrélation entre un motif thématique riche de propositions romanesques et le travail de la forme écrite ; autrement dit : de relier une approche poéticienne et un travail du contexte, depuis l'étude des enjeux idéologiques jusqu'à l'évocation des contraintes matérielles qui pèsent sur l'écriture du livre. Cette double approche du texte et du contexte nous paraît nécessaire afin de dépasser l'univocité de certaines lectures, ce que rappelle le rapide tableau de la critique conradienne que nous avons proposé dans la première partie. Les tensions persistantes entre les tenants d'un Conrad impérialiste, moderniste ou nationaliste illustrent de manière brûlante la mainmise dangereuse que certaines écoles peuvent exercer sur une œuvre. Elles révèlent en particulier les soubassements politiques de la critique, à travers l'opposition entre une perspective essentialiste et conservatrice du texte, et une approche historiciste d'inspiration marxiste

¹ Paul RICOEUR, « Qu'est-ce qu'un texte ? », dans *Du Texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 139.

pouvant conduire à la négation de la pertinence contemporaine des œuvres du passé¹. Évidemment, nous ne prétendons pas qu'étudier le contexte d'une œuvre signifie échapper aux tensions idéologiques et politiques qui sous-tendent la critique, y compris celle qui se déclare dépolitisée. Affirmer que Conrad est à la fois impérialiste, moderniste et polonais ne permet pas de s'extraire du débat idéologique qui agite la critique conradienne. Cependant, nous avons l'espoir d'avoir envisagé les œuvres étudiées sous des aspects multiples, en abordant à la fois les traits structurels et collectifs qui les traversent, et leur aspect irréductible et singulier ; et ce faisant, d'avoir préservé leur richesse.

LA FABRIQUE DES CLASSIQUES

Au terme de notre travail, nous mesurons à quel point il pourrait encore se prolonger, en particulier à travers l'étude de la place des œuvres dans l'histoire littéraire. Le fait que les romans du corpus d'étude soient des classiques, présumé que nous avons affirmé dès l'introduction, mobilise le modèle insulaire d'une autre manière encore et interroge l'histoire littéraire elle-même et la manière dont elle est façonnée. Dans le sillage des réflexions de Deleuze et Guattari sur les littératures majeure et mineure², il serait ainsi possible d'étudier les œuvres selon leur réception et leur place dans le champ littéraire de leur temps, en fonction du relatif oubli dont elles pourraient faire l'objet ou de leur canonisation en tant que classique de la littérature. De nombreuses pistes de réflexion, ayant pour point de départ la dichotomie entre le centre et la marge, pourraient ainsi être envisagées.

¹ Vincent DEBAENE, « Le contexte : pour et contre. Études littéraires et anthropologie », dans *Le Contexte en question*, coll. « Littérature » 194, 2019, p. 94.

² Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1975.

Pourquoi le roman réaliste est-il supérieur au *romance* ?

Pour qui est familier de l'histoire littéraire française, il est connu que Balzac écrivait mal et que Flaubert écrivait bien. L'axiome est si bien installé que les figures des deux écrivains en sont venues à incarner deux conceptions antagonistes du style : Balzac représenterait celui qui croit aux styles singuliers, Flaubert aspirerait à un style parfait, qui ne soit soumis ni aux dispositions singulières de l'écrivain, ni au passage du temps¹. Si les arguments des détracteurs de Balzac en tant que mauvais styliste sont essentiellement linguistiques², leur dédain a-t-il également pour origine les liens suspects de Balzac avec la littérature sérielle et le roman d'aventure ? Dès les années 1830, certains critiques déplorent l'in vraisemblance des intrigues balzaciennes, qui paraît aller de pair avec l'essor de la « littérature industrielle » observé par Sainte-Beuve³. Au moment où se fixent les contours du champ littéraire, le style parfait de l'œuvre flaubertienne associe au contraire le genre réaliste à une figure d'écrivain artiste délesté des contraintes matérielles. Toutefois, opposer un style artiste à l'absence de style qui caractériserait la littérature sérielle trouve très rapidement ses limites lorsqu'on étudie un roman comme *Lord Jim*, qui utilise à part égale les procédés de l'*imperial romance* et de la littérature moderniste. De même, la lecture des romans d'H.-G. Wells, qu'il s'agisse de ses *scientific romances* ou de ses romans réalistes, ne permet de relever aucune variation de style entre ses différentes œuvres⁴. Par ailleurs, la littérature d'évasion, comme l'observe Matthieu Letourneux au sujet du roman d'aventures, n'abandonne pas toute prétention réaliste en entrant dans le champ du *romance*. Au contraire, le roman d'aventures, « né au plus fort de l'esthétique réaliste », « pourrait être décrit comme une reformulation pseudo-réaliste de l'esthétique des contes et des récits épiques⁵ ». Quant au genre du *scientific romance*, dont le lien avec la science laisse présager un « substrat rationnel⁶ », il suscite des attentes proches de celles du réalisme. Ainsi, l'influence de l'esthétique naturaliste sur *L'Île du docteur Moreau* ne contredit en rien l'aspect

¹ Gilles PHILIPPE, *Le Rêve du style parfait*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 25.

² *Ibid.*, p. 13-27.

³ Christelle GIRARD, « Canonisation du roman, pensée du romanesque : Balzac, *Les Secrets de la princesse de Cadignan* », *Littérature*, n° 173, 2014, p. 38.

⁴ Sur la question du réalisme d'H.G. Wells, voir en particulier le chapitre 3 du livre de Simon J. JAMES, *Maps of Utopia: H. G. Wells, Modernity and the End of Culture*, Oxford University Press, 2012.

⁵ Matthieu LETOURNEUX, *Le roman d'aventures 1870-1930*, *op. cit.*, p. 188.

⁶ Françoise DUPEYRON-LAFAY, « Traversées, hybridations grotesques et inquiétante étrangeté » [en ligne], *op. cit.*

fantastique du roman, ni son lien avec le genre de la fable. De même, d'ailleurs, l'esthétique du grotesque, qui anime le roman de Wells, constitue un des ressorts privilégiés des auteurs réalistes, malgré la contradiction apparente que cela génère¹.

L'analyse d'une œuvre comme celle de Wells, située au croisement de tous les genres possibles – roman réaliste, roman à thèse, roman gothique, roman scientifique, essai politique, essai sociologique... – et plus largement, l'étude d'une tendance littéraire aussi transversale que l'*imperial gothic fiction*, qui regroupe des romans classés indifféremment parmi les ouvrages majeurs de la littérature légitimée (*Au Cœur des ténèbres*) ou de la littérature de genre (récit policier, récit fantastique), et qui, à travers le thème de l'invasion par une altérité monstrueuse, anticipe également la littérature de science-fiction², constituerait ainsi un point de départ idéal pour relativiser les distinctions entre les genres et mettre en évidence les liens puissants entre l'esthétique réaliste et l'esthétique des littératures d'imagination de la même époque.

La place de l'éditeur

Enfin, une étude de la place de l'éditeur, déterminante pour analyser la réception d'une œuvre, prolongerait efficacement notre travail. Bien au-delà de la poétique de la narration, la matérialité du livre et le marché de l'édition viennent bouleverser le couple auteur-lecteur, que l'on se plairait à imaginer seuls au monde, et rappellent qu'au XIX^e siècle comme à notre époque, la littérarité d'un ouvrage dépend de sa validation par un éditeur – et de sa publication³. Marie-Ève Thérenty montre ainsi l'influence qu'exercent les éditeurs sur l'écriture des romans des années 1830, qui contraste avec la consécration de la personne de

¹ *Ibid.*

² Judit WILT, « The Imperial Mouth: Imperialism, the Gothic and Science Fiction » [en ligne], *op. cit.*

³ À ce sujet, il est intéressant de noter que Melville a fait faire lui-même les plaques d'impression de *Moby-Dick*. Cette initiative, qui avait pour but de favoriser la vente du roman aux éditeurs rebutés par l'échec commercial de *Mardi*, a également permis à l'auteur de réviser lui-même son texte, et de l'imposer tel quel aux éditeurs. Plus tard, il négocie dans son contrat avec les frères Harpers le remboursement de ces plaques d'impression. Grâce à cette opération, Melville aura donc réussi à contourner le dispositif éditorial et à empêcher l'éditeur étasunien d'apporter des modifications à son texte (Jerome MCGANN, « Composition as Explanation of *Moby-Dick* », *op. cit.*, p. 133.)

l'écrivain dans le discours romantique¹. Au cours de notre analyse de l'œuvre vernienne, et notamment au sujet du couple formé par Verne et Hetzel, nous avons abordé le rôle important de l'éditeur en ce qui concerne la genèse de l'œuvre mais aussi sa réception. En amont, Hetzel propose des coupes, des ajouts, des remaniements ; en aval, il s'occupe de la promotion et de la vente des livres. Par exemple, chaque parution d'un nouveau livre de Jules Verne est un prétexte pour promouvoir les anciens : Hetzel change fréquemment les couvertures des livres, revêtant à chaque fois les invendus précédents de la nouvelle couverture². Celle-ci joue également son rôle dans la réception des œuvres, ce qui invite à s'intéresser à la place de l'objet-livre dans la stratégie de vente et dans le rapport à la lecture, au XIX^e siècle comme aujourd'hui³. En effet, Marc Escola souligne le rôle déterminant de la couverture des livres, évoquant l'exemple des romans de Daniel Pennac qui, dès lors qu'il a obtenu du succès, sont passés de la couverture noire des « Série Noire » de Gallimard à la couverture blanche de la collection « Folio », signalant implicitement que l'auteur a quitté la littérature délégitimée pour le cénacle des auteurs institués. Les enjeux contemporains liés aux pratiques éditoriales invitent enfin à questionner les processus de légitimation des œuvres, parmi lesquels prend place le système des prix littéraire⁴.

Le canon littéraire

Plus largement, ce faisceau de questions – le style, le genre, les pratiques éditoriales – participent à l'élaboration du canon littéraire. À ce titre, l'exemple de *Moby-Dick* est révélateur : comment ce roman blasphémateur et oublié est-il devenu, soixante-dix ans après sa publication, un classique indéboulonnable de la littérature étasunienne ? En 1876, Herman Melville publie *Clarel*, un long poème écrit en tétramètres iambiques, contant le pèlerinage d'un jeune homme vers Jérusalem et sa désillusion religieuse. Le poème, que Melville a fait

¹ Marie-Ève THÉRENTY, *Mosaïques*, *op. cit.*

² Masataka ISHIBASHI, *Description de la Terre comme projet éditorial*, *op. cit.*, p. 137-138.

³ Marie-Ève THÉRENTY, « Pour une poétique historique du support » [en ligne], *Romantisme*, vol. 143, n° 1, 2009, URL : <http://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-1-page-109.htm>, consulté le 4 janvier 2022.

⁴ Sylvie LUCAS, « « L'auteur ? Soyons modeste : le cygne à terre. » Autorité auctoriale et prix littéraires » », dans Emmanuel BOUJU (éd.), *L'Autorité en littérature*, *op. cit.*

paraître à ses frais, est assez mal accueilli par la critique étasunienne. En effet, à cette date, il est considéré comme un écrivain terminé : il a ruiné sa réputation en abordant des sujets scandaleux – homosexualité, inceste – et en pratiquant la critique incisive et le blasphème au sein de formes romanesques jugées incohérentes et absconses. Toutefois, en 1919, le centenaire de la naissance de Melville est le point de départ du *Melville Revival*, contemporain d'un remaniement du canon étasunien et de l'émergence des études littéraires américanistes¹. Au cours des années 1920, les œuvres de Melville sont rééditées, son roman inachevé, *Billy Budd*, est exhumé et publié. De livre oublié² *Moby-Dick* est ainsi devenu une œuvre patrimoniale et l'un des emblèmes de la littérature nationale étasunienne.

S'il est évidemment fort heureux pour nous, lecteurs et lectrices d'aujourd'hui, que l'œuvre de Melville ne soit pas tombée dans l'oubli, son cas demeure exemplaire pour interroger la fabrique du classique. Ce statut s'explique d'abord par la reconnaissance institutionnelle que lui a apporté le *Melville Revival*. Mais il est également dépendant d'un très grand nombre de facteurs dont nous n'avons pu esquisser qu'une ébauche, auxquels nous pouvons ajouter pêle-mêle, au-delà de l'intérêt artistique de l'œuvre : la place du jeune Melville dans le cercle fermé des littérateurs new-yorkais, le dévouement – voire l'abnégation – des membres de sa famille, l'intérêt que lui ont porté certains écrivains reconnus, le travail de ses différents éditeurs, sa reconnaissance par la critique britannique. Toutefois, le caractère foisonnant de *Moby-Dick*, l'expérience incandescente et inépuisable de sa lecture, la glose interminable que le roman a suscitée – à laquelle nous ajoutons un rameau – ne suffisent bien évidemment pas à en épuiser la richesse. C'est peut-être ce dernier constat qui constitue, après tout, la définition première du classique.

¹ Eric ARONOFF, « The Melville Revival », dans Kevin J. HAYES (éd.), *Herman Melville in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

² Oublié en tout cas par la critique étasunienne. Au Royaume-Uni, Melville n'a pas cessé d'être considéré comme un écrivain majeur. Le fameux *Melville Revival* a d'ailleurs d'abord été initié par des critiques britanniques.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

- CONRAD, Joseph, *Lord Jim*, New York, Norton & Company Inc., coll. « Norton Critical Edition », 1996.
- CONRAD, Joseph, *Lord Jim*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Autrement », 1996, trad. de LAMOLLE, Odette.
- CONRAD, Joseph, *Lord Jim*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, trad. de BORDENAVE, Henriette.
- MELVILLE, Herman, *Moby-Dick*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, trad. de JAWORSKI, Philippe.
- MELVILLE, Herman, *Moby-Dick, or The Whale*, New York, Norton & Company Inc., coll. « Norton Critical Edition » (Second Edition), 2002.
- MELVILLE, Herman, *The Writings of Herman Melville*, Evanston, Northwestern University Press and The Newberry Library, 1968.
- VERNE, Jules, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.
- VERNE, Jules, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2005.
- VERNE, Jules, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Pocket, coll. « Pocket Classiques », 1999.
- WELLS, Herbert-George, *The Island of Doctor Moreau*, Toronto, Broadview Press, 2009.
- WELLS, Herbert-George, *L'Île du docteur Moreau*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014, trad. de DAVRAY, Henry D.
- WELLS, Herbert-George, *L'Île du docteur Moreau*, Paris, Omnibus, 2007, trad. de DAVRAY, Henry D.
- WELLS, Herbert-George, *The Island of Doctor Moreau*, London, Penguin Classics, 2007.

CORPUS SECONDAIRE

Autres œuvres des auteurs du corpus

- CONRAD, Joseph, *Victory: An Island Tale*, London, Penguin Classics, 2016.
- CONRAD, Joseph, *Au Cœur des ténèbres*, Paris, GF Flammarion, 2012, trad. de MAYOUX, Jean-Jacques.
- CONRAD, Joseph, *Nostramo*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- CONRAD, Joseph, *The Shadow-Line: A Confession*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- CONRAD, Joseph, *A Personal Record: Some Reminiscences*, Faber & Faber, Limited, 2008.
- CONRAD, Joseph, *The Secret Agent: A Simple Tale*, London, Penguin Classics, 2007.
- CONRAD, Joseph, *Typhoon and Other Stories*, London, Penguin Classics, 2007.
- CONRAD, Joseph, *Heart of Darkness*, New York, 4th edition, W. W. Norton & Company, 2005.
- CONRAD, Joseph, *Under Western Eyes*, Mineola, N.Y, Dover Publications, 2003.
- CONRAD, Joseph, *Œuvres V : La Flèche d'or, La Rescousse, Le Frère-de-la-Côte, L'Attente*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.
- CONRAD, Joseph, *Œuvres IV : Fortune, Victoire, En marge des marées, La Ligne d'ombre, Derniers contes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.
- CONRAD, Joseph, *Œuvres III : L'Agent secret, Six nouvelles [Gaspar Ruiz et autres récits], Sous les yeux de l'Occident, Souvenirs personnels, Entre terre et mer, Retour en Pologne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.
- CONRAD, Joseph, *Œuvres II : Jeunesse, Au Cœur des ténèbres, Au Bout du rouleau, Typhon et autres récits, Nostramo, Le Miroir de la mer*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985.
- CONRAD, Joseph, *Œuvres I : La Folie Almayer, Un Paria des îles, Le Nègre du « Narcisse », Inquiétude, Lord Jim*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.
- CONRAD, Joseph, *The Rescue: A Romance of The Shallows*, New York, Doubleday, Page & Company, 1927.
- CONRAD, Joseph, *Youth: A Narrative, and Two Other Stories*, London, Doubleday, Page & Company, 1923.
- CONRAD, Joseph, *Notes on Life and Letters*, New York, Page & Company, coll. « Doubleday », 1921.
- CONRAD, Joseph, *'Twiixt Land and Sea*, London, Dent, 1920.
- CONRAD, Joseph, *Within the Tides*, London, Dent, 1919.
- CONRAD, Joseph, *Almayer's Folly: A Story of an Eastern River*, London, T. Fisher Unwin Ltd., 1915.
- CONRAD, Joseph, *An Outcast of the Islands*, London, T. Fisher Unwin Ltd., 1915.
- CONRAD, Joseph, *Tales of Unrest*, London, Doubleday, Page & Company, 1915.
- CONRAD, Joseph, *Chance: A Tale in Two Parts*, London, Methuen & Co, 1914.

- CONRAD, Joseph, *The Nigger of the Narcissus: A Tale of the Forecastle*, London, Doubleday, Page & Company, 1914.
- CONRAD, Joseph, *The Mirror of the Sea: Memories and Impressions*, London, Methuen & Co, 1907.
- CONRAD, Joseph, « Autocracy and War », *The North American Review*, vol. 181, 1905, pp. 33-55.
- MELVILLE, Herman, *Œuvres vol. IV : Bartleby le scribe, Billy Budd, marin, et autres romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.
- MELVILLE, Herman, *Œuvres vol. III : Moby-Dick, Pierre ou les Ambiguïtés*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.
- MELVILLE, Herman, *Œuvres vol. II : Redburn, Vareuse-Blanche*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.
- MELVILLE, Herman, *Œuvres vol. I : Taïpi, Omoo, Mardi*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.
- MELVILLE, Herman, *Carnets de voyage (1856-1857)*, Paris, Mercure de France, coll. « Bibliothèque américaine », 1993, trad. de JAWORSKI, Philippe.
- MELVILLE, Herman, *Poèmes divers (1876-1891)*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1991, trad. de LEYRIS, Pierre.
- MELVILLE, Herman, *The Writings of Herman Melville vol. 9, The Piazza Tales: and Other Prose Pieces, 1839-1860*, Evanston, Northwestern University Press, 1987.
- MELVILLE, Herman, *The Writings of Herman Melville vol. 10, The Confidence-Man: His Masquerade*, Evanston, Northwestern University Press, 1984.
- MELVILLE, Herman, *The Writings of Herman Melville vol. 8, Israel Potter: His Fifty Years of Exile*, Evanston, Northwestern University Press, 1982.
- MELVILLE, Herman, *The Writings of Herman Melville vol. 7, Pierre: or The Ambiguities*, Evanston, Northwestern University Press, 1971.
- MELVILLE, Herman, *The Writings of Herman Melville vol. 5, White-Jacket: or The World in a Man-of-War*, Evanston, Northwestern University Press, 1970.
- MELVILLE, Herman, *The Writings of Herman Melville vol. 3, Mardi: and A Voyage Thither*, Evanston, Northwestern University Press, 1969.
- MELVILLE, Herman, *The Writings of Herman Melville vol. 4, Redburn: His First Voyage*, Evanston, Northwestern University Press, 1969.
- MELVILLE, Herman, *The Writings of Herman Melville*, Evanston, Northwestern University Press and The Newberry Library, 1968.
- MELVILLE, Herman, *The Writings of Herman Melville vol. 1, Typee: A Peep at Polynesian Life*, Evanston, Northwestern University Press, 1968.
- MELVILLE, Herman, *The Writings of Herman Melville vol. 2, Omoo: A Narrative of Adventures in the South Seas*, Evanston, Northwestern University Press, 1968.
- MELVILLE, Herman, *The Letters of Herman Melville*, New Haven, Yale University Press, 1960.

- MELVILLE, Herman, *Journal Of A Visit To Europe And The Levant 1856 -1857* [en ligne], Princeton, Princeton University Press, coll. « Princeton Studies in English », 1955, URL : <https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.187055/2015.187055.Journal-Of-A-Visit-To-Europe-And-The-Levant-1856--1857.djvu.txt>, consulté le 22 mai 2018.
- VERNE, Jules, *L'Île mystérieuse, Le Sphinx des glaces*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.
- VERNE, Jules, *Les Enfants du capitaine Grant, Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.
- VERNE, Jules, *Mathias Sandorf, Le Village aérien, La Maison à vapeur*, Paris, Omnibus, 2005.
- VERNE, Jules, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours, Michel Strogoff, Les Tribulations d'un Chinois en Chine, César Cascabel*, Paris, Omnibus, 2002.
- VERNE, Jules, *Voyage au centre de la terre, Le Château des Carpathes, Les Indes noires, Maître du monde*, Paris, Omnibus, 2002.
- VERNE, Jules, *Cinq semaines en ballon, De la terre à la lune, Autour de la lune, Robur le Conquérant, Hector Servadac*, Omnibus, 2001.
- VERNE, Jules, *Vingt mille lieues sous les mers, Voyages et aventures du capitaine Hatteras, Le Chancellor, Le Sphinx des glaces*, Paris, Omnibus, 2001.
- VERNE, Jules, *Les Cinq cent millions de la Bégum*, Lausanne, Rencontre, 1971.
- VERNE, Jules, *P'tit Bonhomme*, Lausanne, Rencontre, 1971.
- VERNE, Jules, *Sans dessus dessous*, Lausanne, Rencontre, 1969.
- VERNE, Jules, *Deux Ans de vacances*, Lausanne, Rencontre, 1968.
- VERNE, Jules, *La Jangada*, Lausanne, Rencontre, 1967.
- VERNE, Jules, *Le Rayon Vert*, Lausanne, Rencontre, 1967.
- VERNE, Jules, *Le Pays des fourrures*, Lausanne, Rencontre, 1966.
- VERNE, Jules, *Les Cinq cent millions de la Bégum*, Lausanne, Rencontre, 1966.
- VERNE, Jules, *Un Capitaine de quinze ans*, Lausanne, Rencontre, 1966.
- WELLS, Herbert-George, *The Time Machine*, London, Penguin Classics, 2012.
- WELLS, Herbert-George, *The Invisible Man*, London, Penguin Classics, 2010.
- WELLS, Herbert-George, *L'Homme invisible*, Paris, Omnibus, 2007, trad. de DAVRAY, Henry D.
- WELLS, Herbert-George, *L'Île du docteur Moreau*, Paris, Omnibus, 2007, trad. de DAVRAY, Henry D.
- WELLS, Herbert-George, *La Guerre des mondes*, Paris, Omnibus, 2007, trad. de DAVRAY, Henry D.
- WELLS, Herbert-George, *La Machine à explorer le temps*, Paris, Omnibus, 2007, trad. de DAVRAY, Henry D.
- WELLS, Herbert-George, *Les Premiers Hommes dans la Lune*, Paris, Omnibus, 2007, trad. de DAVRAY, Henry D.
- WELLS, Herbert-George, *Mr Barnstaple chez les hommes-dieux*, Paris, Omnibus, 2007, trad. de DAVRAY, Henry D.

- WELLS, Herbert-George, *Une histoire des temps à venir*, Paris, Omnibus, 2007, trad. de DAVRAY, Henry D.
- WELLS, Herbert-George, *The War of the Worlds*, London, Penguin Classics, 2005.
- WELLS, Herbert-George, *The Correspondence of H.-G. Wells*, London, Pickering & Chatto, 1998.
- WELLS, Herbert-George, *Early Writings in Science and Science Fiction*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1970.
- WELLS, Herbert-George, « The Limits of Individual Plasticity », dans Robert M. PHILMUS et David Y. HUGHES (éds.), *Early Writings in Science and Science Fiction*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1970, pp. 35-38.
- WELLS, Herbert-George, *Experiment in Autobiography. Discoveries and Conclusions of a Very Ordinary Brain (since 1866)* [en ligne], Philadelphia and New York, J. B. Lippincott, 1967, URL : <https://gutenberg.ca/ebooks/wellshg-autobiography/wellshg-autobiography-oo-h-dir/wellshg-autobiography-oo-h.html>, consulté le 8 janvier 2022.
- WELLS, Herbert-George, *The Complete Short Stories of H.-G. Wells*, London, Ernest Benn, 1966.
- WELLS, Herbert-George, *Journalism and Prophecy 1893-1946*, London, The Bodley Head, 1964.
- WELLS, Herbert-George, « The Man of the Year Million », dans Walter WARREN WAGAR (éd.), *Journalism and Prophecy 1893-1946*, London, The Bodley Head, 1964, pp. 3-8.
- WELLS, Herbert-George, *Men Like Gods*, London, Atlantic Edition, T. Fisher Unwin Ltd., 1927.
- WELLS, Herbert-George, *Tono-Bungay*, London, Atlantic Edition, T. Fisher Unwin Ltd., 1925.
- WELLS, Herbert-George, *The Undying Fire and Philosophical and Theological Speculations*, London, Atlantic Edition, T. Fisher Unwin Ltd., 1925.
- WELLS, Herbert-George, *A Modern Utopia and Other Discussions*, London, Atlantic Edition, T. Fisher Unwin Ltd., 1925.
- WELLS, Herbert-George, *The First Men in the Moon and Some More Human Stories*, London, Atlantic Edition, T. Fisher Unwin Ltd., 1925.
- WELLS, Herbert-George, *Kipps: The Story of a Simple Soul*, London, Atlantic Edition, T. Fisher Unwin Ltd., 1925.
- WELLS, Herbert-George, « Preface », dans *The Works of H.-G. Wells*, vol. II, London, Atlantic Edition, T. Fisher Unwin Ltd., 1924.
- WELLS, Herbert-George, *The Discovery of the future*, London, Atlantic Edition, T. Fisher Unwin Ltd., 1924.
- WELLS, Herbert-George, *Time Machine, The Wonderful visit and Other Stories*, London, Atlantic Edition, T. Fisher Unwin Ltd., 1924.
- WELLS, Herbert-George, *The Island of doctor Moreau, The Sleeper Awakes*, London, Atlantic Edition, T. Fisher Unwin Ltd., 1924.
- WELLS, Herbert-George, *The Invisible Man, The War of the Worlds, A Dream of Armageddon*, London, Atlantic Edition, T. Fisher Unwin Ltd., 1924.

- WELLS, Herbert-George, *Anticipations and Other Papers*, London, Atlantic Edition, T. Fisher Unwin Ltd., 1924.
- WELLS, Herbert-George, *The Outline of History: Being a Plain History of Life and Mankind* [en ligne], New York, Macmillan, 1920, URL : <https://www.gutenberg.org/files/45368/45368-h/45368-h.htm>, consulté le 8 janvier 2022.
- WELLS, Herbert-George, *Anticipations, ou de l'Influence du progrès mécanique et scientifique sur la vie et la pensée humaines*, Paris, Mercure de France, 1904, trad. de DAVRAY, Henry D., KOZAKIEWICZ, Bronisław.
- WELLS, Herbert-George, *Certain Personal Matters* [en ligne], London, Atlantic Edition, T. Fisher Unwin Ltd., 1898, URL : <http://www.gutenberg.org/files/17508/17508-h/17508-h.htm>, consulté le 4 janvier 2020.
- WELLS, Herbert-George, « Zoological Retrogression » [en ligne], *The Gentleman's Magazine*, vol. 271, 1891, pp. 246-253, URL : https://en.wikisource.org/wiki/The_Gentleman%27s_Magazine/Volume_271/September_1891/Zoological_Retrogression, consulté le 26 février 2020.

Romans, poésie, théâtre, essais

- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Classiques Garnier, 1961.
- BENEDEIT, *Le voyage de Saint Brendan*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2006, trad. de SHORT, Ian, MERRILEES, Brian.
- BIOY CASARES, Adolfo, *L'Invention de Morel*, Paris, Robert Laffont, coll. « 10/18 », 1992, trad. de PIERHAL, Armand.
- BORGES, Jorge Luis, FERRARI, Osvaldo, *Retrouvailles dialogues inédits*, Paris, José Corti, 2003, trad. de FILLAUDEAU, Bertrand.
- BRONTË, Charlotte, *Jane Eyre*, Paris, Le Livre de poche, 1967, trad. de MAURAT, Charlotte.
- BURTON, Robert, *Anatomie de la mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2005.
- BYRON, George Gordon, *Le Corsaire*, Paris, E. Dentu, 1892.
- CALVIN, Jean, *Institution de la religion chrestienne*, Paris, C. Meyrueis, 1859.
- CHAMPFLEURY, *Le réalisme* [en ligne], 1857, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k215466k>, consulté le 17 septembre 2022.
- CHASE, Owen, *Narrative of the Most Extraordinary and Distressing Shipwreck of the Whale-ship Essex, of Nantucket; Which Was Attacked and Finally Destroyed by a Large Spermaceti-whale, in the Pacific Ocean; With an Account of the Unparalleled Sufferings of the Captain and Crew During a Space of Ninety-three Days at Sea, in Open Boats in the Years 1819 & 1820* [en ligne], New York, W.B. Gilley, 1821, URL : <http://www.gutenberg.org/files/61931/61931-h/61931-h.htm>, consulté le 4 février 2021.
- CHOLLET, Mona, *Chez Soi. Une Odyssée de l'espace domestique*, Paris, La Découverte, 2016.

- CHRISTIE, Agatha, *Dix Petits Nègres*, Paris, Le Livre de Poche, 2002, trad. de DE CHERGÉ, Gérard.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria* [en ligne], 1817, URL : <http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm#link2HCH0013>, consulté le 4 mars 2021.
- COWPER, William, *The Works of William Cowper: His Life, Letters and Poems* [en ligne], London, William Tegg and Co., 1844, URL : https://www.gutenberg.org/files/47790/47790-h/47790-h.htm#Page_596, consulté le 24 août 2022.
- DANA, Richard Henry, *Deux Années sur le gaillard d'avant*, Paris, Robert Laffont, 1997, trad. de LEYS, Simon.
- DONNE, John, *Méditations en temps de crise*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche », 2002, trad. de LEMONDE, Franck.
- DUMAS, Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981.
- ECKHART, *Traité et sermons*, Paris, GF Flammarion, 1995, trad. de DE LIBERA, Alain.
- ELIOT, George, « The Natural History of German Life » [en ligne], *Westminster Review*, 1856, pp. 51-79, URL : <http://georgeeliotarchive.org/items/show/100>, consulté le 29 juillet 2022.
- ELIOT, George, « Art and Belles Lettres » [en ligne], *Westminster Review*, 1856, pp. 625-650, URL : <https://georgeeliotarchive.org/items/show/128>, consulté le 29 juillet 2022.
- ELIOT, Thomas Stearn, *La Terre vaine et autres poèmes*, Paris, Seuil, coll. « Points Poésie », 2014, trad. de LEYRIS, Pierre.
- EMERSON, Ralph Waldo, « L'intellectuel américain / The American Scholar », *Horizons philosophiques*, vol. 10, n°2, 2000, p. 27, trad. de CHAPUT, Sylvie, CHAPUT, Danielle.
- FENIMORE COOPER, James, *Le Pilote*, Charles Gosselin Éditeurs, coll. « Furne et Cie », 1934, trad. de DEFAUCONPRET, A.J.B.
- FÉVAL, Paul, « Rapport sur le progrès des lettres (romans) » [en ligne], dans *Rapport sur le progrès des lettres : recueil de rapports sur les progrès des lettres et des sciences en France*, Paris, Imprimerie impériale, 1868, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k637799oj/f11.item.texteImage>, consulté le 22 juillet 2022.
- FORSTER, Edward Morgan, *Route des Indes*, Paris, Le Bruit du temps, 2013, trad. de MAURON, Charles.
- GOETHE, Johan Wolfgang, *Les Affinités électives*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classiques », 2010, trad. de DU COLOMBIER, Pierre.
- GOETHE, Johan Wolfgang, *Faust*, Paris, GF Flammarion, 1964, trad. de DE NERVAL, Gérard.
- GOLDING, William, *Sa Majesté des Mouches*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, trad. de TRANEC, Lola.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, « Préface » [en ligne], dans *Germinie Lacerteux*, Paris, Charpentier, 1889, URL : https://fr.wikisource.org/wiki/Germinie_Lacerteux/Pr%C3%A9face_de_la_premi%C3%A8re_%C3%A9dition, consulté le 26 juillet 2022.
- HAWTHORNE, Nathaniel, *La Lettre écarlate*, Paris, Folio, 1977, trad. de CANAVAGGIA, Marie.
- HAWTHORNE, Nathaniel, « Préface » [en ligne], dans *The House of the Seven Gables*, 1851, URL : <https://www.gutenberg.org/files/77/77-h/77-h.htm>, consulté le 19 juillet 2022.

- HAWTHORNE, Nathaniel, « *Typee's Review* », *Salem Advertiser*, 1846.
- HÉRODOTE, *Histoires* [en ligne], vol. IV, Paris, Charpentier, 1850, URL : [https://fr.wikisource.org/wiki/Histoire_\(H%C3%Agrodote\)/Trad._Larcher,_1850/Livre_IV](https://fr.wikisource.org/wiki/Histoire_(H%C3%Agrodote)/Trad._Larcher,_1850/Livre_IV), consulté le 29 août 2021.
- HOMÈRE, *L'Odysée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1955, trad. de BÉRARD, Victor.
- HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, Paris, Le Livre de Poche, 2002.
- HUGO, Victor, « Lettre à un ouvrier poète », dans *Correspondances vol. 1*, Paris, Imprimerie Nationale, Ollendorf, Albin Michel, 1947.
- HUXLEY, Thomas Henry, « Evolution and Ethics », dans *Other Essays*, New York, Appleton, 1911, pp. 46-86.
- HUXLEY, Thomas Henry, « Agnosticism and Christianity », dans *Collected Essays*, vol. V, New York, Appleton, 1902.
- HUXLEY, Thomas Henry, « Agnosticism », dans *Collected Essays*, vol. V, New York, Appleton, 1902.
- JACOB, Christian (éd.), *La Description de la terre habitée de Denys d'Alexandrie, ou la Leçon de géographie*, Paris, Albin Michel, 1990, trad. de JACOB, Christian.
- KIPLING, Rudyard, « The White Man's Burden » [en ligne], Kipling Society, 2009, URL : http://www.kiplingsociety.co.uk/poems_burden.htm, consulté le 18 décembre 2019.
- KIPLING, Rudyard, « Si », *Europe*, vol. 75, n°817, 1997, pp. 73-74, trad. de SUIED, Alain.
- KIPLING, Rudyard, « La Marque de la Bête », dans *L'Homme qui voulut être roi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, trad. de FABULET, Louis, D'HUMIÈRES, Robert.
- KIPLING, Rudyard, « L'Homme qui voulut être roi », dans *L'Homme qui voulut être roi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, trad. de FABULET, Louis, D'HUMIÈRES, Robert.
- KIPLING, Rudyard, « Bisesa », dans *L'Homme qui voulut être roi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, trad. de FABULET, Louis, D'HUMIÈRES, Robert.
- MADDOX FORD, Ford, *The English Novel, From the Earliest Days to the Death of Joseph Conrad* [en ligne], 1930, URL : <https://gutenberg.net.au/ebooks12/1203251h.html>, consulté le 17 septembre 2022.
- MALLARMÉ, Stéphane, « Hérésies artistiques. L'Art pour tous » [en ligne], *L'Artiste*, 1862, pp. 127-128, URL : https://fr.wikisource.org/wiki/H%C3%Aggr%C3%A9sies_artistiques, consulté le 22 juillet 2022.
- MARLOWE, Christopher, *Le Docteur Faust*, Paris, GF Flammarion, 1997, trad. de LAROCQUE, François, VILLQUIN, Jean-Pierre.
- MASON, Alfred Edward Woodley, *Les Quatre plumes blanches*, Paris, France Loisir, 1991, trad. de NOZAM, Pierre.
- MICHELET, Jules, *La Mer*, Michel Lévy Frères, 1875.
- MICKIEWICZ, Adam, *Pan Tadeusz ou La dernière expédition judiciaire en Lituanie, Scènes de la vie nobiliaire des années 1811 et 1812 en douze chants*, Montricher, Editions Noir sur Blanc, coll. « La librairie polonaise », 1992, trad. de BOURGEOIS, Robert.

- MICKIEWICZ, Adam, *Konrad Wallenrod, légende historique d'après les chroniques de Lithuanie et de Prusse*, Paris, J.B.Vasseur, 1858, trad. de MICKIEWICZ, Ladislas.
- NOVALIS, *Le Brouillon général*, Paris, Allia, 2000, trad. de SCHEFER, Olivier.
- ORWELL, George, « Wells, Hitler and the World State » [en ligne], *Horizon*, 1941, URL : http://orwell.ru/library/reviews/wells/english/e_whws, consulté le 22 octobre 2019.
- POE, Edgar Allan, « Lettre du 9 août 1846 à Phillip P. Cooke » [en ligne], dans *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore*, 2020, URL : <https://www.eapoe.org/works/letters/p46o8o9o.htm>, consulté le 10 octobre 2020.
- POE, Edgar Allan, « Une descente dans le Maelström », dans *Histoires, essais et poèmes*, Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2006, trad. de BAUDELAIRE, Charles.
- POE, Edgar Allan, « Le Mystère de Marie Roget », dans *Histoires, essais et poèmes*, Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2006, trad. de BAUDELAIRE, Charles.
- POE, Edgar Allan, « La Lettre volée », dans *Histoires, essais et poèmes*, Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2006, trad. de BAUDELAIRE, Charles.
- POE, Edgar Allan, « Double Assassinat dans la rue Morgue », dans *Histoires, essais et poèmes*, Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2006, trad. de BAUDELAIRE, Charles.
- POE, Edgar Allan, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, Gallimard, coll. « Folio Classiques », 1975, trad. de BAUDELAIRE, Charles.
- POE, Edgar Allan, « Review of Wyandotte » [en ligne], *Graham's Magazine*, 1843, URL : <https://www.eapoe.org/works/criticism/gm43cj01.htm>, consulté le 18 juillet 2022.
- RABELAIS, François, *Pantagruel*, Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 1994.
- RABELAIS, François, *Le Quart-Livre*, Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 1994.
- RIDER HAGGARD, Henry, *King Solomon's Mines* [en ligne], London, Cassell and Company, 1907, URL : <https://www.gutenberg.org/files/2166/2166-h/2166-h.htm>, consulté le 12 juillet 2022.
- RIMBAUD, Arthur, *Une Saison en Enfer*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1999.
- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin, « De la littérature industrielle » [en ligne], *Revue des Deux mondes*, vol. 19, 1839, pp. 675-691, URL : https://fr.wikisource.org/wiki/La_Litt%C3%A9rature_industrielle, consulté le 22 juillet 2022.
- SCEMLA, Jean-Jo (éd.), *Le Voyage en Polynésie. Anthologie des voyageurs occidentaux de Cook à Segalen*, Paris, Robert Laffont, 1994.
- SCHILLER, Friedrich, *Les Brigands*, Paris, L'Arche, 1998, trad. de FORT, Sylvain.
- SCOTT, Robert Falcon, *Le Pôle meurtrier. La tragédie de l'expédition britannique au Pôle Sud*, Paris, Pygmalion, 1992, trad. de RABOT, Charles.
- SHAKESPEARE, William, *La Tempête*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 1997, trad. de BONNEFOY, Yves.
- SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, trad. de DÉPRATS, Jean-Michel.

- SHAKESPEARE, William, *Jules César*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, trad. de DÉPRATS, Jean-Michel.
- SHELLEY, Mary, *Frankenstein, ou le Prométhée moderne*, Paris, GF Flammarion, 1979, trad. de D'HANGEST, Germain.
- SILVESTRE DE SACY, Samuel Ustazade, « Discours préliminaire » [en ligne], dans *Rapport sur le progrès des lettres : recueil de rapports sur les progrès des lettres et des sciences en France*, Paris, Imprimerie impériale, 1868, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6377990j/f11.item.texteImage>, consulté le 22 juillet 2022.
- STAHL / HETZEL, Pierre-Jules, *Morale familière : contes-récits, leçons pratiques de la vie* [en ligne], Paris, Hetzel, coll. « Bibliothèque d'Education et de Récréation », 18.., URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6578007q>, consulté le 7 août 2022.
- STEVENSON, Robert Louis, « A Gossip on Romance », *Longman's Magazine*, vol. 1, n°1, 1882, pp. 69-79.
- STEVENSON, Robert Louis, *L'Étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, Paris, Le Livre de poche, 1999, trad. de NAUGRETTE, Jean-Pierre.
- STEVENSON, Robert Louis, *L'Île au trésor*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1984, trad. de GARRANE, Roland.
- STOKER, Bram, *Dracula*, Paris, J'ai lu, 2012, trad. de SIRGENT, Jacques.
- TWAIN, Mark, « Comment raconter une histoire », dans *Le Rapt de l'éléphant blanc et autres nouvelles*, Paris, Omnibus, 2010, trad. de LOUIS-DIMITROV, Delphine.
- WOOLF, Virginia, *Mr Bennett and Mrs Brown* [en ligne], London, Hogarth Press, 1924, URL : <https://www.gutenberg.org/files/63022/63022-h/63022-h.htm>, consulté le 22 avril 2021.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

Études des œuvres du corpus

Herman Melville

- ARONOFF, Eric, « The Melville Revival », dans Kevin J. HAYES (éd.), *Herman Melville in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 296-306.
- BARBOUR, James, « The Composition of Moby-Dick », *American Literature*, vol. 47, n°3, Duke University Press, 1975, pp. 343-360.
- BERCAW, Mary K., *Cannibal Old me. Spoken sources in Melville's early works*, Kent, Kent State University Press, 2009.
- BLAISE, Marie, « Melville, l'homme-confiance et le faiseur de nœuds » [en ligne], dans *Actes du colloque de Perpignan. « Le coup de la panne ». Ratés et dysfonctionnements textuels*,

- Perpignan, 2018, URL : <https://www.fabula.org/colloques/document5814.php>, consulté le 28 janvier 2021.
- BLAISE, Marie (éd.), « Etymology » [en ligne], dans Marie BLAISE (éd.), *Terres Gastes : Fictions d'autorité et mélancolie*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2017, pp. 163-183, URL : <http://books.openedition.org/pulm/1536>, consulté le 27 juillet 2022.
- BLAISE, Marie, « Moby Dick ou la baleine de Job » [en ligne], dans Marie BLAISE, Marie-Ève THÉRENTY et Sylvie TRIAIRE (éds.), *L'interview d'écrivain. Figures bibliques d'autorité*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, coll. « Des Littératures », 2004, pp. 341-366, URL : <https://books.openedition.org/pulm/331>, consulté le 21 janvier 2021.
- BOURSE, Anne, « Le pacte et le legs : Les réécritures de Faust dans Moby-Dick d'Herman Melville » [en ligne], *Coulisses*, n°43, 2011, URL : <http://coulisses.revues.org/384>, consulté le 11 mai 2017.
- BRYANT, John, « Moby-Dick as Revolution », dans Robert S. LEVINE (éd.), *The Cambridge Companion to Herman Melville*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 65-90.
- BRYANT, John (éd.), *A Companion to Melville Studies*, Wessport, Greenwood Press, 1986.
- BUELL, Lawrence, « The Unkillable Dream of the Great American Novel: *Moby-Dick* as Test Case », *American Literary History*, vol. 20, n°1-2, 2008, pp. 132-155.
- BUELL, Lawrence, « Melville and the Question of American Decolonization », *American Literature*, vol. 64, n°2, 1992, pp. 215-237.
- BUELL, Lawrence, « American Literary Emergence as a Postcolonial Phenomenon », *American Literary History*, vol. 4, n°3, 1992, pp. 411-442.
- BUELL, Lawrence, « Moby-Dick as Sacred Text », dans Richard BRODHEAD (éd.), *New Essays on Moby-Dick*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- DERAIL-IMBERT, Agnès, *Moby-Dick. Allures du corps*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, coll. « Éditions Rue d'Ulm », 2000.
- DOWLING, David O., « Herman Melville and the Antebellum Reading Public », dans Susan BELASCO, Theresa Strouth GAUL, Linck JOHNSON et Michael SOTO (éds.), *A Companion to American Literature*, Newark, John Wiley & Sons, Inc., 2020.
- DUBAN, James, « "Level Dead-Reckoning": Father Mapple, Goethe, and Ahab », *Leviathan*, vol. 11, n°1, 2009, pp. 74-79.
- DURAND, Régis, *Melville, signes et métaphores*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Cistre Essais 9 », 1980.
- EDWARDS, Brian T., « The World, the Text and the Americanist », *American Literary History*, vol. 25, n°1, 2013, pp. 231-246.
- FRANKEL, Matthew Cordova, « Tattoo Art: The Composition of Text, Voice, and Race in Melville's *Moby-Dick* », *A Journal of the American Renaissance*, vol. 1, n°2, Washington State University, 2007, pp. 114-147.
- GÉNIN, Isabelle, « La Baleine Blanche a mauvais genre » [en ligne], *Palimpsestes. Revue de traduction*, n°21, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, pp. 55-74, URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/70>, consulté le 10 septembre 2022.

- GILES, Paul, « Transnationalism and Classic American Literature », *PMLA*, vol. 118, n°1, Cambridge University Press, 2003, pp. 62-77.
- GUPTA, R.K., « *Moby-Dick* and Schopenhauer », *International Fiction Review*, vol. 31, n°1-2, 2004, pp. 1-13.
- IMBERT, Michel, « Notice de Taïpi », dans Herman MELVILLE, *Œuvres vol. I : Taïpi, Omou, Mardi*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.
- JAMES, Cyril Lionel Robert, *Mariners, Renegades and Castaways: The Story of Herman Melville and the World We Live In*, Hanover, revised edition, Dartmouth College Press, 1985.
- JAWORSKI, Philippe, « Notice : Melville et Hawthorne », dans Herman MELVILLE, *Œuvres vol. III : Moby-Dick, Pierre ou les Ambiguïtés*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.
- JAWORSKI, Philippe, « Aux sources de Moby-Dick. Melville et Hawthorne », dans Herman MELVILLE, *Œuvres vol. III : Moby-Dick, Pierre ou les Ambiguïtés*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.
- JAWORSKI, Philippe, « Préface », dans Herman MELVILLE, *Œuvres vol. I : Taïpi, Omou, Mardi*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.
- JAWORSKI, Philippe, « The whiteness of the whale, silence du chant », *Revue française d'Études américaines*, n°50, 1991, pp. 361-375.
- JAWORSKI, Philippe, *Melville : Le Désert et l'Empire*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1986.
- KELLEY, Wyn, « Melville : The Ocean and the City », dans Christopher N. PHILIPS (éd.), *The Cambridge Companion to the Literature of American Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 157-171.
- LAIGLE, Geneviève, « Chasse à la baleine et épopée spirituelle : l'aventure maritime dans *Moby-Dick* de Herman Melville », dans Jean-Michel RACAULT (éd.), *L'Aventure maritime*, Paris, Université de la Réunion, L'Harmattan, 2001, pp. 199-208.
- LAUFER, Matt, « "You Cannot Run and Read It": Melville's Search for the Right Reader », *Leviathan*, vol. 6, n°2, 2004, pp. 17-38.
- LUCK, Chad, « The Epistemology of the Wonder-Closet: Melville, *Moby-Dick* and the Marvelous », *Leviathan*, vol. 9, n°1, 2007, pp. 3-23.
- MCGANN, Jerome, « The Great Final Hash of *Moby-Dick* », *Leviathan*, vol. 21, n°2, 2019, pp. 43-67.
- MCGANN, Jerome, « Composition as Explanation of *Moby-Dick* », *Book History*, vol. 21, 2018, pp. 125-149.
- OLSON, Charles, *Appelez-moi Ismaël, une étude sur Melville*, Bordeaux, Prétexte Éditeur, 2013, trad. de GILLYBOEUF, Thierry.
- PARKER, Hershel, « Damned by Dollars : *Moby-Dick* and the Price of Genius », dans Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, New York, Norton & Company Inc., coll. « Norton Critical Edition » (Second Edition), 2002, pp. 713-724.

- PARKER, Hershel, *Herman Melville. A Biography vol. II*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1996.
- PARKER, Hershel, *Herman Melville. A Biography vol. I*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1996.
- PARKER, Hershel, HAYFORD, Harrison (éds.), « Reviews of Moby-Dick », dans Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, New York, Norton & Company Inc., coll. « Norton Critical Edition » (Second Edition), 2002, pp. 595-625.
- PERETZ, Eyal, *Literature, Disaster and the Enigma of Power. A Reading of Moby-Dick*, Stanford, Stanford University Press, 2003.
- PORTER, Carolyn, « Call Me Ishmael, or How to Make Double-Talk Speak », dans Richard BRODHEAD (éd.), *New Essays on Moby-Dick*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 73-108.
- ROGIN, Paul, « Moby-Dick and the American 1848 », dans *Subversive Genealogy. The Politics and Art of Herman Melville*, Berkeley, University of California Press, 1985, pp. 102-151.
- SACHS, Viola, « Le mythe de l'Amérique et Moby-Dick de Melville », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 25, n°6, 1970, pp. 1547-1565.
- SHELDON, Leslie E., « Messianic Power and Satanic Decay: Milton in Moby-Dick », *Leviathan*, vol. 4, n°1, 2002, pp. 29-50.
- SHOEMAKER, Nancy, « Mr. Tashtego: Native American Whalemens in Antebellum New England », *Journal of the Early Republic*, vol. 33, n°1, University of Pennsylvania Press, 2013, pp. 109-132.
- URBAS, Joseph, « Notice », dans Herman MELVILLE, *Œuvres vol. II : Redburn, Vareuse-Blanche*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.
- VAN CROMPHOUT, Gustaaf, « Moby-Dick: The Transformation of the Faustian Ethos », *American Literature*, vol. 51, n°1, 1979, pp. 17-32.
- VANDERBERKE, Dirk, « Queequeg's Voice: Or, Can Melville's Savages Speak? », *Leviathan*, vol. 13, n°1, 2011, pp. 59-73.
- VINCENT, Howard Paton, *The Trying-out of Moby-Dick*, Kent, Kent State University Press, 1980.
- WALTER HERBERT JR, T., « Calvinist earthquake : Moby-Dick and religious tradition », dans Richard BRODHEAD (éd.), *New Essays on Moby-Dick*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 109-140.
- WAUGH, Charles, « "We Are Not a Nation, So Much as a World": Melville's Global Consciousness », *Studies in American Fiction*, vol. 33, n°2, 2005, pp. 203-228.
- WRIGHT, Natalia, *Melville's use of the Bible*, New York, Octagon Books, 1974.
- ZOELLNER, Robert, *The Salt-Sea Mastodont. A Reading of Moby-Dick*, Berkeley, University of California Press, 1973.

Jules Verne

- ANGENOT, Marc, « Jules Verne, Le dernier utopiste heureux » [en ligne], dans Patrick PARRINDER (éd.), *Science Fiction: A Critical Guide*, London New York, Longman, 1979, pp. 18-33, URL : <https://marcangenot.com/wp-content/uploads/2012/01/Jules-Verne.pdf>, consulté le 19 août 2022.
- BACHELIER, Renoir, « Verne lecteur de Zola : entre dégoût, rivalité et admiration » [en ligne], *Loxias*, n°38, 2012, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7127#ftn1>, consulté le 17 août 2022.
- BARTHES, Roland, « Par où commencer ? », dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1972, pp. 140-150.
- BENGUIRA, Yaël, « Fantaisie(s) du Docteur Verne » [en ligne], *Labyrinthe*, vol. 3, 1999, pp. 65-77, URL : <https://journals.openedition.org/labyrinthe/62>, consulté le 4 décembre 2019.
- BIGEREL, Jérémy, *Jules Verne : le Roman du savoir. Valeurs et fonctionnements de l'écriture savante dans les romans de Jules Verne (1828-1905)*, Thèse de doctorat, Université Nancy II, Nancy, 2005.
- BUTCHER, William, *Jules Verne inédit. Les manuscrits déchiffrés*, Paris, ENS Éditions, coll. « Institut d'histoire du livre », 2015.
- BUTCHER, William, « Hidden Treasures: The Manuscripts of *Twenty Thousand Leagues* », *Science Fiction Studies*, vol. 32, n°1, 2005, pp. 43-60.
- BUTCHER, William, « Les épisodes fantômes de *Vingt mille lieues sous les mers* », *Europe*, n°909-910, 2005, pp. 121-136.
- CHANDNA, Mohit, « Time is Money : Spaces of Colonial Desire and Jules Verne », *Victoriographies*, vol. 3, n°2, 2013, pp. 184-205.
- CHESNEAUX, Jean, *Une Lecture politique de Jules Verne*, Paris, Librairie François Maspero, 1971.
- CHOUTEAU, Marianne, FAUCHEUX, Michel, NGUYEN, Céline, « L'institution imaginaire de la médiation. Dispositifs muséaux dans *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne », *Communication et langages*, n°149, 2006, pp. 3-13.
- COMPÈRE, Daniel, *La Science Romanesque de Jules Verne : Étude d'un Genre Littéraire*, Amiens, Encrages, 2013.
- COMPÈRE, Daniel, *Jules Verne. Parcours d'une œuvre*, Amiens, Encrages, 2005.
- COMPÈRE, Daniel, « Interrogations de Jules Verne » [en ligne], dans Marie BLAISE, Marie-Ève THÉRENTY et Sylvie TRIAIRE (éds.), *L'interview d'écrivain. Figures bibliques d'autorité*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, coll. « Des Littératures », 2004, pp. 83-92, URL : <https://books.openedition.org/pulm/308?lang=fr>, consulté le 21 janvier 2021.
- COMPÈRE, Daniel, « Jules Verne and the Limitations of Literature », dans Edmund J. SMYTH (éd.), *Jules Verne: Narratives of Modernity*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, pp. 40-45.
- COMPÈRE, Daniel, *Jules Verne écrivain*, Genève, Droz, 1991.
- COMPÈRE, Daniel, *Approche de l'île chez Jules Verne*, Paris, Lettres modernes Minard, 1977.

- COMPÈRE, Daniel, MARGOT, Jean-Michel (éds.), *Entretiens avec Jules Verne, 1873-1905*, Genève, Éditions Slatkine, 1998.
- COULEAU, Christèle, « Tentatives d'évasion ? : Jules Verne, des topoï réalistes à la recherche d'un genre nouveau », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 43, n°3-4, 2015, pp. 178-193.
- DEHS, Volker, « État présent : Jules Verne », *French Studies*, vol. 73, n°2, 2019, pp. 266-277.
- DEHS, Volker, « Quand Jules Verne rencontre Pierre-Jules Hetzel », *Revue Jules Verne*, n°37, 2013, pp. 127-135.
- DEMARQ, Marie-Pierre, FRÉMOND, Didier, TROMPARENT, Hélène (éds.), *Jules Verne. Le Roman de la mer*, Paris, Seuil, coll. « Musée National de la marine », 2005.
- DUMAS, Olivier, GONDOLO DELLA RIVA, Piero, DEHS, Volker (éds.), *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, vol. III, Genève, Slatkine, 2002.
- DUMAS, Olivier, GONDOLO DELLA RIVA, Piero, DEHS, Volker (éds.), *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, vol. II, Genève, Slatkine, 2001.
- DUMAS, Olivier, GONDOLO DELLA RIVA, Piero, DEHS, Volker (éds.), *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel*, vol. I, Genève, Slatkine, 1999.
- EVANS, Arthur B., « Jules Verne and the French Literary Canon », dans Edmund J. SMYTH (éd.), *Jules Verne: Narratives of Modernity*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, pp. 11-39.
- FOUCAULT, Michel, « L'arrière-fable », dans *Dits et Écrits, tome 1 : 1954-1975*, Gallimard, 2001.
- GILLI, Yves, MONTCLAIR, Florent, PETIT, Sylvie, *Le Naufrage dans l'œuvre de Jules Verne*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- GUILLAUD, Lauric, « Le savant fou vernien et la mise à distance du progrès » [en ligne], dans Hélène MACHINAL (éd.), *Le Savant fou*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, URL : <https://books.openedition.org/pur/52902?lang=fr>, consulté le 4 décembre 2019.
- HETZEL, Pierre-Jules, « Avertissement de l'éditeur » [en ligne], dans *Les Aventures du capitaine Hatteras*, URL : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Aventures_du_capitaine_Hatteras/Avertissement_au_lecteur, consulté le 10 février 2019.
- HUET, Marie-Hélène, « Notice », dans Jules VERNE, *L'Île mystérieuse*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.
- HUSTI, Carmen, « Romans d'anticipation et vulgarisation scientifique. Les enjeux du dialogue éditorial Verne-Hetzel », *Arts et Savoirs*, n°14, 2020, pp. 1-14.
- ISHIBASHI, Masataka, *Description de la Terre comme projet éditorial : « Voyages extraordinaires » de Jules Verne et système de l'éditeur Hetzel*, Thèse de doctorat, Université Paris VIII, Saint-Denis, 2008.
- JONES, Gordon, « Jules Verne à la maison » [en ligne], 1990, trad. de BUTCHER, William, URL : <http://www.ibiblio.org/julesverne/articles/Jonesfr.pdf>, consulté le 20 avril 2021.
- KLIMCHYNSKAYA, Anastasia, « The Laboratory of the Mind's Eye: Scientific Romance as Thought Experiment and Jules Verne's *Extraordinary Voyages* », *Configurations*, vol. 29, n°3, 2021, pp. 289-320.

- LEE, Daryl, « The catastrophic Imaginary of the Paris Commune in Jules Verne's *Les 500 millions de la Béguin* », *Neophilologus*, vol. 90, 2006, pp. 535-553.
- MACHEREY, Pierre, *En Lisant Jules Verne*, Caen, De L'incidence, 2018.
- MACHEREY, Pierre, « Jules Verne, ou le récit en défaut » [en ligne], dans Anthony GLINOER (éd.), *Pour une théorie de la production littéraire*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Bibliothèque idéale des sciences sociales », 2014, pp. 151-276, URL : <http://books.openedition.org/enseditions/628>, consulté le 19 août 2022.
- MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise, « Le Beau Danube jaune : poétique du roman géographique de Jules Verne », *Romantisme*, vol. 191, n°1, 2021, pp. 112-123.
- MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise, « Leurres et malheurs de la description chez Jules Verne ou l'impossible légitimation des Voyages extraordinaires », dans Alice DE GEORGES-MÉTRAL (éd.), *Poétiques du descriptif dans le roman français du XIX siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 197-209.
- MÉRON, Évelyne, « Jules Verne et le volcan », dans Dominique BERTRAND (éd.), *Mémoire du volcan et modernité*, Paris, Classiques Garnier, 2007, pp. 389-401.
- MINERVA, Nadia, « Pirates, mutins et aventuriers de la mer dans l'œuvre de Jules Verne », dans Jean-Michel RACAULT (éd.), *L'Aventure maritime*, Paris, Université de la Réunion, L'Harmattan, 2001, pp. 213-223.
- MULLER, Éric, *Le Mal dans l'imaginaire de Jules Verne (1863-1905)*, Thèse de doctorat, Le Mans Université, Le Mans, 2022.
- NOIRAY, Jacques, « L'«Effet de science» dans *Vingt mille lieues sous les mers* », *Francofonia*, n°51, 2006, pp. 43-61.
- OUSSELIN, Edward, « De Nemo à Dakkar. La représentation paradoxale du colonialisme chez Jules Verne », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 42, n°1-2, 2013, pp. 88-102.
- PINSON, Guillaume, PRÉVOST, Maxime (éds.), *Jules Verne et la culture médiatique : De la presse du XIX^e siècle au steampunk*, Presses de l'Université Laval, 2019.
- PRÉVOST, Maxime, « « Rien ne blesse, ni mes idées, ni mes sentiments là-dedans » : Pierre-Jules Hetzel et le sociogramme du progrès chez Jules Verne » [en ligne], *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n°21, 2018, URL : <http://journals.openedition.org/contextes/6583>, consulté le 8 janvier 2022.
- RACAULT, Jean-Michel, « Le volcan dans l'île ou l'interprétation d'une catastrophe. Robinsonnade, utopie et histoire dans *Le Cratère* de Fenimore Cooper et *L'Île mystérieuse* de Jules Verne » [en ligne], dans *L'imaginaire du volcan*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, URL : <https://books.openedition.org/pur/30853?lang=fr>, consulté le 7 juillet 2020.
- ROQUES, Sylvie, *Jules Verne et l'invention d'un théâtre-monde*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- SERRES, Michel, *Jules Verne, la science et l'homme contemporain. Conversations avec Jean-Paul Dekiss*, Paris, Le Pommier, 2003.
- SERRES, Michel, *Jouvences sur Jules Verne*, Paris, Minuit, 1974.
- SMYTH, Edmund J., « Verne, SF and Modernity: An Introduction », dans Edmund J. SMYTH (éd.), *Jules Verne: Narratives of Modernity*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, pp. 1-10.

- TADIÉ, Jean-Yves, *Regarde de tous tes yeux, regarde !*, Paris, Gallimard, 2005.
- UNWIN, Timothy, « The Fiction of Science, or the Science of Fiction », dans Edmund J. SMYTH (éd.), *Jules Verne: Narratives of Modernity*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, pp. 46-59.
- VIERNE, Simone, *L'Île mystérieuse de Jules Verne*, Paris, Hachette, coll. « Poche Critique », 1973.
- ZANOT, Irène, « L'Esprit d'un éditeur. Pierre-Jules Hetzel et la "Morale universelle" », dans Alexandre TARRIEU (éd.), *P-J. Hetzel : éditeur par excellence*, Amiens, Centre international Jules Verne, coll. « Revue Jules Verne » 37, 2013, pp. 56-66.

H.-G. Wells

- BEAUCHAMP, G., « *The Island of Dr. Moreau* as Theological Grotesque », *Gorman Papers on Language and Literature*, vol. 15, n°14, 1979, pp. 408-417.
- BELL, Duncan, « Pragmatic Utopianism and Race: H.-G. Wells as Social Scientist », *Modern Intellectual History*, vol. 16, n°3, 2019, pp. 863-895.
- BELL, Duncan, « Founding the World State: H.-G. Wells on Empire and the English-Speaking Peoples », *International Studies Quarterly*, vol. 62, n°4, 2018, pp. 867-879.
- BOWSER, Rachel A., « Visibility, Interiority and Temporality in *The Invisible Man* », *Studies in the Novel*, vol. 45, n°1, 2013, pp. 20-36.
- BOZZETTO, Roger, P., R.M., TAYLOR, Russell, « Moreau's Tragi-Farcical Island », *Science Fiction Studies*, vol. 20, n°1, 1993, pp. 34-44.
- CALEB, Amanda Mordavsky, « Amoral Animality: H.-G. Wells' *The Island of Doctor Moreau* », *DQR Studies in Literature*, vol. 47, 2011, pp. 313-331, 915.
- CAÑADAS, Ivan, « Going Wilde: Prendick, Montgomery and Late-Victorian Homosexuality in *The Island of Doctor Moreau* », *English Language and Literature*, vol. 56, n°3, 2010, pp. 461-485.
- COLE, Sarah, *Inventing tomorrow: H.-G. Wells and the twentieth century*, New York, Columbia University Press, 2020.
- DUPEYRON-LAFAY, Françoise, « Traversées, hybridations grotesques et inquiétante étrangeté dans *The Island of Dr Moreau* (1896) de H.-G. Wells : la mort de l'humain ? » [en ligne], *E-rea Online*, vol. 14, n°1, 2016, URL : <http://journals.openedition.org/erea/5554>, consulté le 15 avril 2021.
- DUPEYRON-LAFAY, Françoise, « La postérité du livre IV de *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift : *The Island of Doctor Moreau* (1896) de H.-G. Wells » [en ligne], *Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, n°56, 2003, pp. 147-158, URL : <http://journals.openedition.org/erea/5554>, consulté le 15 avril 2021.
- EMMERSON REID, Colbey, « The Grotesque Designs of H.-G. Wells (Or, Crippling Style) », *Journal for Cultural and Religious Theory*, vol. 15, n°2, 2016, pp. 42-58.
- ENGÉLIBERT, Jean-Paul, « Problèmes de l'insularité : la clôture et la fente dans *Le Château des Carpathes*, *L'Île du docteur Moreau* et *L'Invention de Morel* », *Revue de littérature comparée*, vol. 1, n°305, Klincksieck, 2003, pp. 23-34.

- GAY, Julie, « Laboratory Islands: Renaissance(s), Regression and Re-creation in H.-G. Wells's *The Island of Doctor Moreau* and R. L. Stevenson's *The Ebb-Tide* » [en ligne], *Cahiers victoriens et édouardiens*, 95 Printemps, 2022, URL : <http://journals.openedition.org/cve/11085>, consulté le 8 août 2022.
- GEARON, Liam, « A Very Political Philosophy of Education: Science Fiction, Schooling and Social Engineering in the Life and Work of H.-G. Wells Literary Lives, Political Philosophies, Public Education », *Journal of Philosophy of Education*, vol. 52, n°4, 2018, pp. 762-777.
- GLENDENING, John, « “Green Confusion”: Evolution and Entanglement in H.-G. Wells's *The Island of Doctor Moreau* », *Victorian Literature and Culture*, vol. 30, n°2, 2002, pp. 571-597.
- HAMMOND, J.R., « *The Island of Doctor Moreau*: A Swiftian Parable », *The Wellsian: The Journal of the H.-G. Wells Society*, vol. 16, 1996, pp. 30-41.
- HIGGINS, Richard, « Feeling Like a Clerk in H.-G. Wells », *Victorian Studies*, vol. 50, n°3, 2008, pp. 467-475.
- JAËCK, Nathalie, « Science as Hallucination in Wells's *The Island of Dr. Moreau* », dans Nathalie JAËCK, Clara MALLIER et Arnaud SCHMITT (éds.), *Les narrateurs fous / Mad Narrators*, Bordeaux, MSHA Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2014, pp. 207-222.
- JAËCK, Nathalie, « Un savant fou peut en cacher un autre dans *The Island of Doctor Moreau* de H.-G. Wells » [en ligne], dans Hélène MACHINAL (éd.), *Le Savant fou*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, URL : <https://books.openedition.org/pur/52906>, consulté le 4 décembre 2019.
- JAMES, Simon J., *Maps of Utopia: H.-G. Wells, Modernity and the End of Culture*, Oxford University Press, 2012.
- JAMES, Simon J., « Witnessing the End of the World: H.-G. Wells' Educational Apocalypses », *Literature and Theology*, vol. 26, n°4, 2012, pp. 459-473.
- JAMES, Simon J., « H.-G. Wells's *The Time Machine* and the End of Literature », dans Nicholas SAUL et Simon J. JAMES (éds.), *The Evolution of Literature: Legacies of Darwin in European Cultures*, New York, Brill, 2011, pp. 113-123.
- JAMES, Simon J., « A Prophet Looking Backwards: H.-G. Wells's Curriculum for the Future », *English*, vol. 57, 2008, pp. 107-124.
- JONSSON, Emelie, « The Human Species and the Good Gripping Dreams of H.-G. Wells », *Style*, vol. 47, n°3, 2013, pp. 295-420.
- KEMP, Peter, *H.-G. Wells and the Culminating Ape. Biological Imperatives and Imaginative obsessions*, London, Macmillan, 1996.
- KIBBIE, Ann Louise, *Transfusion: Blood and Sympathy in the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2019.
- MACKENZIE, Jane and Norman, *H.-G. Wells. A Biography*, New York, Simon and Schuster, 1973.
- MASON, Harris, « Introduction », dans Herbert-George WELLS, *The Island of Doctor Moreau*, Toronto, Broadview Press, 2009.
- MCNABB, John, « The Beast Within: H.-G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, and Human Evolution in the mid-1890s », *Geological Journal*, vol. 50, 2015, pp. 383-397.

- PAGETTI, Carlo, HUBERT, Marie-Christine, « *The First Men in the Moon: H.-G. Wells and the Fictional Strategy of His “Scientific Romances” (Les Premiers Hommes dans la Lune: H.-G. Wells et la stratégie narrative du roman scientifique)* », *Science Fiction Studies*, vol. 7, n°2, 1980, pp. 124-134.
- PARRINDER, Patrick, « *Men Who Could Work Miracles: The Tragicomedy of Wellsian Science Fiction* », *Foundation; Dagenham*, vol. 46, n°127, 2017, pp. 33-42.
- PARRINDER, Patrick, *Shadows of Future: H.-G. Wells, Science Fiction, and Prophecy*, Syracuse University Press, 1995.
- PARRINDER, Patrick, *H.-G. Wells*, Edinburgh, Oliver and Boyd, 1970.
- PARTINGTON, John S., « H.-G. Wells: A Political Life », *Utopian Studies*, vol. 19, n°3, Penn State University Press, 2008, pp. 517-576.
- PAUDYAL, Bed, « Trauma, Sublime, and the Ambivalence of Imperialist Imagination in H. G Wells’s *The War of the Worlds* », *Extrapolation*, vol. 50, n°1, 2009, pp. 102-119,4.
- PEARSON, Richard, « Primitive Modernity: H.-G. Wells and the Prehistoric Man of the 1890s », *The Yearbook of English Studies*, vol. 37, n°1, 2007, pp. 58-74.
- PEROTTO, Anne-Lise, « L’échec du dess(e)in dans *The Island of Doctor Moreau* » [en ligne], *Polysèmes. Revue d’études intertextuelles et intermédiaires*, n°14, 2015, URL : <https://journals.openedition.org/polysemes/508>, consulté le 2 août 2022.
- PHILMUS, Robert M., « The Strange Case of Moreau Gets Stranger », *Science Fiction Studies*, vol. 19, n°2, 1992, pp. 248-250.
- PHILMUS, Robert M., « Textual Authority: *The Strange Case of The Island of Doctor Moreau* », *Science Fiction Studies*, vol. 17, n°1, 1990, pp. 64-70.
- PHILMUS, Robert M., « The Satiric Ambivalence of *The Island of Doctor Moreau* », *Science Fiction Studies*, vol. 8, n°1, 1981, pp. 2-11.
- PHILMUS, Robert M., HUGHES, David Y., « Introduction », dans *Early Writings in Science and Science Fiction*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1970, pp. 1-18.
- REDFERN, Nick, « Abjection and Evolution in *The Island of Doctor Moreau* » [en ligne], *The Wellsian: The Journal of the H.-G. Wells Society*, n°27, 2004, pp. 37-47, URL : https://www.researchgate.net/publication/262010667_Abjection_and_Evolution_in_The_Island_of_Doctor_Moreau, consulté le 14 avril 2021.
- SHERBORNE, Michael, *H.-G. Wells: Another Kind of Life*, London, Peter Owen Publishers, 2013.
- STILES, Anne, « Literature in “Mind”: H.-G. Wells and the Evolution of the Mad Scientist », *Journal of the History of Ideas*, vol. 70, n°2, 2009, pp. 317-339.
- TANEJA, Payal, « The Tropical Empire: Exotic Animals and Beastly Men in *The Island of Doctor Moreau* », *English Studies in Canada*, vol. 39, n°2, 2013, pp. 139-159.
- TAUNTON, Matthew, « H.-G. Wells’s politics » [en ligne], *The British Library*, The British Library, URL : <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/h-g-wells-politics>, consulté le 6 mai 2021.

TRINKWON, Will, « 'The Man Who Grew Young Again': Doctor Moreau as Rejuvenator in *The Island of Doctor Moreau* », *Notes and Queries*, vol. 67, n°4, 2020, pp. 560-562.

Joseph Conrad

ACHEBE, Chinua, « An Image of Africa : Racism in Conrad's "Heart of Darkness" » [en ligne], *Massachusetts Review*, n°18, 1977, URL : https://polonistyka.amu.edu.pl/data/assets/pdf_file/0007/259954/Chinua-Achebe,-An-Image-of-Africa.-Racism-in-Conrads-Heart-of-Darkness.pdf, consulté le 18 décembre 2018.

ACHERAÏOU, Amar, *Joseph Conrad and the Reader: questioning modern theories of narrative and readership*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.

ACHERAÏOU, Amar, « Narrator-Narratee Dynamics in *Lord Jim* », dans François GALLIX (éd.), *Lord Jim de Joseph Conrad*, Paris, Ellipses, 2003, pp. 171-182.

ADIPURWAWIDJANA, Ari J., « Inventing Narratives, Inventorying Natural Resources: Colonial Economic Exploitation in Conrad's Malay Fiction », *Journal of Language and Literature*, vol. 20, n°1, 2020, p. 140.

AMBROSINI, Richard, *Conrad's Fiction as Critical Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

ATTRIDGE, John, « "The Yellow-Dog Thing": Joseph Conrad, Verisimilitude, and Professionalism », *ELH*, vol. 77, 2010, pp. 267-296.

BAXTER, Katherine Isobel, HAMPSON, Robert Gavin, *Conrad and language*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017.

BERTHOUD, Jacques, *Joseph Conrad : Au Cœur de l'œuvre*, Paris, Criterion, 1992, trad. de DESFORGES, Michel.

BRANTLINGER, Patrick, « "Heart of Darkness": Anti-Imperialism, Racism, or Impressionism? », *Criticism*, vol. 27, n°4, 1985, pp. 363-385.

DALESKI, Hillel Matthew, *Joseph Conrad. The Way of Dispossession*, London, Faber and Faber, 1977.

DRYDEN, Linda, *Joseph Conrad and the Imperial Romance*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2000.

FELDERHOF, Ben, « The Tropical Forests of Conrad and His British Contemporaries, in the Context of Aristotle and T.H. Huxley », *Conradiana*, vol. 49, n°2-3, 2017, pp. 27-46.

GAUTIER, Maurice-Paul, « Notice », dans Joseph CONRAD, *Le Nègre du « Narcisse »*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.

GOGWILT, Christopher, *The Invention of the West. Joseph Conrad and the Double-Mapping of Europe and Empire*, Stanford, Stanford University Press, 1995.

HARRIS, Lech, « Elliptical Orality: Rhetoric as Style in Conrad », *Victorian Studies*, vol. 61, n°2, Indiana University Press, 2019, pp. 240-247.

HAWTHORN, Jeremy, « The Expression "roulé ma bosse" in Joseph Conrad's *Lord Jim* », *Conradian*, vol. 45, n°2, 2020, pp. 16-23.

- HAWTHORN, Jeremy, *Joseph Conrad: Language and Fictional Self-Consciousness*, London, Edward Arnold Publishers, 1979.
- HAY, Eloise Knapp, « Joseph Conrad and Impressionism », *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, vol. 34, n°2, 1975, p. 137.
- KARL, Frederick R., *Joseph Conrad. Trois vies*, Fayard / Mazarine, 1987, trad. de MIKKIAMMOS, Philippe.
- KERR, Matthew P.M., « Joseph Conrad's Departures. Maritime Precision, Particularity and Abstraction », dans *The Victorian Novel and the Problems of Marine Language: All at Sea*, Oxford, Oxford University Press, 2022, pp. 173-219.
- KNOWLES, Owen, « Conrad's Life » [en ligne], dans J. H. STAPE (éd.), *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Companions to Literature », 2004, pp. 1-24, URL : <https://www-proquest-com.ezproxy.univ-paris3.fr/docview/2137993282/A279B12D37CA4A30PQ/4?accountid=13089>, consulté le 7 août 2021.
- LAS VERGNAS, Raymond, « Notice de *La Folie Almayer* », dans Joseph CONRAD, *Œuvres I : La Folie Almayer, Un Paria des îles, Le Nègre du « Narcisse », Inquiétude, Lord Jim*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.
- LAVENDER, Isiah, « Reframing *Heart of Darkness* as Science Fiction », *Extrapolation*, vol. 56, n°1, 2015, pp. 15-39.
- LESAGE, Claudine, « Joseph Conrad et le travail de la forme romanesque dans *Lord Jim* », dans François GALLIX (éd.), *Lord Jim de Joseph Conrad*, Paris, Ellipses, 2003, pp. 25-36.
- LETISSIER, Georges, « Éthique et épistémologie dans *Lord Jim* », dans François GALLIX (éd.), *Lord Jim de Joseph Conrad*, Paris, Ellipses, 2003, pp. 77-92.
- MAISONNAT, Claude, « Le français dans l'écriture conradienne » [en ligne], *Cahiers victoriens et édouardiens*, vol. 78, 2013, URL : <http://journals.openedition.org/cve/959>, consulté le 12 octobre 2018.
- MAISONNAT, Claude, « Affect, oralité et spectralité dans *Lord Jim* », dans Josiane PACCAUD-HUGUET (éd.), *Joseph Conrad 3. L'écrivain et l'étrangeté de la langue*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes », 2006, pp. 103-116.
- MALLIOS, Peter L., « Undiscovering the Country : Conrad, Fitzgerald, and Meta-National Form », *Modern Fiction Studies*, vol. 47, n°2, 2001, pp. 356-390.
- MANOCHA, Nisha, « The Imitable Joseph Conrad », dans Agata SZCZESZAK-BREWER (éd.), *Critical Approaches to Joseph Conrad*, Columbia, University of South Carolina Press, 2015, pp. 95-105.
- MEYER, Bernard, « Introduction », dans Joseph CONRAD, *Œuvres IV : Fortune, Victoire, En marge des marées, La Ligne d'ombre, Derniers contes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.
- MONOD, Silvère, « Notice », dans Joseph CONRAD, *Fortune*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.
- MORF, Gustav, *The Polish Heritage of Joseph Conrad*, New York, Haskell House, 1965.

- MOURA, Jean-Marc, « L'imaginaire de l'archipel de Joseph Conrad », dans Georges VOISSET (éd.), *L'Imaginaire de l'archipel*, Paris, Éditions Karthala, 2003, pp. 151-162.
- MOUTET, Muriel, « Les voix étrangères dans Lord Jim : l'exemple du lieutenant français », dans Josiane PACCAUD-HUGUET (éd.), *Joseph Conrad 3. L'écrivain et l'étrangeté de la langue*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes », 2006, pp. 29-44.
- NAGAI, Kaori, « God and His Doubles: Kipling and Conrad's "The Man who would be King" », *Critical Survey*, vol. 21, n°1, 2009, pp. 88-102.
- NAJDER, Zdzisław, « *Lord Jim* : Myth, Chivalry, Tragedy », dans François GALLIX (éd.), *Lord Jim de Joseph Conrad*, Paris, Ellipses, 2003, pp. 37-42.
- NAJDER, Zdzisław, *Conrad in Perspective. Essays on Art and Fidelity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- NAJDER, Zdzisław, *Conrad Under Familiar Eyes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- PARRY, Benita, « Narrating imperialism: beyond Conrad's dystopias », dans *Postcolonial Studies: A Materialist Critique*, London, Taylor & Francis Group, 2004.
- ROZENBERG, Paul, *Joseph Conrad, l'ombre vive*, Paris, Éditions La Bibliothèque, 1997.
- SHERRY, Norman, *Conrad's Western World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971.
- SHERRY, Norman, *Conrad's Eastern World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966.
- SHIRES, Linda, « Conrad's Theater of Masculinities », dans Phillip MALLETT (éd.), *Victorian Novel and Masculinity*, London, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 189-211.
- SIMMONS, Allan H., « "One of us": Conrad and English Politics and Culture. », *Yearbook of Conrad's Studies (Poland)*, vol. 1, 2005, pp. 47-63.
- SKOLIK, Joanna, « Joseph Conrad-Korzeniowski, an English Writer with a Polish Soul: Joseph Conrad's Polish Heritage » [en ligne], *Yearbook of Conrad Studies (Poland)*, vol. 13, 2018, pp. 119-128, URL : <http://www.polishheritage.co.uk>, consulté le 23 octobre 2019.
- SKOLIK, Joanna, « Poland Revisited: A British citizen on the Polish problem » [en ligne], *The Polish Heritage Society*, 2014, URL : <http://www.polishheritage.co.uk>, consulté le 23 octobre 2019.
- SZCZYPIEN, Jean M., « A Personal Record: Composition, Intention, Design: Polonism », *Journal of Modern Literature*, vol. 16, n°1, 1989.
- VANDAMME, Christine, « *Lord Jim* : Splendeur et misère des mots et de la langue dans la mythologie coloniale », dans Josiane PACCAUD-HUGUET (éd.), *Joseph Conrad 3. L'écrivain et l'étrangeté de la langue*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes », 2006, pp. 61-77.
- WATT, Ian, « Joseph Conrad : Alienation and Commitment », dans *Essays on Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- YAMAMOTO, Kaoru, *Rethinking Joseph Conrad's concepts of community: strange fraternity*, London New York, Bloomsbury Academic, 2017.

Études croisées d'œuvres du corpus, études d'autres auteurs

- BAYM, Nina, « Concepts of the Romance in Hawthorne's America », *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 38, n°4, 1984, pp. 426-443.
- BONNEFOY, Yves, « Préface », dans *La Tempête*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 1997.
- CRIGNON, Claire, « Les fonctions du paradigme mélancolique dans la Préface de l'Anatomie de la Mélancolie de Robert Burton » [en ligne], *Astérion*, vol. 1, 2003, pp. 55-69, URL : https://www.academia.edu/7860536/Les_fonctions_du_paradigme_m%C3%A9lancolique_dans_l'Anatomie_de_la_M%C3%A9lancolie_de_Robert_Burton, consulté le 3 décembre 2020.
- DRYDEN, Linda, « The Inheritors, H.-G. Wells, and Science Fiction: The Dimensions of the Future », *Conradiana*, vol. 49, n°2-3, 2017, pp. 103-120.
- DRYDEN, Linda, *Joseph Conrad and H.-G. Wells. The Fin-de-Siècle Literary Scene*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015.
- FREEDMAN, Jonathan, *The Cambridge Companion to Henry James*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- FULLER, David, « Shakespeare's Romances », dans Corinne J. SAUNDERS (éd.), *A Companion to Romance from Classical to Contemporary*, Malden, Blackwell, 2004, pp. 160-176.
- GANNIER, Odile, « Du poulpe à la pieuvre. Art comparé de la description chez Michelet (*La Mer*), Jules Verne (*Vingt mille lieues sous les mers*) et Victor Hugo (*Les Travailleurs de la mer*) », dans Alice DE GEORGES-MÉTRAL (éd.), *Poétiques du descriptif dans le roman français du XIX siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 179-195.
- GEFEN, Alexandre, « Coleridge, Samuel Taylor 1772-1834 », dans Carole TALON-HUGON (éd.), *Les Théoriciens de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Hors collection », 2017, pp. 125-127.
- GILARD, Jacques, « Les anagrammes de Morel », *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et lusobrasélien*, vol. 64, n°1, 1995, pp. 139-145.
- GIRARD, Christelle, « Canonisation du roman, pensée du romanesque : Balzac, *Les Secrets de la princesse de Cadignan* », *Littérature*, n°173, 2014, pp. 35-53.
- Go, Kenji, « Montaigne's *Cannibals* and *The Tempest* Revisited » [en ligne], *Studies in Philology*, vol. 109, n°4, University of North Carolina Press, 2012, pp. 455-473, URL : <http://www.jstor.org/stable/24392013>, consulté le 17 septembre 2022.
- GUEDENEY, Colette, WEISBROT, Catherine, « L'histoire de l'hypocondrie », dans Marília AISENSTEIN, Alain FINE et Georges PRAGIER (éds.), *L'hypocondrie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, pp. 29-49.
- HUU, Cécile Do, *L'Envers du voyage. Construction et déconstruction d'un discours du voyage dans quelques textes indianocéaniques de J. Conrad, J.M. Coetzee et J.M.G. Le Clézio*, Thèse de doctorat, Université de la Réunion, 2021.
- KAANKINEN, Kaisa, *Comparative Literature and the Historical Imaginary: Reading Conrad, Weiss, Sebald*, Palgrave Macmillan, coll. « Palgrave Studies in Modern European Literature », 2017.

- MARTIN, Robert K., « Hester Prynne, C'est moi: Nathaniel Hawthorne and the Anxieties of Gender », dans Joseph A. BOONE et Michael CADDEN (éds.), *Engendering Men: The Question of Male Feminist Criticism*, London, Taylor & Francis Group, 2012.
- MAYOUX, Jean-Jacques, *Vivant Piliers: le roman anglo-saxon et les symboles*, Paris, Julliard, 1960.
- MCCARTHY, Patrick A., « Heart of Darkness and the Early Novels of H.-G. Wells », *Journal of Modern Literature Volume*, vol. 13, n°1, 1986, pp. 37-60.
- MOUTET, Muriel, « Un Homme de trop à bord ». *Figuration du monde maritime dans les récits de fiction de Joseph Conrad, Herman Melville et Victor Hugo*, Thèse de doctorat, Université Lumière - Lyon II, Lyon, 2001.
- O'NEILL, Michael, « Poetry of the Romantic Period: Coleridge and Keats », dans Corinne J. SAUNDERS (éd.), *A Companion to Romance from Classical to Contemporary*, Malden, Blackwell, 2004, pp. 305-320.
- PÉZARD, Émilie, « Le genre de Jules Verne ou de Wells ? Le récit d'anticipation défini d'après ses modèles (1863-1935) », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n°21, 2018.
- PEPELARD, Mickaël, *La figure du savant chez Shakespeare et Marlowe. Rêves de puissance et ruine de l'âme*, Paris, PUF, 2010.
- PRICE, Leah, « Genre et lectorat : le cas de George Eliot », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 22, n°2, 2003, pp. 28-41., trad. de COSSY, Valérie.
- RABATÉ, Jean-Michel, « Tradition and T. S. Eliot », dans *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 210-222.
- RACHMAN, Stephen, « Poe and the origins of detective fiction », dans Catherine Ross NICKERSON (éd.), *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 17-28.
- SAUNDERS, Max, « Ford and Impressionism », *International Ford Madox Ford Studies*, vol. 7, 2008, pp. 151-166.
- SOVA, Dawn B., *Edgar Allan Poe A to Z: The Essential Reference to His Life and Work*, New York, Checkmark Books, 2001.

Philosophie, théologie, histoire des religions

- AGAMBEN, Giorgio, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990, trad. de RAIOLA, Marilène.
- ARENDT, Hannah, « Qu'est-ce que l'autorité ? », dans *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1972, trad. de LÉVY, Patrick.
- AUDI, Paul, « Sémantique de l'autorité (quelques remarques) » [en ligne], *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n°50, 2004, pp. 15-22, URL : <https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2002-4-page-15.htm#regn09>, consulté le 23 octobre 2020.
- BALIBAR, Etienne, *Citoyen sujet, et autres essais d'anthropologie philosophique*, Paris, PUF, 2011.

- CALVIN, Jean, *Institution de la religion chrestienne*, Paris, C. Meyrueis, 1859.
- DELUMEAU, Jean, *Une Histoire du Paradis*, 3 vol., Paris, Fayard, 1992.
- DERRIDA, Jacques, *Sauf le nom*, Paris, Galilée, 1993.
- DETIENNE, Marcel, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, F. Maspero, coll. « Textes à l'appui », 1967.
- ECKHART, *Traité et sermons*, Paris, GF Flammarion, 1995, trad. de DE LIBERA, Alain.
- LACARRIÈRE, Jacques, *Les Gnostiques*, Paris, Albin Michel, 1994.
- PAGELS, Elaine, *L'Origine de Satan*, Paris, Bayard, 1997, trad. de CANTONI-FORT, Camille.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1912, trad. de BURDEAU, Auguste.
- Bible de Jérusalem*, Paris, Fleurus, coll. « Éditions du Cerf », 2001, trad. ÉCOLE BIBLIQUE DE JÉRUSALEM.
- The Bible, Authorized King James Version with Apocrypha*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Oxford World's Classics », 1997.

Histoire, essais historiques

- BARIDON, Laurent, GUEDRON, Martial (éds.), *Homme-Animal. Histoire d'un face-à-face*, Strasbourg, Editions Musées de Strasbourg, 2004.
- BECQUEMONT, Daniel, « Positivisme et utilitarisme : regards croisés, Comte, Spencer, Huxley », *Revue d'Histoire des Sciences Humaine*, vol. 1, n°8, 2003, pp. 57-72.
- CORBIN, Alain, *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Histoire », 2008.
- CORBIN, Alain, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage*, Paris, Aubier, coll. « Champs Flammarion », 1988.
- CORM, Georges, *L'Europe et le mythe de l'Occident. La construction d'une histoire*, Paris, La Découverte, 2009.
- DÉTIENNE, Marcel, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, La Découverte, 1990.
- ENGÉLIBERT, Jean-Paul (éd.), *Aux marges de l'humain*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Essais » 2, 2012.
- FERRO, Marc, *Histoire des colonisations. Des conquêtes aux indépendances, XIIIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, 1994.
- GÉRARD, Alice, « Le grand homme et la conception de l'histoire au XIXe siècle », *Romantisme*, n°100, 1998, pp. 31-48.
- GLIOZZI, Giuliano, *Adam et le Nouveau Monde. La naissance de l'anthropologie comme idéologie coloniale : des généalogies bibliques aux théories raciales (1500-1700)*, Lecques, Théétète éditions, 2000.

- GUEDENEY, Colette, WEISBROT, Catherine, « L'histoire de l'hypocondrie », dans Marilia AISENSTEIN, Alain FINE et Georges PRAGIER (éds.), *L'hypocondrie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, pp. 29-49.
- LACROIX, Jean-Michel, *Histoire des Etats-Unis*, Paris, PUF, 2007.
- LINDQVIST, Sven, *Exterminez toutes ces brutes. L'odyssée d'un homme au cœur de la nuit et les origines du génocide européen*, Paris, Le Serpent à plumes, 1998, trad. de GNAEDIG, Alain.
- POLIAKOV, Léon, *Le Mythe aryen. Essai sur les sources du racisme et des nationalismes*, Paris, Calman-Lévy, 1971.
- RUSCIO, Alain, *Le Credo de l'homme blanc. Regards coloniaux français, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Editions Complexes, 1995.
- THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001.
- TORT, Patrick, *Darwin et le darwinisme*, Paris, PUF, 2005.
- TORT, Patrick, *Spencer et l'évolutionnisme philosophique*, Paris, PUF, 1996.
- WEBER, Jacques, *Le Siècle d'Albion. L'Empire britannique au XIX^e siècle (1815-1914)*, Paris, Les Indes Savantes, 2011.

Histoire littéraire, sociologie de la littérature

États-Unis

- CHASE, Richard, *The American Novel and Its Tradition*, New York, Doubleday, 1957.
- DAVITT BELL, Michael, « Beginnings of Professionalism », dans Sacvan BERCOVITCH (éd.), *The Cambridge History of American Literature*, vol. 2 (Prose Writing, 1820-1865), Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 9-73.
- GILES, Paul, « Transnationalism and Classic American Literature », *PMLA*, vol. 118, n°1, 2003, pp. 62-77.
- GILMORE, Michael T., « The Literature of the Revolutionary and Early National Periods », dans Sacvan BERCOVITCH (éd.), *The Cambridge History of American Literature*, vol. 1 (1590-1820), Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 541-557.
- JONES, Gavin, RICHARDSON, Judith, « Emerson and Hawthorne; or, Locating the American Renaissance », dans Christopher N. PHILIPS (éd.), *The Cambridge Companion to the Literature of American Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 52-65.
- MATTHIESSEN, F.O., *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Oxford, Oxford University Press, 1968.
- MAUDE, Ulrika, « America and Romance », dans Corinne J. SAUNDERS (éd.), *A Companion to Romance from Classical to Contemporary*, Malden, Blackwell, 2004, pp. 424-437.

- MORRISON, Toni, *Playing in the dark / Jouer dans le noir. Blancheur et imagination littéraire*, Paris, Christian Bourgois, 1993, trad. de ALIEN, Pierre.
- MORRISON, Toni, « Unspeakable Things Unspoken: The Afro- American Presence in American Literature », *Michigan Quarterly Review*, n°28, 1989, pp. 1-34.
- PHILIPS, Christopher N., « Introduction : The Very Idea of an American Renaissance », dans Christopher N. PHILIPS (éd.), *The Cambridge Companion to the Literature of American Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 1-10.
- SUNDQUIST, Eric J., « The Literature of Expansion and Race », dans Sacvan BERCOVITCH (éd.), *The Cambridge History of American Literature*, vol. 2 (Prose Writing, 1820-1865), Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 127-174.

France

- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- COHEN, Margaret, *L'Éducation sentimentale du roman*, Paris, Classiques Garnier, 2022, trad. de BAUDRY, Marie.
- DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, coll. « Espace Nord » 227, 2019.
- DURAND, Pascal, « La révolution du roman-feuilleton » [en ligne], dans Olivier BESSARD-BANQUY (éd.), *Splendeurs et misères de la littérature*, Malakoff, Armand Colin, 2022, pp. 71-98, URL : <https://www-cairn-info.janus.bis-sorbonne.fr/splendeurs-et-miseres-de-la-litterature--9782200633073-page-201.htm>, consulté le 21 juillet 2022.
- GLINOER, Anthony, « Être homme de lettres au XIX^e siècle. Entre contrainte économique et contrainte médiatique » [en ligne], dans Olivier BESSARD-BANQUY (éd.), *Splendeurs et misères de la littérature*, Malakoff, Armand Colin, 2022, pp. 53-70, URL : <https://www-cairn-info.janus.bis-sorbonne.fr/splendeurs-et-miseres-de-la-litterature--9782200633073-page-53.htm>, consulté le 21 juillet 2022.
- MOLLIER, Jean-Yves, « Le livre et la littérature au début du XIX^e siècle » [en ligne], dans Olivier BESSARD-BANQUY (éd.), *Splendeurs et misères de la littérature*, Malakoff, Armand Colin, 2022, pp. 31-52, URL : <https://www-cairn-info.janus.bis-sorbonne.fr/splendeurs-et-miseres-de-la-litterature--9782200633073-page-31.htm>, consulté le 21 juillet 2022.
- SAPIRO, Gisèle, « Le champ littéraire français : Structure, dynamique et formes de politisation » [en ligne], dans Alain QUEMIN et Glaucia VILLAS BÔAS (éds.), *Art et société : Recherches récentes et regards croisés, Brésil/France*, Marseille, OpenEdition Press, coll. « Brésil / France | Brasil / França », 2016, URL : <https://books-openedition-org.ezproxy.univ-paris3.fr/oep/532?lang=fr>, consulté le 7 janvier 2022.
- SCHIANO-BENNIS, Sandrine, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- SCOTT, Maria, « French Realism and History », dans Adam WATT (éd.), *The Cambridge History of the Novel in French*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, pp. 309-325.

THÉRENTY, Marie-Ève, « Médiamorphoses de la critique » [en ligne], dans Olivier BESSARD-BANQUY (éd.), *Splendeurs et misères de la littérature*, Malakoff, Armand Colin, 2022, pp. 177-199, URL :<https://www-cairn-info.janus.bis-sorbonne.fr/splendeurs-et-miseres-de-la-litterature--9782200633073-page-177.htm>, consulté le 21 juillet 2022.

THÉRENTY, Marie-Ève, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Honoré Champion, 2003.

YEE, Jennifer, « Exoticism and colonialism », dans John D. LYONS (éd.), *The Cambridge Companion to French Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Companions to Literature », 2015, pp. 151-167.

Royaume-Uni

ALBERTIS, Deirdre D', « The realist novel », dans Linda H. PETERSON (éd.), *The Cambridge Companion to Victorian Women's Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Companions to Literature », 2015, pp. 119-132.

ARMSTRONG, Nancy, « Gender and the Victorian Novel », dans Deirdre DAVID (éd.), *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 97-124.

BEER, Gillian, *Darwin's Plots*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

BRANTLINGER, Patrick, *Victorian Literature and Postcolonial Studies*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.

BRANTLINGER, Patrick, *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914*, New York, Cornell University Press, 1988.

BRANTLINGER, Patrick, THESING, William B., « Introduction », dans Patrick BRANTLINGER et William B. THESING (éds.), *A Companion to the Victorian Novel*, Oxford, Blackwell, 2002, pp. 1-7.

CHATTERJEE, Ronjaunee, CHRISTOFF, Alicia Mireles, WONG, Amy R., « Introduction: Undisciplining Victorian Studies », *Victorian Studies*, vol. 62, n°3, 2020, pp. 369-391.

DAVID, Deirdre, « Empire, Race and Victorian Novel », dans Patrick BRANTLINGER et William B. THESING (éds.), *A Companion to the Victorian Novel*, Oxford, Blackwell, 2002, pp. 85-100.

DEWITT, Anne, *Moral Authority, Men of Science, and the Victorian Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

ELIOT, Simon, « The Business of Victorian Publishing », dans Deirdre DAVID (éd.), *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 37-60.

FREEDGOOD, Elaine, *Worlds Enough: The Invention of Realism in the Victorian Novel*, Princeton, Princeton University Press, 2019.

MALLETT, Phillip, « Masculinity, Imperialism and the Novel », dans Phillip MALLETT (éd.), *Victorian Novel and Masculinity*, London, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 151-171.

MAYS, Kelly J., « The Publishing Word », dans Patrick BRANTLINGER et William B. THESING (éds.), *A Companion to the Victorian Novel*, Oxford, Blackwell, 2002, pp. 11-28.

- MECKIER, Jerome, « The Victorian “Multiverse”: Bleak House, Felix Holt », dans *Hidden Rivalries in Victorian Fiction: Dickens, Realism, and Revaluation*, Lexington, University Press of Kentucky, 1996.
- MULLAN, John, « Realism » [en ligne], *The British Library*, URL : <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/realism>, consulté le 29 juillet 2022.
- O’GORMAN, Francis, « Realism and romance », dans Clement HAWES et Robert L. CASERIO (éds.), *The Cambridge History of the English Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 485-499.
- SCHOR, Hilary M., « Fiction », dans Herbert F. TUCKER Jr. (éd.), *A New Companion to Victorian Literature and Culture*, Hoboken, John Wiley & Sons, Inc., 2014, pp. 349-363.
- SHIRES, Linda, « The Aesthetics of the Victorian Novel », dans Deirdre DAVID (éd.), *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 61-67.
- VRETTOS, Athena, « Victorian Psychology », dans Patrick BRANTLINGER et William B. THESING (éds.), *A Companion to the Victorian Novel*, Oxford, Blackwell, 2002, pp. 67-83.

Îles et mondes imaginaires

- BENAT TACHOT, Louise, « De l’île à l’*isolario* : fonction et statut de l’île dans l’écriture de la conquête », dans Eliseo TRENCH (éd.), *Au Bout du voyage, l’île*, Reims, Presses Universitaires de Reims, 2001, pp. 56-87.
- BERNADIE-TAHIR, Nathalie, *L’Usage de l’île*, Paris, Petra, coll. « Des îles », 2011.
- BILLIG, Volkmar, « “I-Lands”: The Construction and Shipwreck of an Insular Subject in Modern Discourse », dans Brigitte LE JUEZ et Olga SPRINGER (éds.), *Shipwreck and Island Motifs in Literature and the Arts*, Leiden, Brill, 2015.
- DELEUZE, Gilles, « Causes et raison des îles désertes », dans *L’Île déserte et autres textes*, Paris, Minuit, 2002.
- DEYTS, Pierre, *Le Trésor dans l’île, thème de fiction narrative*, Thèse de doctorat, Université Bordeaux III, Bordeaux, 2001.
- FARDEAU, Delphine, BOUCHET, Christian, « Les îles occidentales, de Schérie à l’Atlantide. Le mythe de l’île occidentale », dans Monique PELLETIER (éd.), *Les Îles, du mythe à la réalité, Congrès national des sociétés historiques et scientifiques 123e*, Paris, Antilles-Guyane, 6-10 avril 1998, Edition du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2002, pp. 9-15.
- FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *Empan*, vol. 2, n°54, 2004, pp. 12-19.
- FOUCRIER, Chantal, *Le mythe littéraire de l’Atlantide (1800-1939). L’origine et la fin*, Grenoble, ELLUG, coll. « Ateliers de l’Imaginaire », 2004.
- FOUGÈRE, Éric, « Insularité politique et poétique insulaire : le cas des voyages imaginaires et des utopies », dans Mustapha TRABELSI (éd.), *L’Insularité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, pp. 379-400.

- FOUGÈRE, Éric, *Echelles en littérature insulaire, îles et balises*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- FOUGÈRE, Éric, *Les voyages et l'ancrage. Représentation de l'espace insulaire à l'Âge classique et aux Lumières (1615 - 1797)*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- GANNIER, Odile, « Le voyageur de la Renaissance et son bagage : l'esprit du Moyen Âge à l'épreuve des Caraïbes », dans Monique PELLETIER (éd.), *Les Îles, du mythe à la réalité, Congrès national des sociétés historiques et scientifiques 123e*, Paris, Antilles-Guyane, 6-10 avril 1998, Edition du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2002, pp. 62-54.
- GINZBURG, Carlo, « L'Ancien et le Nouveau Monde vus depuis Utopie », dans *Nulle île n'est une île, Quatre regards sur la littérature anglaise*, Lagrasse, Verdier, 2005, trad. de RUEFF, Martin.
- JACOB, Christian, LESTRINGANT, Frank (éds.), *Arts et légendes d'espaces. Figures du voyage et rhétoriques du monde*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1981.
- JOURDE, Pierre, « Cythères mornes », dans Daniel REIG (éd.), *Île des merveilles. Mirage, miroir, mythe. Colloque de Cerisy*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 194-208.
- JOURDE, Pierre, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle. Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, Editions José Corti, 1991.
- KINCAID, Paul, « Islomania? Insularity? The Myth of the Island in British Science Fiction », *Extrapolation*, vol. 48, n°3, 2007, pp. 462-471, 439.
- LE JUEZ, Brigitte, SPRINGER, Olga, « Introduction », dans Brigitte LE JUEZ et Olga SPRINGER (éds.), *Shipwreck and Island Motifs in Literature and the Arts*, Leiden, Brill, 2015, pp. 1-13.
- LECOQ, Danielle, « Îles du dedans, îles du dehors. Les îles médiévales entre le réel et l'imaginaire (VII^e-XIII^e siècle) », dans Monique PELLETIER (éd.), *Les Îles, du mythe à la réalité, Congrès national des sociétés historiques et scientifiques 123e*, Paris, Antilles-Guyane, 6-10 avril 1998, Edition du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2002, pp. 17-51.
- LECOQ, Danielle, « Les îles aux confins du monde », dans Daniel REIG (éd.), *Île des merveilles. Mirage, miroir, mythe. Colloque de Cerisy*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 13-32.
- LESTRINGANT, Frank, « Bribes d'îles », dans *Bribes d'îles. La littérature en archipel de Benedetto Bordone à Nicolas Bouvier*, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- LESTRINGANT, Frank, « La voie des îles », *Médiévales. Langues, Textes, Histoire*, n°47, 2004, pp. 113-122.
- LESTRINGANT, Frank, *Le Livre des îles. Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Genève, Droz, 2002.
- LESTRINGANT, Frank, « Îles des cannibales, de Robinson à Jules Verne », dans Daniel REIG (éd.), *Île des merveilles. Mirage, miroir, mythe. Colloque de Cerisy*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 125-149.
- LESTRINGANT, Frank, « L'Île de Jonas ou Robinson, prophète malgré lui », dans Lise ANDRIÈS (éd.), *Robinson*, Paris, Autrement, coll. « Figures Mythiques », 1996, pp. 45-65.
- MEISTERSHEIM, Anne (éd.), *L'Île laboratoire, Actes du colloque de l'Université de Corse*, Ajaccio, Alain Piazzola, 1997.

- MÉNÉGALDO, Gilles, « Les Cités perdues de Lovecraft et le mythe de l'Atlantide : fantastique et utopie », dans Chantal FOUCRIER (éd.), *Atlantides imaginaires. Réécritures d'un mythe. Colloque de Cerisy*, Paris, Michel Houdiard Editeur, 2004, pp. 292-306.
- MICHELOT, Isabelle, « L'imaginaire de l'île-tombeau : ensevelissement et résurrection, le "pas au-delà" », dans Mustapha TRABELSI (éd.), *L'Insularité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, pp. 11-22.
- MONTOYA, Manuel (éd.), *L'Île : poétique et réalité*, Brest, Publication de l'Université de Bretagne occidentale, 1997.
- MOUREAU, François, « Préface », dans François MOUREAU (éd.), *L'Île, territoire mythique*, Paris, Aux amateurs de livres, 1989, pp. 7-8.
- PINET, Simone, « On the Subject of Fiction: Islands and the Emergence of the Novel », *Diacritics*, vol. 33, n°3/4, 2003, pp. 173-187.
- POULET, Georges, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961.
- RACAULT, Jean-Michel, *Robinson et compagnie. Aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, Paris, Petra, 2010.
- RACAULT, Jean-Michel, « Politique de Robinson. Fiction de l'île déserte et philosophie du droit dans *Robinson Crusé* », dans Mustapha TRABELSI (éd.), *L'Insularité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, pp. 429-445.
- SCAFI, Alessandro, « L'île du Paradis dans la cartographie médiévale », *Chemins d'étoiles*, n°12, *Transboréal*, 2004.
- TREUIL, René, *Le Mythe de l'Atlantide*, Paris, CNRS Editions, coll. « Biblis inédit », 2012.
- VOISSET, Georges (éd.), *L'Imaginaire de l'archipel*, Paris, Karthala, 2003.
- WEAVER-HIGHTOWER, Rebecca, *Empire Islands: Castaways, Cannibals, and Fantasies of Conquest*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.

Études postcoloniales

- ANDERSON, Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 2002, trad. de DAUZAT, Pierre-Emmanuel.
- APPADURAI, Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2001, trad. de BOUILLOT, Françoise.
- BHABHA, Homi, « Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse », *October*, vol. 28, 1984, pp. 125-133.
- BHABHA, Homi K., *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2019, trad. de BOUILLOT, Françoise.
- BHABHA, Homi K. (éd.), *Nation and narration*, Abingdon, Routledge, 1990.

- CLAVARON, Yves, *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011.
- DEMOUGIN, Laure, « La difficile acclimatation du concept postcolonial aux études littéraires françaises, un lieu commun de l'histoire des idées ? » [en ligne], *À l'épreuve*, vol. 2, 2015, URL : <https://alepreuve.org/content/la-difficile-acclimatation-du-concept-postcolonial-aux-etudes-litteraires-francaises-un>, consulté le 26 août 2022.
- FANON, Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002.
- MACFARLANE, Karen E., « Here Be Monsters: Imperialism, Knowledge and the Limits of Empire », *Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture*, n°6, 2016, pp. 74-95.
- MOURA, Jean-Marc, « Le postcolonial dans les études littéraires en France » [en ligne], dans *La situation postcoloniale*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. « Références », 2007, pp. 98-119, URL : <https://www.cairn.info/la-situation-postcoloniale--9782724610406-p-98.htm>, consulté le 26 août 2022.
- SAID, Edward W., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2005, trad. de MALAMOUD, Catherine.
- SAID, Edward W., *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard, 2000, trad. de CHEMLA, Paul.
- SHARPE, Jenny, « Is the United States Postcolonial?: Transnationalism, Immigration, and Race », *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, vol. 4, n°2, 1995, pp. 181-1199.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Nationalisme et imagination*, Paris, Payot, 2011, trad. de BOUILLOT, Françoise.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Editions Amsterdam, 2009, trad. de VIDAL, Jérôme.
- WAMBA, Jean-Stanislas, *L'écriture de la rencontre Afrique-Occident. Les espaces de l'intersubjectivité et le problème de la traduction dans le roman*, Thèse de doctorat, Université Paris-Est, 2012.
- YOUNG, Robert C., *The Idea of English Ethnicity*, Oxford, Blackwell Publishings, coll. « Blacwell Manifestos », 2008.
- YOUNG, Robert C., *White Mythologies*, New York, Routledge, 2004.

Poétique romanesque, narratologie

- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le Livre de poche, 1990, trad. de MAGNIEN, Michel.
- BARONI, Raphaël, *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine, coll. « Érudition », 2017.
- BARONI, Raphaël, « Ce que l'auteur fait à son lecteur (que son texte ne fait pas tout seul) » [en ligne], <https://www.fabula.org>, URL : https://www.fabula.org/atelier.php?Ce_que_l%27auteur_fait_%26agrave%3B_son_lecteur, consulté le 8 janvier 2022.

- BERNAERTS, Lars, « Tell-Tale Minds: the Rhetoric of Mad First-Person Narration », dans Nathalie JAËCK, Clara MALLIER et Arnaud SCHMITT (éds.), *Les narrateurs fous / Mad Narrators*, Bordeaux, MSHA Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2014, pp. 185-206.
- BOKOBZA KAHAN, Michèle, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction » [en ligne], *Argumentation et Analyse du Discours*, n°3, 2009, URL : <https://journals.openedition.org/aad/671>, consulté le 1 août 2022.
- BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1961.
- ECO, Umberto, *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 1985, trad. de BOUZAHER, Myriem.
- FLUDERNIK, Monika, « Conversational Narration – Oral Narration » [en ligne], *The Living Handbook of Narratology*, 2013, URL : <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/65.html>, consulté le 4 novembre 2021.
- HERMAN, Luc, « Ideology and Narrative Fiction » [en ligne], *The Living Handbook of Narratology*, 2013, URL : <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/65.html>, consulté le 4 novembre 2021.
- JACKE, Janina, « Unreliability and Narrator Types. On the Application Area of Unreliable Narration », *Journal of Literary Theory*, vol. 12, n°1, 2018, pp. 3-28.
- JOUVE, Vincent, « Qui parle dans le récit ? » [en ligne], *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, 10.2, 2001, pp. 75-90, URL : <https://journals-openedition-org.janus.bis-sorbonne.fr/narratologie/10182?lang=fr>, consulté le 8 janvier 2022.
- JOUVE, Vincent, « Les stratégies romanesques » [en ligne], dans *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1998, pp. 206-215, URL : <https://www.cairn.info/l-effet-personnage-dans-le-roman--9782130442707-p-206.htm>, consulté le 7 août 2022.
- JOUVE, Vincent, « Le personnage comme personne » [en ligne], dans *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1998, pp. 108-149, URL : <https://www.cairn.info/l-effet-personnage-dans-le-roman--9782130442707-p-108.htm>, consulté le 7 août 2022.
- LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Le Seuil, 2016.
- MARGOLIN, Uri, « Narrator » [en ligne], *The Living Handbook of Narratology*, 2014, URL : <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/65.html>, consulté le 4 novembre 2021.
- MECKE, Jochen, « Esthétique du mensonge », *Cahiers d'Études germaniques*, n°68, 2015, pp. 76-91.
- MERCIER, Andrée, FORTIER, Frances (éds.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Montréal, Nota Bene, 2011.
- PATRON, Sylvie, *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009.
- PRINCE, Gerald, « Reader » [en ligne], *The Living Handbook of Narratology*, 2013, URL : <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/65.html>, consulté le 4 novembre 2021.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Fictional vs. Factual Narration » [en ligne], *The Living Handbook of Narratology*, 2013, URL : <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/65.html>, consulté le 4 novembre 2021.

- SCHÖNERT, Jörg, « Author » [en ligne], *The Living Handbook of Narratology*, 2014, URL : <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/65.html>, consulté le 4 novembre 2021.
- SHEN, Dan, « Unreliability » [en ligne], *The Living Handbook of Narratology*, 2013, URL : <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/65.html>, consulté le 4 novembre 2021.
- WAGNER, Frank, « Quand le narrateur boit(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance) », *Arborescence*, n°6, 2016, pp. 148-175.
- WAGNER, Frank, JOUVE, Vincent, « De la force d'attraction des récits de fiction. Entretien avec Vincent Jouve » [en ligne], *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n°36, 2019, URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/10136>, consulté le 8 janvier 2022.

Autorité et auctorialité

- BAYLE, Ariane, « Du livre « tout en un » au livre en morceaux : polyvalence du livre et crise de l'auctorialité au XVI^e siècle », dans Emmanuel BOUJU (éd.), *L'Autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Cahiers du Groupe Φ », 2010, pp. 21-31.
- BOUJU, Emmanuel, « Avant-propos », dans Emmanuel BOUJU (éd.), *L'Autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Cahiers du Groupe Φ », 2010, pp. 7-16.
- COMPAGNON, Antoine, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [en ligne], <https://www.fabula.org>, URL : <https://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>, consulté le 8 janvier 2022.
- COULEAU, Christèle, « Faire autorité : une ambition romanesque », dans Emmanuel BOUJU (éd.), *L'Autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Cahiers du Groupe Φ », 2010, pp. 73-84.
- DEREMETZ, Alain, « Tradition, vraisemblance et autorité fictionnelle » [en ligne], *Dictynna*, 2004, URL : <http://dictynna.revues.org/159>, consulté le 11 janvier 2017.
- ESCOLA, Marc, « Où trouver des auteurs ? » [en ligne], <https://www.fabula.org>, URL : <https://www.fabula.org/atelier.php?O%026ugrave%03B%20trouver%20des%20auteurs%20>, consulté le 7 janvier 2022.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans *Dits et écrits I*, Gallimard, coll. « NRF », 1994.
- GAVOILLE, Elisabeth, « Quelques cas de synonymie avec auctor », dans Elisabeth GAVOILLE (éd.), *Qu'est-ce qu'un auctor ? Auteur et autorité, du latin au français*, Bordeaux, Ausonius éditions, 2019, pp. 41-65.
- GAVOILLE, Elisabeth, « Introduction », dans Elisabeth GAVOILLE (éd.), *Qu'est-ce qu'un auctor ? Auteur et autorité, du latin au français*, Bordeaux, Ausonius éditions, 2019, pp. 11-22.
- GAVOILLE, Elisabeth, « Présentation », dans Elisabeth GAVOILLE, Marie-Paule DE WEERDT-PILORGE et Philippe CHARDIN (éds.), *L'Autorité dans le monde des lettres*, Paris, Kimé, 2015.
- LUCAS, Sylvie, « « "L'auteur ? Soyons modeste : le cygne à terre." Autorité auctoriale et prix littéraires » », dans Emmanuel BOUJU (éd.), *L'Autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Cahiers du Groupe Φ », 2010, pp. 277-287.

Genres romanesques

- ANDRÉ, Sylvie, *Pour une lecture postcoloniale de la fiction réaliste (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, Honoré Champion, 2018.
- ANDRIÈS, Lise (éd.), *Robinson*, Paris, Autrement, coll. « Figures Mythiques », 1996.
- BAUDOU, Jacques, *La Science-fiction*, Paris, PUF, 2003.
- BAUDRY, Marie, « Le roman réaliste, historien de lui-même », *Romantisme*, vol. 160, n°2, 2013, pp. 65-77.
- BERTHELIER, Vincent, GOUDMAND, Anaïs, ROUSSIGNÉ, Mathilde, et al., « Introduction » [en ligne], dans *Approches matérialistes du réalisme en littérature*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2021, pp. 1-15, URL : <https://www-cairn-info.janus.bis-sorbonne.fr/approches-materialistes-du-realisme-en-litterature--9782379241901-page-7.htm>, consulté le 24 juillet 2022.
- BROSSE, Monique, *Le récit maritime français dans ses relations avec les littératures anglaises et anglo-américaines (1829-1870)*, Thèse de doctorat, Université Paris IV, Paris, 1978.
- CASERIO, Robert, « Imperial romance », dans Clement HAWES et Robert L. CASERIO (éds.), *The Cambridge History of the English Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 517-532.
- DE CHARENTENAY, Alice, « Les réalistes et la question politique (1850-1900) » [en ligne], dans *Approches matérialistes du réalisme en littérature*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2021, pp. 135-153, URL : <https://www-cairn-info.janus.bis-sorbonne.fr/approches-materialistes-du-realisme-en-litterature--9782379241901-page-7.htm>, consulté le 24 juillet 2022.
- DUBOIS, Jacques, *Les romanciers du réel: de Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000. 820.
- ECO, Umberto, *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993, trad. de BOUZAHER, Myriem.
- EVANS, Arthur B., « Science-fiction et fiction scientifique en France : de Jules Verne à J.-H. Rosny aîné » [en ligne], *ReS Futuræ. Revue d'études sur la science-fiction*, n°11, 2018, trad. de DUSOULIER, Patrick, URL : <http://journals.openedition.org/resf/1406>, consulté le 16 août 2022.
- FRIGERIO, Vittorio, *Les Fils de Monte-Cristo. Idéologie du roman populaire*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2002.
- FRYE, Northrop, « The Secular Scripture », dans Joseph ADAMSON et Jean WILSON (éds.), *The Secular Scripture and Other Writings on Critical Theory, 1976-1991*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2004.
- HALEN, Pierre, « Fallait-il brûler la littérature coloniale ? », dans Jan HERMAN, Steven ENGELS et Alex DEMEULENAERE (éds.), *Littératures en contact. Mélanges offerts à V. Nachtergaele*, vol. 15, Leuven, Presses universitaires de Louvain, coll. « Symbolae, Series D Litteraria », 2003, pp. 245-258.

- HALEN, Pierre, « Paysage exotique et paysage colonial », dans Françoise CHENET et Jean-Claude WIEBER (éds.), *Le Paysage et ses grilles. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris-Montréal, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 1996, pp. 51-70.
- HURLEY, Kelly, « British Gothic fiction, 1885-1930 », dans Jerrold E. HOGLE (éd.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 189-208.
- HURLEY, Kelly, *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in Nineteenth-Century Literature and Culture », 1996.
- JAMES, Edward, « Utopias and anti-utopias » [en ligne], dans Edward JAMES et Farah MENDLESOHN (éds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Companions to Literature », 2003, pp. 219-229, URL : <https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-companion-to-science-fiction/science-fiction-before-the-genre/6C616545DB0452A28686806850DCBDA9>, consulté le 3 mai 2021.
- JAMESON, Fredric, « Magical Narratives: Romance as Genre », *New Literary History*, vol. 7, n°1, 1975, pp. 135-163.
- KERR, Matthew P.M., *The Victorian Novel and the Problems of Marine Language: All at Sea*, Oxford, Oxford University Press, 2022.
- KLEIN, Bernhard (éd.), *Fictions of the Sea. Critical Perspectives on the Ocean in British Literature and Culture*, Abingdon-on-Thames, Taylor & Francis Group, 2002.
- LETOURNEUX, Matthieu, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2017.
- LETOURNEUX, Matthieu, *Le Roman d'aventures 1870-1930*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2010.
- LETOURNEUX, Matthieu, « La colonisation comme un roman. Récits de fiction, récits documentaires et idéologie dans le Journal des voyages » [en ligne], *Belphégor*, 2010, URL : <http://hdl.handle.net/10222/47782>, consulté le 28 novembre 2018.
- LINDSAY, Claire, « Monarch-of-All-I-Survey », dans Charles FORSDICK, Kathryn WALCHESTER et Zoë KINSLEY (éds.), *Keywords for Travel Writing Studies: A Critical Glossary*, Anthem Press, 2019, pp. 157-159.
- MACHINAL, Hélène, « Introduction » [en ligne], dans Hélène MACHINAL (éd.), *Le Savant fou*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, URL : <https://books.openedition.org/pur/52888#bodyftn1>, consulté le 4 décembre 2019.
- MILLET, Baudoin, « *Novel et Romance. Histoire d'un chassé-croisé générique* », *Cercles*, vol. 16, n°2, 2006, pp. 85-96.
- MILNER, Andrew, « La science-fiction et le champ littéraire » [en ligne], *ReS Futuræ. Revue d'études sur la science-fiction*, n°6, 2015, trad. de NORMANDIN, Julie Stéphanie, RESF, URL : <http://journals.openedition.org/resf/749>, consulté le 16 août 2022.
- PÉZARD, Emilie, « Défense et illustration d'un genre. Le merveilleux scientifique défini par Maurice Renard (1909-1928) » [en ligne], *ReS Futuræ. Revue d'études sur la science-fiction*, n°11, 2018, URL : <http://journals.openedition.org/resf/1383>, consulté le 16 août 2022.

- PRATT, Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London, Routledge, 1992.
- PRINCE, Nathalie, « Histoire éditoriale et sentiment de l'enfance (1699-1970) » [en ligne], dans *La littérature de jeunesse*, vol. 3e éd., Paris, Armand Colin, 2021, pp. 45-82, URL : <https://www.cairn.info/la-litterature-de-jeunesse--9782200628000-p-45.htm>, consulté le 7 août 2022.
- PRUCHER, Jeff (éd.), *The Oxford Dictionary of Science Fiction* [en ligne], Oxford University Press, 2007, URL : <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195305678.001.0001/acref-9780195305678>, consulté le 21 avril 2021.
- RIEDER, John, « Science Fiction, Colonialism, and the Plot of Invasion », *Extrapolation*, vol. 46, n°3, 2005, pp. 373-394.
- SAINT-MARTIN, Arnaud, « Le roman scientifique : un genre paralittéraire » [en ligne], *Sociologie de l'Art*, n°1, L'Harmattan, 2005, pp. 69-99, URL : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2005-1-page-69.htm>, consulté le 28 avril 2021.
- SANTRAUD, Jeanne-Marie, *La Mer et le roman américain dans la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Librairie Marcel Didier, coll. « Études anglaises », 1972.
- SAUNDERS, Corinne J., « Introduction », dans Corinne J. SAUNDERS (éd.), *A Companion to Romance from Classical to Contemporary*, Malden, Blackwell, 2004, pp. 1-9.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.
- SEED, David, « Framing the Reader in Early Science Fiction », *Style*, vol. 47, n°2, 2013, pp. 137-167.
- SÉVRY, Jean (éd.), *Regards sur les littératures coloniales, vol. III : Afrique anglophone et lusophone*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- STABLEFORD, Brian, « Science-fiction before the genre » [en ligne], dans Edward JAMES et Farah MENDLESOHN (éds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Companions to Literature », 2003, pp. 15-31, URL : <https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-companion-to-science-fiction/science-fiction-before-the-genre/6C616545DB0452A28686806850DCBDA9>, consulté le 3 mai 2021.
- STIÉNON, Valérie, « La robinsonnade d'anticipation : Sur une forme composite et ses péripéties », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 43, n°3-4, 2015, pp. 250-266.
- SULEIMAN, Susan Rubin, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- SULLIVAN, Karen, « Romance, roman and novel », dans John D. LYONS (éd.), *The Cambridge Companion to French Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- SUVIN, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, Yale University Press, 1979.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le Roman d'aventures*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2013.
- TEGAN, Mary Beth, « Popular Romance » [en ligne], dans David Scott KASTAN (éd.), *The Oxford Encyclopedia of British Literature*, Oxford University Press, 2006, URL : <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195169218.001.0001/acref-9780195169218-e-0375>, consulté le 26 juillet 2022.
- TODOROV, Tzvetan, « Les Récits de voyage et le colonialisme », *Le Débat*, vol. 18, n°1, 1982.

- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1978.
- TODOROV, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, vol. 8, n°1, 1966, pp. 125-151.
- TROTTER, David, « The modernist novel », dans Michael LEVENSON (éd.), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 70-99.
- WATT, Ian, *Myth of modern individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- WILT, Judit, « The Imperial Mouth: Imperialism, the Gothic and Science Fiction » [en ligne], *Journal of Popular Culture*, vol. 14, n°4, 1981, pp. 618-128, URL : <https://www-proquest-com.ezproxy.univ-paris3.fr/docview/1297396023?pq-origsite=primo&accountid=13089&imgSeq=1>, consulté le 5 août 2022.

Réflexions générales sur le roman et la littérature

- BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973.
- BARTHES, Roland, « Par où commencer ? », dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1972, pp. 140-150.
- BENJAMIN, Walter, « Le Conteur », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, trad. de GANDILLAC, Maurice DE, ROCHLITZ, Rainer, RUSCH, Pierre.
- BERNS, Ute, « Performativity » [en ligne], *The Living Handbook of Narratology*, 2013, URL : <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/65.html>, consulté le 4 novembre 2021.
- BESSIÈRE, Jean, « Préface », dans Jean BESSIÈRE et Judit MAAR (éds.), *Littérature, fiction, témoignage, vérité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Cahiers de la Nouvelle Europe », 2005, pp. 7-9.
- BOUJU, Emmanuel, « Avant-Propos » [en ligne], dans Emmanuel BOUJU (éd.), *Littératures sous contrat*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Cahiers du Groupe Φ », 2002, URL : <http://books.openedition.org/pur/33130>, consulté le 18 mars 2021.
- BOURDIEU, Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, n°4, 1991, pp. 3-46.
- BRIDET, Guillaume, LOEHR, Joël, « Introduction », dans *Le Contexte en question*, coll. « Littérature » 194, 2019, pp. 5-17.
- CAMPBELL, Joseph, *Le héros aux mille et un visages*, Paris, J'ai lu, 2013, trad. de CRÈS, Henri.
- CERQUIGLINI, Blanche, « De quoi les classiques sont-ils le nom ? Marketing et patrimoine », *Littératures classiques*, vol. 91, n°3, 2016, pp. 45-57.
- COQUIO, Catherine, « L'émergence d'une "littérature" de non-écrivains : les témoignages de catastrophes historiques », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°2, 2003, pp. 343-363.

- DEBAENE, Vincent, « Le contexte : pour et contre. Études littéraires et anthropologie », dans *Le Contexte en question*, coll. « Littérature » 194, 2019, pp. 94-104.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1975.
- DENIS, Jérôme, « Préface : Les nouveaux visages de la performativité » [en ligne], *Performativité : Relectures et usages d'une notion frontière*, n°29, *Études de communication*, 2006, URL : <http://journals.openedition.org/edc/344> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edc.344>, consulté le 14 janvier 2021.
- ECO, Umberto, *De l'arbre au labyrinthe. Études historiques sur le signe et l'interprétation*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 2010, trad. de SAUVAGE, Hélène.
- ECO, Umberto, *Apostille au « Nom de la Rose »*, Paris, Le Livre de poche, 1985, trad. de BOUZAHER, Myriem.
- GEFEN, Alexandre, « Introduction » [en ligne], dans *L'Idée de littérature. De l'art pour l'art aux littératures d'intervention*, Paris, Éditions José Corti, 2021, URL : [https://www.fabula.org/atelier.php?Histoire de l'idée de littérature](https://www.fabula.org/atelier.php?Histoire%20de%20l'id%C3%A9e%20de%20litt%C3%A9rature), consulté le 13 avril 2021.
- GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2007.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- GRIERSON, Karla, « Pour une épistémologie du “témoignage” », dans Jean BESSIÈRE et Judit MAAR (éds.), *Littérature, fiction, témoignage, vérité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Cahiers de la Nouvelle Europe », 2005, pp. 11-19.
- HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Hachette Université », 1994. 82.08.
- JAMESON, Fredric, *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*, London New York, N.Y, Routledge Classics, coll. « Routledge classics », 2002.
- MAINGUENEAU, Dominique, « Retour critique sur l'éthos », *Langage et société*, vol. 3, n°149, 2014, pp. 31-48.
- MILLET, Claude, *Le Légendaire au XIX^e siècle. Poésie, mythe et vérité*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1997.
- MIŁOSZ, Czesław, *Histoire de la littérature polonaise*, Paris, Fayard, 1986, trad. de KOZIMOR, André.
- PHILIPPE, Gilles, *Le Rêve du style parfait*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, « L'érudition imaginaire » [en ligne], *Arts et Savoirs*, 2015, URL : <http://journals.openedition.org/aes/306>, consulté le 27 novembre 2019.
- RABAU, Sophie, « Le troisième pacte : ambiguïtés référentielles du cadre pragmatique, de la sphraggis antique à Vidas Escritas de Javier Marías » [en ligne], dans Emmanuel BOUJU (éd.), *Littératures sous contrat*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Cahiers du Groupe Φ », 2002, URL : <https://books.openedition.org/pur/33159>, consulté le 18 mars 2021.
- RABOT, Cécile, « Qu'est-ce qu'un classique ? » [en ligne], dans Marie-Madeleine FRAGONARD, Dominic GLYNN, Sylvaine GUYOT et Marine ROUSSILLON (éds.), *Littéraire - Tome 1 : Pour Alain Viala*,

- Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 2020, pp. 97-107, URL : <https://books-openedition-org.ezproxy.univ-paris3.fr/apu/17962?lang=fr>, consulté le 23 octobre 2021.
- RENAULT, Jean-Baptiste, *Théorie et esthétiques de la métaphore : la métaphore et son soupçon, entre correspondances et dissemblances, métaphores linguistiques et iconiques*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle - Paris III, Paris, 2013.
- RICOEUR, Paul, « Qu'est-ce qu'un texte ? », dans *Du Texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986.
- THÉRENTY, Marie-Ève, « Pour une poétique historique du support » [en ligne], *Romantisme*, vol. 143, n°1, 2009, pp. 109-115, URL : <http://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-1-page-109.htm>, consulté le 4 janvier 2022.
- TURIN, Gaspard, *Entre hybris et mélancolie. Poétique, esthétique et usages de la liste dans le roman français contemporain (1963-2013)*, Thèse de doctorat, Université Paris IV, Paris, 2014.
- VAILLANT, Alain, « Le « contexte », un intrus dans l'histoire littéraire », dans *Le Contexte en question*, Armand Colin, coll. « Littérature » 1994, 2019, pp. 105-115.
- VIALA, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, vol. 19, n°1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1993, pp. 11-31.
- VOUILLOUX, Bernard, « L'impressionnisme littéraire, un mythe fécond » [en ligne], dans Gérard GENGEMBRE, Florence NAUGRETTE et Yvan LECLERC (éds.), *Impressionnisme et littérature*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018, pp. 17-25, URL : <http://books.openedition.org/purh/868>, consulté le 4 août 2021.

Articles encyclopédiques

- BRETON, Roland, article « Cipayes (Révolte des) » [en ligne], dans *Encyclopædia Universalis*, 2019, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cipayes-revolte-des/>, consulté le 11 décembre 2019.
- CAZENEUVE, Jean, article « Évolutionnisme culturel et social » [en ligne], dans *Encyclopædia Universalis*, 2018, URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/evolutionnisme-culturel-et-social>, consulté le 1 septembre 2018.
- FOHR, Robert, article « Musée » [en ligne], dans *Encyclopædia Universalis*, 2019, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/musee/>, consulté le 8 novembre 2019.
- FREUND, Julien, article « Prophétisme » [en ligne], dans *Encyclopædia Universalis*, 2021, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/prophetisme/>, consulté le 21 janvier 2021.
- LE CALVEZ, Éric, article « Lecteur », dans Éric LE CALVEZ (éd.), *Dictionnaire Gustave Flaubert*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Dictionnaires et synthèses » 10, 2017.
- MARRACHE-GOURAUD, Myriam, article « Cabinet de curiosités ou Wunderkammer » [en ligne], dans *Encyclopædia Universalis*, 2019, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cabinet-de-curiosites-wunderkammer/>, consulté le 8 novembre 2019.

PAGEAUX, Daniel-Henri, PELTRE, Christine, article « Orientalisme » [en ligne], dans *Encyclopædia Universalis*, 2017, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/orientalisme-art-et-litterature>, consulté le 1 février 2017.

VALADE, Bernard, article « Spencer Herbert (1820-1903) » [en ligne], dans *Encyclopædia Universalis*, 2018, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/herbert-spencer>, consulté le 5 septembre 2018.

INDEX

des œuvres des auteurs du corpus (hors corpus principal)
et des auteurs cités

Anticipations, 83, 85, 172, 173, 174, 177, 180

Au Cœur des ténèbres, 19, 29, 93, 94, 98, 145, 147, 148, 157, 171, 200, 211, 212, 213, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 286, 288, 289, 290, 295, 296, 297, 301, 402, 403, 406, 407, 418, 437, 439, 440, 441, 444, 450, 455, 456, 458, 460, 462, 463, 464, 466, 469, 507, 508, 509, 513, 515, 549, 556, 557, 571

Austen (Jane), 80, 81

Aventure (L'), 97

Aventures du capitaine Hatteras (Les), 69, 233, 235, 249, 369, 427, 518

Balzac (Honoré de), 35, 63, 64, 408, 565, 570

Baudelaire (Charles), 156, 334

Benjamin (Walter), 536

Bennett (Arnold), 88, 102

Billy Budd, 162, 389, 545, 552, 573

Bioy Casares (Adolfo), 19, 316, 341, 342, 344, 348

Borges (Jorge Luis), 341, 342, 561

Brontë (Charlotte), 79, 80, 155

Burton (Robert), 392, 393, 394, 397

Byron (George Gordon), 20, 35, 70, 104, 165, 218, 222, 223, 232, 233, 238, 244, 248, 258, 261, 272, 275, 395, 540

Calvin (Jean), 28, 176, 225, 227, 228, 229, 232, 303, 418, 482, 484, 486, 524

Capitaine de quinze ans (Un), 153

Cervantès (Miguel de), 224, 283, 291, 294, 304, 427, 470

Chancellor (Le), 160, 195, 196, 197, 218

Christie (Agatha), 19

Cinq cent millions de la Bégum (Les), 237, 238, 239

Cinq semaines en ballon, 63, 64, 67, 144, 198, 199, 518

Coleridge (Samuel Taylor), 44, 54, 55, 58, 334, 423, 434

Conan Doyle (Arthur), 113, 145, 146, 153
Crane (Stephen), 93, 96, 547

Dana (Richard Henry), 56, 160, 162, 165, 377, 385, 472
Dante, 213, 281
Darwin (Charles), 114, 115, 116, 138, 174, 218, 249, 361, 442
Davray (Henry D.), 10, 11, 347
Defoe (Daniel), 17, 18, 19, 21, 22, 26, 34, 78, 139, 254, 256, 313, 319, 348, 564
Dickens (Charles), 49, 80, 543
Dumas (Alexandre), 78, 156, 242, 243, 244, 253, 263, 293, 303, 313, 317, 518

Eckhart, 133
Eliot (George), 77, 145
Eliot (Thomas Stearn), 89, 280, 281, 301, 442, 444
Emerson (Ralph Waldo), 25, 46, 47, 48, 49, 50, 54, 117, 125, 333
Enfants du capitaine Grant (Les), 154, 155, 156, 194, 240, 254, 255, 258, 374, 380, 383, 384, 400
Escroc à la Confiance (L'), 489, 542, 543, 544, 545

Fenimore Cooper (James), 50, 51, 134, 162, 163, 165, 223, 313, 361, 397, 487, 563
Fitzgerald (Francis Scott), 101, 448, 452
Flaubert (Gustave), 61, 92, 99, 556, 570
Folie Almayer (La), 96, 201, 282, 547
Fortune, 98, 99

Galsworthy (John), 87, 88, 96
Gide (André), 169
Goethe (Johann von), 198, 199, 222, 231, 410
Golding (William), 211
Goncourt (Edmond et Jules de), 61, 92, 215

Hawthorne (Nathaniel), 25, 44, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 56, 57, 361, 526, 527, 537, 538, 539, 546, 567
Hector Servadac, 247
Henty (George Alfred), 97, 153
Hetzel (Pierre-Jules), 60, 61, 63, 64, 67, 68, 69, 72, 73, 196, 197, 235, 236, 258, 259, 260, 261, 262, 316, 322,

324, 326, 327, 369, 380, 421, 422, 425, 426, 427, 428, 429, 436, 464, 518, 519, 572

Homère, 135, 234, 269, 271, 307, 326

Homme invisible (L'), 246, 252, 508, 509

Hugo (Victor), 60, 70, 86, 97, 117, 122, 222, 236, 239, 432

Huxley (Thomas), 84, 214, 215, 491, 505

Île mystérieuse (L'), 23, 61, 124, 134, 139, 161, 239, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 264, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 340, 344, 377, 378, 380, 385, 430, 563

Indes Noires (Les), 239

Israël Potter, 167, 487, 488

James (Henry), 88, 89, 92, 96, 145, 341

Jeunesse, 93, 292, 402, 403, 406

Kipling (Rudyard), 49, 97, 102, 142, 151, 177, 199, 200, 201, 204, 206, 207, 208, 293, 300, 302, 446, 448, 514, 515

Ligne d'ombre (La), 98, 209, 302, 547

Longfellow (Henry Wadsworth), 163

Machine à explorer le temps (La), 158, 500, 501

Madox Ford (Ford), 91, 92, 96, 97, 100

Maison à vapeur (La), 124, 257

Maître du monde, 247, 248

Mallarmé (Stéphane), 62

Mardi, 52, 53, 54, 57, 165, 270, 351, 358, 359, 367, 368, 392, 393, 397, 398, 488, 536, 571

Marlowe (Christopher), 224, 225, 231, 245, 246

Marryat (Frederick), 79, 472, 552

Mathias Sandorf, 241, 244

Maupassant (Guy de), 35, 93, 556, 565

Michel Strogoff, 69, 74, 151, 152, 247

Michelet (Jules), 37, 119, 122

Mickiewicz (Adam), 104, 106

Miroir de la mer (Le), 552

Montaigne (Michel de), 15, 16, 477

Nègre du « Narcisse » (Le), 91, 93, 94, 160, 205, 547, 548, 549, 550, 551, 553, 554, 555, 556

Nostramo, 98, 282, 448, 452

Novalis, 445, 446, 553

Omoo, 53, 57, 133, 162, 472, 540, 558

Orwell (George), 25, 26, 82, 83, 172

Outline of History (The), 84

Paria des îles (Un), 157, 201, 547

Paris au XXe siècle, 518

Pays des fourrures (Le), 154, 249

Pierre, ou les Ambiguïtés, 54, 55, 57, 58, 368, 489, 537, 538, 539, 546

Pline l'Ancien, 17, 356, 361, 362, 364, 371, 373

Poe (Edgar Allan), 22, 51, 70, 305, 309, 328, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 346, 434, 497, 518, 523, 566

Rabelais (François), 70, 245, 351, 355, 358, 361, 396

Redburn, 58, 165, 166, 169, 362, 389, 397, 471, 537

Renan (Ernest), 213, 214

Rescousse (La), 142, 201, 202, 204, 282

Rider Haggard (Henry), 78, 79, 80, 97, 144, 145, 153, 156, 301

Rimbaud (Arthur), 468

Robur-le-conquérant, 247, 248, 427

Sainte-Beuve (Charles-Augustin), 61, 570

Schiller (Friedrich), 35, 223, 224, 232, 272

Schopenhauer (Arthur), 35, 91, 111, 112, 117, 119, 123, 126, 129, 131, 214, 215, 216, 218, 444, 558

Scott (Walter), 76

Shakespeare (William), 15, 16, 18, 20, 21, 22, 26, 28, 35, 44, 48, 52, 54, 138, 176, 231, 245, 246, 249, 263, 272, 279, 280, 281, 289, 290, 291, 299, 304, 323, 341, 391, 450, 456, 458, 460, 505, 521, 528, 529, 537, 544, 563

Shelley (Mary), 246, 249, 278, 279, 497, 501, 504

Sous les yeux de l'Occident, 98, 282, 285

Souvenirs personnels, 91, 99, 100, 102, 103, 286, 551, 552, 558

Spencer (Herbert), 116, 147, 172, 174

Spenser (Edmund), 44, 52

Stevenson (Robert Louis), 77, 78, 79, 97, 134, 145, 146, 148, 177, 214, 249, 313, 315, 350, 427, 450, 497, 563

Stoker (Bram), 79, 148, 501, 502, 503, 513, 571

Swift (Jonathan), 175, 395, 498, 563

Taine (Hippolyte), 131, 214

Thoreau (Henry David), 46, 333, 487

Tour du Monde en quatre-vingts jours (Le), 143, 144

Trollope (Anthony), 76

Twain (Mark), 387, 388, 389, 390, 400, 540

Typee, 49, 53, 57, 133, 386, 400, 468, 472, 477, 479, 481, 484, 485, 486, 487, 531, 540, 541, 558

Typhon, 169, 170, 283

Vareuse-Blanche, 58, 159, 160, 162, 163, 164, 166, 275, 303, 471, 537

Village aérien (Le), 210

Whitman (Walt), 46, 163, 487

Wilde (Oscar), 148, 175, 348

Woolf (Virginia), 88, 89, 102

Zola (Émile), 60, 75, 97

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	3
Abstract	3
Remerciements.....	5
Sommaire.....	7
Note sur les traductions et éditions de référence.....	9
Introduction. Le mage et le cannibale	13
L'île comme modèle narratif.....	17
Du <i>locus amoenus</i> au dispositif carcéral	17
<i>I-land</i> : <i>Monarch-of-all-I-survey narratives</i> et tyrans-capitaines.....	21
Hybridités génériques	23
Hypothèses.....	27
L'île et le livre	27
Le narrateur décentré	28
Narrations insulaires : l'île comme désir d'une narration privilégiée.....	29
Méthodologie	30
Approche postcoloniale.....	31
Approche poéticienne.....	33
Structure	35
Première partie. Aux frontières des genres	37
Chapitre I. L'écrivain, le milieu littéraire et la question du genre.....	41
1.1. Herman Melville et le public étasunien.....	45
1.1.1. « Hawthorne et ses <i>Mousses</i> » : le nationalisme littéraire étasunien.....	46
1.1.2. « L'homme qui a vécu parmi les cannibales »	53
1.2. L'impossible légitimation de Jules Verne	60
1.2.1. Morphologie du champ littéraire français au XIX ^e siècle.....	60
1.2.2. Le roman scientifique de Jules Verne.....	65
1.2.3. Être écrivain	68
1.3. Conrad, Wells et les genres du <i>romance</i>	75
1.3.1. L'essor de l' <i>imperial romance</i> britannique	76
1.3.2. H.-G. Wells, pédagogue et prophète.....	82
1.3.3. Le « réalisme romantique » de Joseph Conrad	90
1.3.1.1. Roman d'aventures impérialiste ou « impressionnisme » ?.....	91
1.3.1.2. L'œuvre conradienne à l'épreuve de la critique polonaise.....	100
Chapitre II Fortune de la métaphore insulaire : écarts et clichés.....	111
2.1 Intrigues darwiniennes	112
2.2 « La terre inachevée » : Navires, îles et océan dans les romans du corpus.....	118
2.2.1. Un monde hostile.....	118

2.2.1.1.	L'océan d'Herman Melville et Jules Verne : l'image d'un chaos primitif	118
2.2.1.2.	Un univers malveillant	126
2.2.2.	Aspects du motif insulaire.....	132
2.2.2.1.	L'île : un univers mental	132
2.2.2.2.	La cartographie impérialiste dans le roman d'aventures	141
2.3.	Se définir par l'altérité	146
2.3.1.	Bestialité et sensualité de l'« autre » dans l' <i>imperial gothic fiction</i> : l'exemple de <i>L'île du docteur Moreau</i>	146
2.3.2.	Masculinité idéale et danger féminin dans les romans d'aventures.....	150
2.3.2.1.	L'homme aventurier	151
2.3.2.2.	La femme double	154
2.3.3.	Le roman maritime et le navire-monde	159
2.3.3.1.	Hiérarchie du navire et hiérarchie sociale dans les romans maritimes.....	159
2.3.3.2.	Le « Ship of Democracy » des États-Unis, idéal contradictoire.....	163
2.3.3.3.	« Des millions de crapauds roses » : la peur d'une invasion souterraine	167
2.3.3.4.	La menace du « Peuple des Abysses »	172

Chapitre III. Centre et marges : la terreur de la régression..... 179

3.1.	Les matelots requins et la tentation cannibale	181
3.1.1.	Les marins melvilliens, représentants d'un ordre du monde barbare	182
3.1.1.1.	Voyage sur la mer païenne et requineuse	182
3.1.1.2.	L'imagerie de l'enfer	188
3.1.2.	Goût de la chasse et cannibalisme dans les romans de Jules Verne	192
3.2.	De « l'Homme qui voulut être roi » à « going native » : le danger de l'aliénation.....	198
3.2.1.	« L'Homme qui voulut être roi » : le héros parmi les cannibales	200
3.2.1.1.	L'aventurier divinisé	200
3.2.1.2.	Le jugement des pairs.....	204
3.2.2.	« Going native » : le dévoiement du personnage blanc	209
3.2.2.1.	Dégénérescences	209
3.2.2.2.	La toute-puissance du Mal.....	212

Deuxième partie. « No man is an island » : Tyrans insulaires et désir de toute-puissance..... 219

Chapitre IV. Le tyran de l'île, personnage prométhéen 221

4.1.	Individualités insulaires	225
4.1.1.	Le Dieu maléfique du capitaine Achab.....	225
4.1.1.1.	Une mise en fiction de la prédestination calviniste.....	225
4.1.1.2.	Un culte démoniaque.....	230
4.1.2.	« Je veux être la Providence » : triomphe de la justice individuelle dans le roman vernien	233
4.1.2.1.	Le capitaine Nemo, héros du « pays des opprimés ».....	233
4.1.2.2.	Providence, vengeance, violence	241
4.2.	Dangers de l'individualisme absolu : l'échec programmé du surhomme de roman ...	245
4.2.1.	Figures de savants fous à la fin du XIX ^e siècle	245
4.2.1.1.	Science sans conscience et savants fous verniens	245

4.2.1.2.	Le docteur Moreau, représentant de la « folie morale » à l'ère victorienne..	249
4.2.2.	Le capitaine Nemo et l'impossible indépendance	253
4.2.2.1.	« Je meurs d'avoir cru que l'on pouvait vivre seul »	253
4.2.2.2.	L'anachronisme dangereux du prince Dakkar	257

Chapitre V. La fêlure et la tache 263

5.1.	La fêlure du capitaine Achab	264
5.1.1.	La cicatrice blanche et la Tahiti de l'âme	264
5.1.1.1.	Blessure et monomanie.....	264
5.1.1.2.	Le vert du foyer	268
5.1.2.	L'homme manufacturé et l'homme artificiel	271
5.1.2.1.	Achab : la haine du vivant.....	271
5.1.2.2.	Le Prométhée moderne	274
5.2.	Le « soft spot » de Lord Jim	279
5.2.1.	L'échec de l'idéalisme.....	279
5.2.1.1.	Jim, « homme creux ».....	279
5.2.1.2.	« Yet here's a spot »	288
5.2.2.	La nostalgie d'un monde romanesque idéal.....	292
5.2.2.1.	L'inaccessible aventure romanesque.....	292
5.2.2.2.	Le tragique dans <i>Lord Jim</i> : un héroïsme indécidable.....	298

Troisième partie. L'œuvre insulaire : le dispositif insulaire comme proposition narrative 305

Chapitre VI. Îles-labyrinthes et récits d'énigmes 309

6.1.	Le labyrinthe, le maelström et la pelote de fil	310
6.1.1.	Nemo, « génie » de <i>L'Île mystérieuse</i>	310
6.1.1.1.	Le cratère et le trésor	310
6.1.1.2.	L'échec de la robinsonnade idéale	316
6.1.1.3.	Le dieu absent	321
6.1.2.	L'énigme déceptive du maelström.....	328
6.1.2.1.	<i>Moby-Dick</i> : le signe illisible et la vérité muette.....	328
6.1.2.2.	Une descente dans le maelström.....	334
6.2.	Le récit d'île, dispositif sans auteur	341
6.2.1.	L'île comme dispositif.....	341
6.2.2.	<i>L'Île du docteur Moreau</i> , récit hybride.....	346

Chapitre VII. Récits en archipel : le voyage et l'encyclopédie 351

7.1.	Les encyclopédies marines d'Herman Melville et Jules Verne	354
7.1.1.	Anatomie de la baleine dans <i>Moby-Dick</i> : « a flimsy ragout of my own »	358
7.1.2.	Le cabinet de curiosités du capitaine Nemo.....	368
7.2.	Hybridité générique et guidage interprétatif.....	376
7.2.1.	Le « Vrai livre de la mer » : le récit et le voyage.....	377
7.2.2.	Aspects de la figure auctoriale dans <i>Moby-Dick</i>	385
7.2.2.1.	« <i>Strange tales of Southern whaling</i> » : la verve humoristique du conteur	385

7.2.2.2.	Portrait de l'auteur en érudit atrabilaire	391
7.3.	<i>Lord Jim</i> : narration en archipel et mainmise narratoriale.....	401
7.3.1.	Le narrateur solitaire.....	402
7.3.2.	Brouillages linguistiques et narrateurs secondaires.....	407
Quatrième partie. Postures narratoriales et lecteurs idéaux		415
Chapitre VIII. Le narrateur continental : l'interrogation des valeurs morales		421
8.1.	Verne : le narrateur entre pédagogie et mauvaise foi.....	422
8.1.1.	Les ambitions morales de la maison Hetzel.....	422
8.1.2.	Le savant prisonnier des merveilles.....	429
8.2.	Conrad : le narrateur compromis.....	437
8.2.1.	Marlow, fidèle à son cauchemar	438
8.2.2.	L'impossible enquête	442
8.2.2.1.	La parole empêchée	443
8.2.2.2.	Aperçus dans la brume.....	448
8.2.2.3.	Le procès du narrateur.....	455
Chapitre IX. Le narrateur cannibale : du bon sauvage à la fabrique du monstre.....		465
9.1.	Melville : l'allégeance au « roi des cannibales ».....	470
9.1.1.	Ismaël, le « kanak tabou »	470
9.1.2.	Relativisme culturel et subversion	477
9.1.2.1.	La narration de <i>Moby-Dick</i> , entre provocation et rhétorique humaniste	478
9.1.2.2.	Amis de cœur	482
9.1.2.3.	Une réflexion sur la démocratie	486
9.2.	Wells : le narrateur fou	490
9.2.1.	Folie collective sur l'île du docteur Moreau.....	490
9.2.2.	« It tasted like blood » : le narrateur aliéné.....	497
9.2.3.	Perte du langage, délitement du récit	505
Chapitre X. D'une île à l'autre : l'horizon du lecteur		517
10.1.	Melville : de l'autorité insaisissable au désir d'une âme sœur.....	520
10.1.1.	Autorité de la parole prophétique.....	521
10.1.2.	Le témoignage ou le désir d'une communication immédiate.....	530
10.1.3.	Mascarades.....	539
10.2.	Les axiomes conradiens : vérité, sincérité, fidélité.....	546
10.2.1.	L'auteur et le voilier.....	546
10.2.2.	« One of us »	553
Conclusion. De la narration insulaire		561
	Île et récit à la première personne.....	564
	Subversion de l'autorité narrative	565
	Le modèle communicationnel en question	567
	La littérature en contexte	568

La fabrique des classiques.....	569
Pourquoi le roman réaliste est-il supérieur au <i>romance</i> ?	570
La place de l'éditeur	571
Le canon littéraire.....	572
Bibliographie.....	575
Corpus primaire	575
Corpus secondaire.....	576
Autres œuvres des auteurs du corpus	576
Romans, poésie, théâtre, essais.....	580
Bibliographie critique	584
Études des œuvres du corpus.....	584
Herman Melville.....	584
Jules Verne	588
H.-G. Wells	591
Joseph Conrad.....	594
Études croisées d'œuvres du corpus, études d'autres auteurs.....	597
Philosophie, théologie, histoire des religions.....	598
Histoire, essais historiques	599
Histoire littéraire, sociologie de la littérature	600
États-Unis	600
France	601
Royaume-Uni.....	602
Îles et mondes imaginaires.....	603
Études postcoloniales	605
Poétique romanesque, narratologie.....	606
Autorité et auctorialité	608
Genres romanesques.....	609
Réflexions générales sur le roman et la littérature	612
Articles encyclopédiques	614
Index.....	617
Table des matières	623

Tyrans insulaires et narrateurs cannibales. Poétique de l'île romanesque dans quatre romans du XIXe siècle : Melville, Verne, Wells, Conrad

Dans *Culture et impérialisme*, Edward Said montre que l'écriture des romans occidentaux du XIX^e siècle (structures, personnages, axiologie) est déterminée par les enjeux coloniaux. À sa suite, cette thèse étudie le motif insulaire – auquel nous rattachons celui du navire perçu comme un microcosme perdu au milieu de l'océan – en tant que modèle narratif, dans les œuvres d'Herman Melville, Jules Verne, H.-G. Wells et Joseph Conrad. Premièrement, le motif insulaire inspire des structures narratives dans lesquelles la clôture de l'espace est indissociable de celle du récit. Deuxièmement, il modèle la relation entre l'instance narrative et le lecteur. En effet, l'opposition entre le centre et la marge à l'œuvre dans le récit d'île permet de proposer l'hypothèse d'une voix de la marge émanant d'un narrateur décentré. Qu'elle relève des règles du genre ou de la provocation, cette voix apporte un contenu plus ou moins subversif au récit en questionnant les grandes lignes idéologiques qui structurent la fiction romanesque. Enfin, en proposant un pacte de lecture privilégié qui imagine la transmission narrative comme l'adresse d'une solitude à une autre, ou d'une île à une autre, certaines œuvres contredisent délibérément les trames narratives issues de la littérature de divertissement dont elles s'inspirent : la mise en scène du pacte de lecture, à travers la convocation d'une figure de lecteur idéal, y fonctionne dès lors comme une stratégie de légitimation.

Mots-clés : Joseph Conrad, Herman Melville, Jules Verne, H.-G. Wells, île fictionnelle, *romance*, roman d'aventures, roman maritime, *imperial romance*, *imperial gothic fiction*, *monarch-of-all-I-survey narrative*, robinsonnade, héros byronien, savant fou, narrateur non fiable, auteur, lecteur idéal, légitimité littéraire.

Insular tyrants and cannibal narrators. Poetics of fictional islands in four 19th century novels: Melville, Verne, Wells, Conrad

In *Culture and Imperialism*, Edward Said shows that the composition of the 19th century occidental novels (structure, characters, axiology) was determined by colonial issues. Following Said, this thesis analyses the island motif – along with the ship motif, seen as a microcosm lost in the middle of the ocean – as a narrative structure, in the works of Herman Melville, Jules Verne, H.-G. Wells and Joseph Conrad. First, the island, as an enclosed space, produces a closed narrative. Secondly, it shapes the relationship between the narrative instance and the reader, as the centre/margin tension in the island narrative allows to introduce a decentred narrator developing a voice from the margin. This voice, whether genre convention or provocation, brings a more or less subversive content to the narrative, by challenging the ideological outlines subtending the fiction. Finally, by creating a privileged narrative pact based on a narrative transmission conceived as the address from a solitude to another – or an island to another, some of the studied novels are in contradiction with the popular genres they are inspired by. Therefore, the set-up of such a narrative pact, based on the figure of an ideal reader, acts as a literary legitimisation strategy.

Keywords : Joseph Conrad, Herman Melville, Jules Verne, H.-G. Wells, fictional island, romance, adventure fiction, nautical fiction, imperial romance, imperial gothic fiction, monarch-of-all-I-survey narrative, robinsonnade, Byronic hero, mad scientist, unreliable narrator, author, ideal reader, literary legitimacy.