

MARC
MIDAN

LE DÉMON
DE L'ALLUSION
FIGURES MILTONIENNES
DANS *L'ESCROC*
DE MELVILLE



COLLECTION OFFSHORE

dirigée par Agnès Derail-Imbert et Pierre-Yves Pétillon

Marc Midan, ancien élève de l'École normale supérieure (Ulm), agrégé d'anglais, docteur des universités, enseigne en classes préparatoires littéraires. Il a participé à l'édition et à la traduction des *Derniers poèmes* de Melville (Rue d'Ulm, 2010).

Nous appliquons dans ce livre la plupart des rectifications orthographiques de la dernière réforme de l'Académie (*JO* du 6 décembre 1990).

Le Démon de l'allusion
Figures miltoniennes
dans *L'Escroc* de Melville

Marc MIDAN

ÉDITIONS NSRUED'ULM

Illustration de couverture :
Hokusai, *Wenchangxing, divinité des lettrés*, 1843, 79,6 x 28,2 cm,
Tsuwano, Katsushika Hokusai Museum of Art.

Cet ouvrage a été publié avec le soutien du laboratoire d'excellence
TransferS (programme d'investissements d'avenir
ANR-10-IDEX-0001-02 PSL* et ANR-10-LABX-0099).

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction
par tous procédés réservés pour tout pays.

© Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2019
45, rue d'Ulm – 75230 Paris cedex 05
www.pressens.fr
ISBN 978-2-7288-0615-7
ISSN 0986-0061

Remerciements

De profonds remerciements vont à Philippe Jaworski, mon directeur de thèse, à Lucie Marignac, directrice des éditions Rue d'Ulm, à mon père, Michel Midan, pour sa relecture du mémoire ayant servi de base au présent livre, à Paul Bernard, Laurent Folliot, Hana Hiršman, Michel Imbert et Maël Renouard pour leur aide, et à mes anciens professeurs, en particulier (par ordre chronologique) Jean-Claude Michéa, Josée Kamoun, Claudine Nicolai, Pierre-Yves Pétillon, Stanley Fish, Cécile Roudeau et enfin Agnès Derail, sans qui cet ouvrage n'aurait pas vu le jour.

Note sur les citations

Édition de référence des œuvres de Melville en français

Herman Melville. Œuvres, 4 tomes, édition publiée sous la direction de Philippe Jaworski, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997-2010. © Éditions Gallimard.

Lorsque cette édition est employée, une note indique le titre de l'œuvre, le tome et la page.

Pour les citations de *L'Escroc à la confiance* (*Œuvres*, IV), aucune précision n'est donnée, sauf le numéro de page, entre parenthèses après l'extrait. Lorsque plusieurs extraits successifs sont tirés de la même page, celle-ci est indiquée après le dernier d'entre eux.

Édition de référence des œuvres de Melville en anglais

The Writings of Herman Melville, 15 tomes, Harrison Hayford, Hershel Parker, G. Thomas Tanselle *et al.* (éd.), Evanston, Northwestern University Press et Chicago, The Newberry Library, 1968-2017.

Lorsque le texte original de *L'Escroc à la confiance* est cité, l'extrait est suivi des lettres CM (correspondant au titre original, *The Confidence-Man : His Masquerade*) et du numéro de page. Les traductions proposées – destinées à mieux mettre en valeur des points pertinents pour notre étude (notamment des ressemblances lexicales avec l'intertexte miltonien) – sont alors les nôtres.

Lorsque le texte original d'une autre œuvre de Melville est cité, une note indique le titre original de l'œuvre, suivi de « NN » (« Northwestern-Newberry »), du tome et de la page.

La traduction du *Paradis perdu* de John Milton est celle de François-René de Chateaubriand. Elle est en prose ; le livre et les numéros de vers de l'original sont indiqués entre parenthèses après l'extrait.

Les autres traductions utilisées sont signalées en note.

Sauf indication contraire, les soulignements dans les citations sont les nôtres.

Sommaire

Introduction	9
CHAPITRE 1 – Le Pandémonium américain	25
L'un et le multiple : la solution américaine.....	25
Satire de l'homme libéral.....	28
Satans en miniature : l'abeille, le coq et le sofa.....	39
CHAPITRE 2 – Milton et l'originalité melvillienne	53
Un homme singulier.....	54
« Un parfait original » : son origine biblique.....	57
« Un parfait original » : son origine chez Milton.....	58
« Un parfait original » : son origine chez James Hall.....	59
Progrès et allusion.....	61
Écrire après Milton.....	64
CHAPITRE 3 – L'escroc et son double	71
Le partage impossible.....	71
Une « surprenante ressemblance » : l'art du portrait à deux faces.....	77
Moredock et la charité.....	84
Signe augustinien et signe melvillien.....	89
« Coquin, fou et génie » : charité et conflit.....	94
L'escroquerie métaphysique.....	98
De l'impiété chez Melville.....	105
CHAPITRE 4 – Un « infernal ragoût » : digestion chez Milton et Melville	115
Célestes intestins.....	115
Les crocs.....	117
La digestion sublime.....	122

CHAPITRE 5 – Une Providence particulière	131
L’ombre de Satan	131
«Le démon entra par sa bouche»	133
«Le cosmopolite redouble de gravité» : lecture suivie	135
CHAPITRE 6 – L’irréductible	169
Allusion et illisible	170
De l’identité de l’escroc	174
Herman Melville furieux	185
Bibliographie	189

Introduction

« Nous n'avons pas besoin de Miltons américains. » Melville l'affirme, dans l'essai *Hawthorne et ses « Mousses »*¹. Sous le pseudonyme du « Virginien », il y brosse de son compatriote Nathaniel Hawthorne un portrait enthousiaste – donnant aussi à voir, en négatif, de profondes angoisses. Comment prendre la plume après Shakespeare et Milton ? Comment, s'exprimant dans la même langue que de tels génies, être soi-même ? Écrire en Américain, écrire l'Amérique, et ainsi atteindre à l'originalité : voilà le grand défi et le grand thème de la littérature qui naît à ce moment de l'histoire. L'œuvre de Melville est hantée par des figures de géants écrasants, rochers, Titans ou monstres marins ; chez lui, le rêve océanique cohabite avec un cauchemar de pierre.

L'essai montre bien la nature hautement problématique de la relation à l'autre. Sous un nom d'emprunt – privilège commun aux professions d'escroc et d'écrivain – Melville se définit à travers un Hawthorne par lui recomposé. L'auteur des « Mousses » est lui-même comparé à Shakespeare, ce qui permet à Melville de formuler son idéal : atteindre au « grand Art d'énoncer la Vérité² ». De telles expressions d'admiration et de reconnaissance ne sont cependant pas dépourvues d'ambiguïté. Hawthorne semble un masque, Shakespeare une abstraction ; et l'agressivité à l'encontre de Milton suggère ce que la relation avec les grands prédécesseurs peut avoir de conflictuel.

L'œuvre melvillien abonde en mises en scène de relations dangereuses qui sont aussi des métaphores ou des métonymies d'écriture. Dans *Taiipi*, c'est le tatouage, qui ferait de Tommo (alter ego littéraire de Melville) « l'un

1. *Hawthorne et ses « Mousses »*, *Œuvres*, III, p. 1104.

2. *Ibid.*, p. 1100.

des leurs», l'inclurait dans la communauté au prix de son identité propre, niée par cette rature de son visage. Tommo veut tout savoir – et savoir, c'est toujours connaître de l'intérieur, faire partie du cercle des initiés. D'où son observation des «masticateurs» des Taïpis à la blancheur fascinante : «Rien ne me frappa plus dans les dehors des naturels que la blancheur de leurs dents. [...] les organes masticateurs [...] les dents des Taïpis [...] la denture [...] sa pureté et sa blancheur [...] cette blancheur merveilleuse¹...». Les dents sont un symbole étrange, ambivalent : il renvoie à ce qu'il y a, pour cet Occidental, de plus étranger, à savoir l'anthropophagie «abhorrée», mais signifie en même temps la possibilité d'une fusion aussi désirable que terrifiante. Voir à l'intérieur, de l'intérieur, toutes les barrières du tabou enfin franchies : voilà l'ultime récompense, celle du savoir interdit. Il faut y sacrifier le moi individuel : se ré-ensauvager, ou se re-cannibaliser, c'est se mettre en prise avec une immense énergie cosmique, mais ce gain s'accompagne toujours d'une perte, d'où la mélancolie qui traverse l'univers melvillien. La force cruelle qui dynamise et exalte est aussi celle qui dépouille et humilie.

On retrouve ce paradoxe central dans *Moby-Dick*, avant même la rencontre avec Achab – l'homme qui (tel son ancêtre, le Satan de Milton) se voudrait entier, maître absolu de lui-même, et découvre avec horreur son aliénation. L'indépendance est un mythe ; tout est la transformation, l'effet ou l'ombre d'autre chose. Dans ce monde ovidien, le *Pequod* se présente comme un nouvel avatar du chasseur de têtes, et comme une préfiguration du cachalot :

Il était paré comme un empereur de la barbare Éthiopie, le cou alourdi de pendentifs (*pendant*) d'ivoire poli. C'était un navire fait trophée – un bâtiment cannibale, 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 (*hemp*)².

L'équipage cannibale se tient ainsi sur le pont dégoulinant d'un navire en partie constitué de ce qu'il chasse, le plus grand carnassier de la planète : métonymie melvillienne, circulation sanglante. Or, cette cruauté est également celle de l'écriture, comme le suggère le jeu sur «*pendant*», redoublé sur «*hemp*». «Un noble navire, et pourtant si chargé de mélancolie ! Mais

1. *Taïpi*, *Œuvres*, I, p. 195.

2. *Moby-Dick*, *Œuvres*, III, p. 92-93.

tout ce qui est noble n'est-il pas empreint de tristesse¹ ? » demande Ismaël, question qui, on s'en doute, vise au premier chef la littérature. *Moby-Dick* est un livre à l'humeur noire, qui paie le prix de la relation intertextuelle. Roman cannibale, il se pare des dépouilles de ses proies, mais ses victoires renforcent toujours la conscience du destin auquel cette activité le voue : lui aussi sera emporté. La fable le dit bien ; c'est cela même dont on a tiré subsistance, le cachalot, qui provoque le désastre final. Juste retour des choses ou, de manière appropriée en anglais, *poetic justice*.

La figure melvillienne du poète est ainsi tiraillée entre appétit d'inclusion et angoisse de l'anéantissement : tension fondamentale qui explique peut-être le symbolisme dentaire unissant étrangement, d'un roman à l'autre, le cannibale, le cachalot et l'escroc.

L'étrange gros plan sur les dents – probablement fausses – de Charlie Noble, dans *L'Escroc à la confiance*, n'est pas seulement une manière de dire la tromperie et l'artifice. Il rappelle aussi que, dans ce monde qui est le nôtre, s'entre-dévorer est la règle : au grand festin de la vie, les convives viennent avec leur nourriture. « Cannibales ? Qui n'est pas un cannibale ? », s'exclame Ismaël. Les artistes ne font pas exception.

On trouve là une version plus sauvage, américanisée en quelque sorte, du fonctionnement déjà pointé par Montaigne : « nous ne faisons que nous entregloser² ». Pour un artiste tel que Melville, la violence relationnelle sera ainsi à la fois moyen et fin de son dire, puisque la Vérité qu'il s'agit d'énoncer est, au moins en partie, celle du « cannibalisme universel ». Cette ambition, celle que n'effraient pas les mots de « réalité » ou de « Vérité » (avec une majuscule), sera celle de Melville jusqu'à *L'Escroc* et au-delà.

Cependant, l'essai sur Hawthorne souligne une difficulté :

Et si je magnifie Shakespeare, ce n'est pas tant pour ce qu'il a fait que pour ce qu'il n'a pas fait, ou s'est abstenu de faire. Car dans ce monde de mensonges, la Vérité est forcée de fuir dans les bois comme un daim blanc effarouché et c'est seulement par d'habiles aperçus qu'elle se révélera, comme chez Shakespeare et d'autres maîtres du grand Art d'énoncer la Vérité – même si c'est à mots couverts et par bribes³.

1. *Ibid.*, p. 93.

2. « De l'expérience », *Essais, Œuvres complètes*, p. 1199.

3. Hawthorne et ses « Mousses », *Œuvres*, III, p. 1100.

Si la recherche de la vérité suppose un affrontement direct au monde, de « rapides coups de sonde jetés à l'axe même de la réalité¹ », la *révélation* de la vérité doit sans doute emprunter des chemins plus sinueux, avoir recours à la ruse.

Obliquité et dissimulation : l'allusion, à cet égard, est idéale. Dans sa définition la plus simple, elle est une manière de dire sans dire. On fait allusion pour ne pas exprimer franchement : le procédé semble ainsi par nature lié à une forme de sournoiserie, s'associant à une intention dissimulée, potentiellement sinistre. Ici surgit un double paradoxe. L'allusion participe à la fois de la malveillance et de l'hommage ; elle a sa noirceur, étant spectrale ou tapie dans l'ombre, et représente une sorte de joyeuse invitation, puisqu'elle requiert la participation du lecteur. Elle possède en effet un caractère ludique, comme l'indique son étymologie, et entretient une parenté avec le jeu de mots, puisqu'elle provient du verbe *alludere*, lui-même dérivé de *ludere*, jouer. Identifier une allusion suscite une forme de plaisir enfantin ; elle éveille le sourire, particulièrement si elle est subtile. On en tire d'autant plus de satisfaction qu'on l'attrape de justesse, comme la queue de singe sur un manège.

Ainsi, l'allusion n'est pas une sorte de citation atténuée, mais se rapproche d'un genre, dans ce qu'elle crée d'attentes quant à son contenu. Gérard Genette la définit dans sa différence par rapport à d'autres formes d'intertextualité, comme « un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable² ». Il prend l'exemple de Boileau écrivant à Louis XIV les vers suivants : « Au récit que pour toi je suis prêt d'entreprendre, / Je crois voir les rochers accourir pour m'entendre. » Sans la connaissance des légendes d'Orphée et d'Amphion, l'idée paraîtra complètement absurde. Genette suggère ainsi que la compréhension de l'allusion vient combler une lacune sémantique, sauvant le texte du nonsens. Ce qui, en rapport avec *Le Paradis perdu*, a une signification allusive parfaitement claire – par exemple, un personnage suspect exprimant sa reconnaissance envers un « pont » – semblera, sans cet éclairage, aussi incongru qu'un rocher mû par l'enthousiasme.

Un tel détour de l'allusion ne serait peut-être pas nécessaire si seulement il était permis aux auteurs d'être plus directs dans l'expression. Melville déplore

1. *Ibid.*, p 1099.

2. Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, p. 8.

que ce ne soit pas le cas dans une lettre à Duyckinck : «Quelle absurdité, et quelle angoisse, qu'un auteur ne puisse jamais – quelles que soient les circonstances – être franc, si peu que ce fût, avec ses lecteurs¹!» Cependant, l'essai sur Hawthorne en suggère aussi l'avantage, celui de semer les moins compétents d'entre eux : «Mais quel que soit le motif, folâtre ou profond, pour lequel Nathaniel Hawthorne a choisi d'intituler ses pièces comme il l'a fait, il est clair que certains de ces titres sont franchement calculés pour abuser – pour abuser de manière insigne – le lecteur qui parcourt les pages en surface².» Tromper pour arriver à ses fins : voilà qui lie d'emblée Melville à son escroc – idée séduisante mais un peu facile, procédant d'une lecture métafictionnelle trop mécanique. L'association entre le romancier et son personnage implique, pour être juste, que ce dernier cultive également la vérité, car la tromperie évoquée par l'essai n'a pas d'autre profit que de servir le dire poétique. Il s'agit moins ici d'un moyen de manipulation parasitique que d'un outil de sélection permettant de réunir une communauté. En cela, l'allusion possède une dimension rituelle : elle crée un lien avec tous ceux qui accomplissent le même geste intellectuel, liant les mêmes rochers mouvants au même Orphée ovidien. Cependant, contrairement à un rite dont chacun aurait la formule, elle représente aussi une épreuve, voire un défi. Ce qui, en un sens, est ludique, finit ainsi par s'assimiler à une sorte de *schibboleth* excluant les indésirables.

Or, l'allusion melvillienne permet non seulement de constituer ce cercle d'initiés, mais également d'exprimer les confidences qui s'y échangent ; elle est à la fois le sésame et le secret.

L'usage que Melville fait de cette figure est particulièrement sophistiqué. À la suite de Charles Olson, qui évoquait ses « vols » aussi habiles que nombreux³, Paul Lyons décrit la manière dont il « fédère » des allusions variées, inventant en cela une forme d'écriture typiquement américaine⁴. Edgar Dryden évoque très justement une poésie pleine d'échos, « évasivement allusive » (*elusively allusive*)⁵.

1. Lettre datée du 14 décembre 1849, *Correspondence*, NN 14, p. 149, nous traduisons.

2. *Hawthorne et ses « Mousses »*, *Œuvres*, III, p. 1108.

3. Charles Olson, *Call me Ishmael*, p. 36.

4. Paul Lyons, « Melville and His Precursors : Styles as Metastyle and Allusion ».

5. Edgar Dryden, *Monumental Melville*, p. 89.

Cependant, l'allusion melvillienne n'est pas seulement multiple : elle est conflictuelle. Le désordre apparent des emprunts cesse d'être un travers d'autodidacte dès lors que l'on admet qu'il puisse y avoir une méthode chez ce Virginien si admiratif de la ruse de Hawthorne. Nulle incohérence si les allusions ne sont pas harmonieuses chez Melville : c'est justement tout leur sens que d'entrer en collision. Cet auteur s'exprime « conflictuellement » (CM 7), pour reprendre son propre néologisme ; sa violence créatrice agit à tous les niveaux, du signifiant (bousculant les catégories grammaticales, comme on vient de le voir) à l'architecture d'ensemble de l'œuvre. Il fallait, pour rendre le cannibalisme cosmique, inventer une écriture cannibale : Melville l'accomplit avec ces allusions qui, déjà en elles-mêmes prédatrices d'autrui, se déchirent mutuellement dans l'arène de son poème.

Ce que l'on pourrait appeler « *agôn* allusif » – procédé ou configuration textuelle qui met en conflit ce qui est allusivement rassemblé – se trouve dans sa forme la plus parfaite dans le fameux chapitre sur la blancheur de *Moby-Dick*¹. Ismaël imagine un voyageur égaré face à un désert de neige qui s'étend à perte de vue. Le blanc melvillien fait écho au *blank* miltonien : c'est une image du néant, le « mélange incolore de toutes les couleurs » (*a colorless, all-color*²) qui aveugle et terrifie. Comment, cependant, représenter cet irréprésentable, et ainsi parvenir à énoncer la Vérité ? On voit ici ce que le chaos allusif de Melville a de proprement génial. La torture qu'il inflige à ses prédécesseurs permet justement d'évoquer la brutale indifférence avec laquelle l'homme est écrasé. Une telle violence est, du reste, un ancien privilège poétique ; en littérature, on a le droit de violer autrui, à condition de lui faire un enfant. Si Ismaël mentionne les « philosophes de la Nature³ », c'est ainsi pour convoquer les textes que le passage va dévaster – tout particulièrement « Des plaisirs de l'imagination⁴ » d'Addison. Dans un essai dont le passage melvillien semble l'image renversée, le locuteur porte sur les choses un regard optimiste, se réjouissant de la plaisante illusion des jeux de lumière et des couleurs – tromperie sans laquelle la nature offrirait un spectacle hideux. Melville reprend l'idée, mais pour mettre l'accent

1. Une analyse plus détaillée du passage est développée dans notre article, « "Somewhere those things must exist" : *Moby-Dick* ou la terreur à l'œuvre ».

2. *Moby-Dick*, NN 6, p. 195.

3. *Moby-Dick*, Œuvres, III, p. 224.

4. Joseph Addison, « On the Pleasures of the Imagination », p. 41-42.

sur la réalité lépreuse d'un univers en lui-même incolore. De surcroît, il renverse ou empoisonne le raisonnement addisonien par le biais d'autres allusions – à Pierre Bayle, à la Bible et, crucialement, à Milton. « DIEU est Lumière » (III, 3) affirme l'invocation à la lumière du *Paradis perdu* : désastre dans la proximité d'Addison, puisque le Créateur est assimilé à la fallacieuse lumière, et le mensonge placé à la source même de l'Être. Ainsi, l'autre grande mise en scène de vision allusivement convoquée – celle du barde aveugle substituant à la perte de la vue l'espoir d'une vision au-delà des sens – se trouve enténébrée par l'idée de tromperie lumineuse importée avec Addison : une telle association sape la célébration miltonienne d'une lumière pure, première, et identifiée à la vérité. Le blanc terrifiant apporte une révélation métaphysique : ce que le voyageur melvillien voit à perte de vue, ce n'est pas l'œuvre d'un Dieu de bonté, mais un cosmos trompeur, « cosmétique¹ » – vaste cadavre tout barbouillé de maquillage, comme une « putain² ». Ainsi, l'optimisme addisonien et le sublime miltonien, loin de concorder, se ruinent mutuellement. Melville mélange les allusions comme l'on mélange les couleurs : bien plus expressive qu'une simple désignation du blanc, l'allusion agonale permet d'atteindre à un véritable écrire-blanc – une manière de reproduire le processus d'anéantissement dans la chimie même du texte.

L'on peut certes définir d'autres dialectiques que celle ici esquissée entre les auteurs convoqués, mais leur coprésence n'est pas moins synonyme de tensions et de contradictions. Si les moments de grande densité allusive communiquent toujours un sentiment de dynamisme et d'instabilité, c'est que Melville y écrit en mode agonal.

Parmi les nombreux textes que ce lecteur avide importe dans son œuvre, *Le Paradis perdu* de Milton occupe sans doute le premier rang, car c'est par excellence le poème des origines, de la création, de la relation à Dieu. C'est aussi, bien sûr, le poème du conflit ultime, et l'on se souviendra qu'il développe une cosmogonie absente de la Bible. Sans égal dans le domaine occidental, il dit l'alliance et sa rupture, relatant une rébellion inouïe qui, selon le point de vue, exprime l'amour de la liberté ou la folie orgueilleuse.

1. Nous traduisons littéralement le mot emprunté à l'expression « *the mystical cosmetic* », NN 6, p. 195.

2. *Moby-Dick*, Œuvres, III, p. 224.