



## *Does the Whale's Magnitude Diminish?*

Wicke Anne

### Pour citer cet article

Wicke Anne, « *Does the Whale's Magnitude Diminish?* », *Cycnos*, vol. 17.2 (Herman Melville : espaces d'écriture), 2000, mis en ligne en juillet 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/349>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/349>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/349.pdf>

### *Cycnos, études anglophones*

*revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice*

ISSN 1765-3118      ISSN papier 0992-1893

#### AVERTISSEMENT

*Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.*

*L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.*

# EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

# “Does the Whale’s Magnitude Diminish?”

## *Ou Melville et la question du format*

Anne Wicke

Université de Rouen.

Anne Wicke est professeur de littérature américaine à l’université de Rouen. Elle a soutenu une thèse de doctorat d’État sur Herman Melville et écrit un certain nombre d’articles sur cet écrivain. Elle est également l’auteur de travaux sur Charles Brockden Brown et Jack London. Elle prépare actuellement un petit volume sur Jack London, en collaboration avec Simone Chambon.

The contemporary reviews of Melville’s works often stressed – as a reproach – the bulkiness and heterogeneity of most of his volumes, which invites us to question the notions of genre and format – the form and the organization – of Melville’s works, as well as the relation set up by Melville with that notion of format, the representation and the symbolisation of this relation, that I choose here to see as a symptom of the relation to the limit, to the frame, presenting a kinship with some romantic postures.

Lorsque *Moby-Dick* ; or, *The Whale* parut en 1851 à Londres (Richard Bentley) et à New York (Harper and Brothers), les premiers critiques, tant en Angleterre qu’aux États-Unis, furent certes partagés, allant de l’enthousiasme à l’incrédulité outragée, mais nombreux furent ceux, néanmoins, qui s’accordèrent à souligner à la fois le volume du livre et le mélange des genres. Dans le *Mercury* de New Bedford (18 novembre 1851), le commentaire s’ouvre sur cette phrase: “This is a bulky, queer looking volume, in some respects « very like a whale » even in outward appearance”. Dans le *Peterson’s Magazine* de Philadelphie (janvier 1852), on trouve la remarque suivante : “Had the story been compressed one-half, and all the transcendental chapters omitted, it would have been decidedly the best sea-novel in the English language”. Le critique du *Parker’s Journal* de New York (22 novembre 1851) adresse à Melville ce reproche : “He spreads his subject out beyond all reasonable bounds”. Evert A. Duyckinck, quant à lui, s’exprime en ces termes : “There are evidently two if not three books in Moby Dick rolled into one”. Il parle, par ailleurs, de “an intellectual chowder of romance, philosophy, natural history, fine writing, good feeling, bad sayings”<sup>1</sup> Ces quelques exemples nous invitent à réfléchir sur différents aspects de l’œuvre de Melville : sur la question du genre, des genres, devrait-on dire, sur celle du format — la forme et le format physique du livre — sur la pertinence de ces notions en tant qu’outils d’analyse de l’œuvre de Melville, ainsi que sur la relation entretenue par l’auteur avec cette notion de format, que je choisis d’interroger ici comme une des facettes signifiantes de cette œuvre.

Partons, dans un premier temps, de définitions courantes. Le format, nous dit le dictionnaire, est la “dimension caractéristique d’un texte imprimé déterminé par le nombre de feuillets d’une feuille, pliée ou non” ; il s’agit donc alors de la dimension d’un livre en hauteur et en largeur. Ne parle-t-on pas de format de poche ? S’agissant de Melville qui, dans *Moby-Dick*, fait classer les baleines par Ismaël en différents formats de livre suivant la taille des cétacés, il est évident que cette définition est à retenir... Ne négligeons pas, par ailleurs, la définition du format que nous propose l’informatique, ce qui pourrait sembler nous attirer trop avant vers la modernité, voire l’hyper-modernité des expériences de l’*hypertext*. Pas tant que cela, en fait, puisque l’informatique évoque l’agencement structuré d’un support de données, la disposition de ces données et le langage-code d’un programme. Autant de questions, émises dans une

---

1 On peut trouver une recension des critiques contemporaines à la parution des textes de Melville dans *Herman Melville : The Contemporary Reviews*, éd. par Brian Higgins et Hershel Parker, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 1995. Les extraits cités se trouvent respectivement pages 377, 411, 386 et 384. Toute référence ultérieure à ce volume sera insérée dans le corps de l’article (*Reviews*, page).

terminologie différente, que nous aurons à nous poser... Ces premières définitions en appellent d'autres, aussi, comme celle du "cadre", qui est à la fois bordure, lisière, et aussi ce qui circonscrit un espace, une scène, ou une action, à partir de structures imposées par la nature, le réel, les institutions ou bien encore par le psychisme ; elles nous poussent également à regarder vers l'arrangement des parties d'un ouvrage. Le "cadre", tout comme le "format", enfin, pose la question de la limite, du terme extrême d'un espace, du point ou de la ligne que l'on ne peut ou doit dépasser, mais que l'on peut aussi brûler de franchir. Tout comme en psychiatrie on parle de cas-limite, d'expérience-limite, de structure-limite (ou plutôt *borderline*), ne pourra-t-on pas, dans certains cas, parler d'œuvre-limite, de livre-*borderline* ? Ce travail comportera tout d'abord une partie descriptive sur la question du format chez Melville, sur la relation entretenue par lui avec le format, ainsi que sur la dramatisation et la symbolisation de cette relation, telle que l'on peut les trouver dans ses écrits. Cet examen nous amènera ensuite à nous poser la question de savoir si cette relation ne doit pas être elle-même considérée comme modalité d'expression, comme "symptôme" — et comme représentation de ce symptôme — du rapport avec la limite, du rêve de toute-puissance, comme signe d'une posture qui, à mon sens, a beaucoup à voir avec certaines postures romantiques. De prime abord, lorsque l'on se penche sur l'œuvre de Melville avec, comme direction de travail, la notion de format, on ne peut manquer de remarquer que Melville a quasiment joué de tous les formats qu'il pouvait avoir à sa disposition, d'un texte à l'autre, comme à l'intérieur d'un même texte. Ses premiers écrits furent deux courtes contributions à un magazine local, connues sous le titre de "Fragments from a Writing Desk", numéros 1 et 2, pièces anonymes, simplement signées des initiales L. A. V. D'autres contributions, pour le journal satirique *Yankee Doodle*, parurent également de manière anonyme à la fin des années 1840. Tous ses autres textes, avec la notable exception du célèbre hommage à Hawthorne — signé par "A Virginian Spending July in Vermont" — parurent sous son nom<sup>2</sup>. Dans *Pierre*<sup>3</sup>, dont le personnage-titre se lance en écriture comme d'autres courent après des baleines, Melville s'exprime sur cette question de l'anonymat — d'actualité à l'époque — par l'intermédiaire de son narrateur nous exposant les états d'âme de Pierre l'écrivain :

This train of thought terminated at last in various considerations upon the subject of anonymousness in authorship. He regretted that he had not started his literary career under that mask. At present, it might be too late; already the whole universe knew him, and it was in vain at this late day to attempt to hood himself. But when he considered the essential dignity and propriety at all points, of the inviolably anonymous method, he could not but feel the sincerest sympathy for those unfortunate fellows, who, not only naturally averse to any sort of publicity, but progressively ashamed of their own successive productions — written chiefly for merest cash — were yet cruelly coerced into sounding titlepages by sundry baker's and butcher's bills, and other financial considerations; inasmuch as the placard of the title-page indubitably must assist the publisher in his sales. (*P*, XVII, ii, 249–250)

Il est difficile ici de ne pas penser qu'on lit un peu aussi les sentiments de Melville, ce que les critiques ne se sont d'ailleurs pas privés de faire. Il a en effet, dans sa correspondance, dit et répété combien certains de ses livres avaient été écrits pour des raisons alimentaires (comme *Redburn* et *White-Jacket*, lettre du 6 octobre 1849 à son beau-père)<sup>4</sup>, combien le manque d'argent l'a toujours tourmenté, au point de parfois l'inhiber. Il a enfin souhaité, par exemple, lors de la publication de l'un de ses ouvrages, ne pas être présenté par son éditeur comme

2 Ces différents textes sont rassemblés dans le volume *The Piazza Tales and Other Prose Pieces. 1839–1860*, ed. by Harrison Hayford, Aima A. MacDougall and O. Thomas Tanselle, Evanston and Chicago, Northwestern University Press and The Newberry Library, 1987. Toute référence ultérieure à des textes figurant dans ce volume sera insérée dans le corps de l'article (*PT*, page).

3 *Pierre ; or, The Ambiguities* (1852), ed. by Harrison Hayford, Hershel Parker and G. Thomas Tauselle, Evanston and Chicago, Northwestern University Press and The Newberry Library, 1971. Toute référence ultérieure à ce roman sera insérée dans le corps de l'article (*P*, livre, chapitre, page).

4 Cette lettre figure aux pages 138–139 du volume *Correspondence*, ed. by Lynn North, Evanston and Chicago, Northwestern University Press and The Newberry Library, 1993. Toute référence ultérieure à la correspondance de Melville sera insérée dans le corps de l'article (*Corr.*, page).

l'auteur de *Typee*, son premier roman, qui lui avait pourtant valu une célébrité immédiate. En son temps, il n'avait pourtant pas paru en souffrir et s'était plu à se comparer modestement à Byron ("You remember some one woke up one morning and found himself famous", lettre à Sprague du 24 juillet 1846, *Corr.*, 59). Les reproches qu'il s'adresse à lui-même ne sont donc pas toujours exempts d'une certaine coquetterie et alternent, dans ses lettres, avec d'aussi nombreuses professions de foi artistiques dans lesquelles il persiste et signe. Je n'en citerai qu'une, pour mémoire : "So far as I am individually concerned, and independent of my pocket, it is my earnest desire to write those sort of books which are said to fail" (lettre à Shaw, du 6 octobre 1849, *Corr.*, 139). La provocation et le défi sont ici à prendre en ligne de compte, dans la mesure où cette déclaration est adressée à son beau-père, le juge Shaw, qui entretint Melville une bonne partie de la vie de ce dernier, dans l'attente du *best-seller*, qui lui assurerait fortune et gloire ou, à défaut, de la sinécure qui lui permettrait de faire vivre sa famille... La pas est alors vite franchi vers la posture du génie incompris aux ailes coupées : "What I feel most moved to Write, that is banned, — it will not pay. Yet, altogether, write the other way I cannot. So the product is a final hash, and all my books are botches" (lettre à Hawthorne de juin 1851, écrite durant la dernière phase de composition de *Moby-Dick*, *Corr.*, 191).

Ces propos liminaires, pour annoncer ce que je développerai par la suite, à savoir le rapport extrêmement complexe que Melville entretint à la fois avec la création littéraire et avec sa position d'écrivain, dont la relation au format est à la fois symptôme et métaphore. Revenons sur ces "botches". Melville écrivit dix romans, des nouvelles, certaines, comme "Benito Cereno" étant d'un format intermédiaire entre la longue nouvelle et le court roman, il a donc pratiqué le format "novella" ; d'autres nouvelles, comme "Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs", "The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids", ou "The Two Temples", sont des nouvelles dites en dyptique (variation à l'intérieur d'un même format...). Ces nouvelles furent tout d'abord écrites pour des magazines et lui assurèrent un certain revenu ("My immediate resources are what I can get for articles sent to magazines", lettre à son beau-père du 22 mai 1856, *Corr.*, 295). Elles furent ensuite, de son vivant, rassemblées en recueil, dont il surveilla l'élaboration, l'organisation interne — ordre d'apparition des nouvelles — et dont il choisit le titre. Un de ses romans, le seul, *Israel Potter*<sup>5</sup> fut d'abord conçu et publié comme "serial", en neuf épisodes, de juillet 1854 à mars 1855 dans le *Putnam's Monthly*, avant de paraître dans le format "livre" en 1855, publication dont Melville avait conservé les droits par contrat. Dans une lettre à Putnam du 7 juin 1854 (*Corr.*, 265), Melville montre que s'il a une idée assez claire de la longueur totale du texte ("some 300 or more MS pages"), il se laisse néanmoins la possibilité du débordement et propose des livraisons de dix pages par numéro du mensuel. La pratique était certes courante à l'époque, mais elle n'est pas sans incidence sur le format, dans la mesure où, d'une part, les divisions devaient être plus ou moins prévues à l'avance, et où, d'autre part, les scansions devaient être suffisamment alléchantes pour inviter le lecteur à attendre l'épisode suivant. Une pratique que Stephen King et ses éditeurs ont semblé vouloir remettre au goût du jour, puisque l'un des derniers romans de King, *The Green Mile*, a paru par épisodes, non pas dans des magazines, mais par petits volumes mensuels dans des collections à un dollar ou à dix francs<sup>6</sup>. Cela dit, avec *Israel Potter*, Melville ne pouvait qu'avoir une idée assez précise de la trame de son roman, puisqu'elle est directement inspirée, ainsi qu'il le signale dans la dédicace au monument de Bunker Hill, d'un petit récit autobiographique des aventures du dénommé Israel Potter :

5 *Israel Potter; His Fifti Years of Exile* (1855), ed. by Harrison Hayford, Hershel Parker and G. Thomas Tauselle, Evanston and Chicago, Northwestern University Press and The Newberry Library, 1982. Toute référence ultérieure sera insérée dans le corps de l'article (*IP*, page).

6 L'accroche publicitaire de l'édition française (Paris, Libro, 1996) fut conçue en ces termes : "Peut-on encore écrire des romans par épisodes, comme cela se faisait autrefois ? Rédiger dans l'urgence, créer chaque mois le suspense, suivre les réactions de ses lecteurs... Stephen King relève le défi !". L'anecdote est intéressante dans la mesure où la stratégie de l'auteur et des éditeurs semble lier le jeu sur le format avec l'idée de défi...

From a tattered copy, rescued by the merest chance from the rag-pickers, the present account has been drawn, which, with the exception of some expansions, and additions of historic and personal details, and one or two shiftings of scene, may, perhaps, be not unfitly regarded something in the light of a dilapidated old tombstone retouched. (Dédicace de "The Editor", *IP*, vii)

On voit là comment les modifications apportées au texte original sont quasiment toutes allées dans le sens de l'étirement du format, et que la retouche melvillienne est souvent ajout. On ne manquera pas non plus de noter l'association entre le texte achevé et la mort, par l'intermédiaire de l'image de la pierre tombale.

Melville s'essaya également à la poésie, allant du très bref poème de quatre vers très courts ("The Tuft of Kelp") à l'interminable *Clarel* (1876), un long poème narratif en quatre parties et cent cinquante *cantos*, couvrant presque dix-huit mille vers, qu'il présenta ainsi à l'un de ses correspondants en 1884 : "a metrical affair, a pilgrimage or what not, of several thousand lines, eminently adapted for unpopularity" (lettre à James Billson, 10 octobre 1884, *Corr.*, 483). Toujours cette posture, liant la longueur du texte et la certitude de ne pas être populaire, ainsi que la détermination à perséverer dans cette direction... Les poèmes relatifs à la guerre de Sécession, selon la préface rédigée par Melville lui-même, n'ont pas été écrits dans l'idée d'un arrangement en recueil, mais se retrouvèrent logiquement et chronologiquement présentés dans l'ordre qui est désormais le leur dans *Battle-Pieces and Aspects of the War* (1866). Quant aux autres poèmes, nous avons trace d'une lettre de Melville à son frère Allan à qui il confia les négociations pour la publication en recueil (*Corr.*, 343–345). Dans cette lettre, un mémorandum en douze points, on voit Melville littéralement s'occuper du "re-formatage" : instructions pour la couverture, autorisations de laisser figurer deux poèmes sur la même page, alors que, sur le manuscrit, il n'y a qu'un seul poème par page, recommandations sur les divisions internes, qu'il ne faut pas appeler "livres", mais qu'il faut malgré tout respecter par une numérotation spéciale, etc...

Cela dit, s'il montre qu'il ne se désintéresse pas totalement de cet aspect de l'œuvre littéraire, Melville n'apparaît pas comme un intégriste du format, il ne sacralise pas le format achevé de ses textes. C'est ainsi que, contrairement à un Truman Capote ou à un Salinger, il ne s'oppose pas à la publication d'extraits de ses livres : "Of course you are at liberty to make the extracts", écrit-il le 27 janvier 1888 aux éditeurs de "A Library of American Literature" (*Corr.*, 505).

Enfin, Melville a également joué avec le format au sein même des textes. Dans *Mardi*, par exemple, le récit est ponctué de chants ou de poèmes. Parmi les pages essentielles de *Pierre* se trouve le pamphlet philosophique de Plinlimmon, ainsi qu'un certain nombre de lettres. Mais c'est bien sur avec *Moby-Dick* que ce jeu est le plus net, comme le faisait remarquer Evert A. Duyckinck. L'une des multiples ouvertures au récit d'Ismaël est un recueil d'à peu près quatre-vingts extraits de textes relatifs à la baleine (procédé repris, d'ailleurs, par John Edgar Wideman, qui ouvre *The Lynchers* par une vingtaine d'extraits de textes de genres divers portant sur le lynchage et l'histoire des Noirs américains<sup>7</sup>). On trouve, dans *Moby-Dick*, un cantique, des chants de marins, des scènes théâtrales, des citations, des extraits de dictionnaires, deux sermons, dont un parodique, et une histoire incise, "The Town-Ho Story", qui pourrait fort bien avoir une existence indépendante... Le format est certainement un des aspects de la création littéraire que Melville a le plus malmené, une des règles qu'il a le plus défié, transgressant par exemple la structurelle finitude du format, comme dans *The Confidence-Man* qui se clôt, sans se clore vraiment, sur cette phrase : "Something further may follow of this Masquerade". Le format est à la fois là pour cacher et pour signaler quelque chose, il est une sorte de masque, et l'on se souvient de la détermination d'Achab à frapper, à percer le masque ("If a man will strike, strike through the mask !", *MD*, XXXVI, 164). Il semble donc intéressant de suivre deux lignes, qui s'entrecroiseront tout au long de ce travail : d'une part, la ligne tracée par ce que Melville a pu dire du format dans sa correspondance, comme dans ses œuvres elles-mêmes (il convient de garder en mémoire que

7 John Edgar Wideman, *The Lynchers* (1973), New York, Henry Holt, 1986, pp. 3–23.

dans deux romans au moins, *Mardi* et *Pierre*, apparaît un personnage d'écrivain) ; et d'autre part, la ligne — le réseau plutôt — métaphorique tissée autour du format dans ces mêmes textes.

À lire ce que l'on peut savoir de la composition des romans de Melville, on s'aperçoit qu'un schéma apparaît avec le premier roman, *Typee*, qui se répète sans trop de variantes jusqu'au dernier texte de fiction, *Billy Budd, Sailor*, dont on peut justement se demander, au regard du format, s'il s'agit d'un court roman, d'une longue nouvelle ou d'une "novella". Une idée germe, sans qu'il y ait de visée spécifique de format, elle fournit le cadre de la narration, et c'est en cours ou en fin de composition que digressions et parfois chapitres s'ajoutent, un peu comme si la machine s'emballait, comme s'il devenait difficile de marquer le mot "Fin". Les romans dans lesquels ce schéma se perçoit le plus nettement sont *Mardi*, *Moby-Dick*, *Pierre*. On ne sait pas grand-chose de la composition de *Typee*. En ce qui concerne le format, on sait que l'éditeur britannique John Murray fut intéressé par le manuscrit pour deux raisons. Tout d'abord, le sujet de *Typee* entraînait tout à fait dans le cadre de la nouvelle collection que Murray venait de créer, la "Colonial and Home Library", spécialisée dans les récits de voyage. Ensuite, le texte de Melville correspondait au format souhaité par Murray pour cette nouvelle collection, dont les livres devaient à la fois être bon marché — ce sont les débuts de la production de masse — et assez compacts pour pouvoir être emportés dans les "Backwoods of America" et les "remotest cantonments of our Indian dominions". Si Melville déborda du format initial et allongea son récit de quelques chapitres (ch. 20, 21, 27), il s'y sentit poussé par les accusations mettant en doute l'authenticité de son récit. Il inaugura ainsi une habitude de composition consistant à ballaster son texte d'emprunts divers — autres récits de voyage, citations littéraires, extraits de textes scientifiques — souvent destinés à faire caution, à servir d'illustration, ou à tromper le monde... Il ajouta également une "sequel" à *Typee*. Dans la note qui précède cette suite, celui qui se présente comme l'auteur-narrateur de *Typee* précise que ce court épilogue fut tout d'abord publié de manière indépendante après son retour des îles, pour être par la suite rajouté au texte de *Typee* : "The story of this escape supplies a natural sequel to the adventure, and as such it is now added to the volume. It was related to the author by Toby himself, not ten days since" (*T*, 260). Notons que l'ajout est présenté comme "naturel", comme une manifestation de la croissance libre et autonome de l'œuvre. Les premières éditions de *Typee* datent du printemps 1846. Richard Tobias Greene, le Toby du roman, qui déserta avec Melville et passa quelques semaines avec lui dans les îles, se manifesta en juillet, dans un journal de Buffalo, pour certifier la véracité du récit de Melville ; il reprit contact avec l'écrivain et lui raconta la suite de ses aventures, récit que Melville reprit donc à son compte dans cet épisode ajouté à *Typee*, qui figura en *postscript* dans l'édition américaine révisée et fut d'abord publié séparément par John Murray en Angleterre, avant d'être inséré dans les éditions suivantes de *Typee*.

*Omoo* fut par ailleurs conçu comme une suite à *Typee* et il semble même qu'à un certain moment, Melville ait caressé l'idée d'une trilogie. Il annonce en effet à l'éditeur anglais Richard Bentley qu'il envisage la publication en Angleterre de "a new work of South Sea adventure, by me, occupying entirely fresh ground" (*Corr.*, 94). La *Gazette* de Lansinburgh, quant à elle, annonce en juillet : "More *Typee*". Le changement de cap va s'amorcer à la fin de l'année 1847. Deux lettres à John Murray sont à cet égard intéressantes. Le 1er janvier 1848, Melville tente de vaincre les réticences de Murray, déçu, après un excellent démarrage, par les ventes des deux premiers livres :

Very naturally indeed, you may be led to imagine that after producing two books on the South Seas, the subject must necessarily become somewhat barren of novelty. But the plan I have pursued in the composition of the book now in hand, clothes the whole subject in new attractions and combines in one cluster all that is romantic, whimsical and poetic in Polynesia. (*Corr.*, 100).

De l'aveu même de l'auteur, débordement du format et mélange des genres se sont imposés à lui. Et, le 25 mars 1848, il annonce à Murray le grand changement ("a change in my determinations"), changement qui semble lui avoir été dicté par le désir de liberté, comme en

témoignent les images d'entraves, d'enchaînement et de gêne :

Well: proceeding in my narrative of *facts* I began to feel an invincible distaste for the same; & a longing to plume my pinions for a flight, & felt irked, cramped and fettered by plodding along with dull common places, — So suddenly abandoning the thing altogether, I went to work heart and soul at a romance which is now in fair progress, since I had worked at it with an earnest ardor. [...] My romance I assure you is no dish water nor its model borrowed from the Circulating Library. It is something new I assure you, & original if nothing more. But I can give you no adequate idea, of it. You must see it for yourself. — Only forbear to prejudge it. — It opens like a true narrative — like Omoo for example, on ship board — & the romance & poetry of the thing thence grow continuously, till it becomes a story wild enough I assure you & with a meaning too. (*Corr.*, 106)

Les différentes théories élaborées sur la composition de *Mardi* s'accordent sur le fait que le texte ne fut pas écrit *seriatim*, mais que furent ajoutées au manuscrit toutes sortes d'épisodes ou de digressions, comme autant de greffons. La métaphore du livre-plante apparaît d'ailleurs en filigrane à la fin de l'extrait de la lettre, avec la "croissance continue" de la "romance" et de la poésie au sein du récit. L'image revient à de nombreuses reprises dans les écrits de Melville, ce qui, bien sûr, les replace dans les contextes romantiques et émersoniens du principe organique, issu du vitalisme kantien, l'œuvre étant alors conçue comme *organon*, dont le libre épanouissement est essentiel. Si l'on pense immédiatement aussi à Coleridge et aux Schlegel, il est également intéressant de mentionner ici la préface qu'écrivit Victor Hugo en 1826 à ses *Odes et ballades*, dans laquelle il développe la théorie de la liberté organique de l'œuvre : "La pensée est une terre vierge et féconde dont les productions veulent croître librement, et, pour ainsi dire, au hasard, sans se classer, sans s'aligner en plates-bandes, comme les bouquets dans un jardin classique de Le Nôtre, ou comme les fleurs du langage dans un traité de rhétorique"<sup>8</sup>. Pour Hugo, comme pour Chateaubriand, le modèle de ces productions, l'opposé des jardins de Le Nôtre, est la forêt primitive du Nouveau-Monde, à laquelle Melville n'a pas manqué de comparer l'océan de ses récits. Dans cette même veine organique, Melville fait dire à Ismaël dans *Moby-Dick* : "Out of the trunks, the branches grow ; out of them, the twigs. So, in productive subjects, grow the chapters" (*MD*, LXIII, 289). Le chapitre CII de *Moby-Dick*, "A Bower in the Arsacides", élabore aussi cette image de la végétation luxuriante et labyrinthique, débordante de vie, principe de vie, enserrant le squelette d'une baleine, l'animal qui est à la fois le cœur du récit, du livre, et la métaphore de ce récit et de ce livre.

Il n'est donc pas étonnant de voir Melville, qui offre un exemplaire de *Mardi*<sup>9</sup> à son ami Evert A. Duyckinck, écrire le 2 février 1850 :

But no one who knows your library can doubt, that such a choice conservatory of exotics and other rare things in literature, after being long enjoyed by yourself, must, to a late posterity, be preserved intact by your descendants. How natural then — tho' vain — in your friend to desire a place in it for a plant, which tho' now unknown (emblematically, the leaves, you perceive, are uncut) may possibly — by some miracle, that is — flower like the aloe, a hundred years hence — or not flower at all, which is more likely by far, for some aloes never flower. (*Corr.*, 154)

Melville faisait là montre d'une perspicacité certaine, la "fleur-Mardi" n'eut pas l'heur de plaire à la critique contemporaine à sa publication — trop de pétales, trop de branches et de feuilles, sans doute, le "un peu trop de notes" reproché par l'empereur à Mozart — et ça n'est qu'un siècle après sa publication que *Mardi* put fleurir, dans les cercles universitaires tout du moins. À l'image de l'œuvre-plante, Melville superpose dans *Mardi*, celle de l'œuvre-archipel. Sans m'apesantir longuement sur cette question, je rappellerai simplement que les pèlerins, au hasard de leur voyage dans l'archipel de Mardi (l'image est à la fois décor et ressort dramatique du texte), se mettent à discourir de Lombardo, le grand poète mardien, dont

8 Victor Hugo, préface de 1826 à *Odes et Ballades*. dans *Œuvres poétiques*. volume I, édition établie et annotée par Pierre Albouy. Paris, Gallimard, collection "La Pléiade", 1964, pp. 278–283.

9 *Mardi ; and A Voyage Thither* (1849), ed. by Harrison Hayford, Hershel Parker and G. Thomas Tauselle, Evanston and Chicago, Northwestern University Press and The Newberry Library, 1970. Toute référence ultérieure sera insérée dans le corps de l'article (*M*, chapitre, page).

l'œuvre "Koztanza" suscite maintes polémiques, les uns trouvant qu'elle manque de cohésion ("it is wild, unconnected, all episode"), les autres y voyant un chef-d'œuvre, comme Babbalanja, le sage, qui s'exprime ainsi :

And so is Mardi itself: — nothing but episodes; valleys and hills; rivers, digressing from plains; vines, roving all over; boulders and diamonds; flowers and thistles; forests and thickets; and here and there, fens and moors. And so, the world in the Koztanza (*M*, CLXXX, 597).

Le récit mentionné dans *Mardi* est, comme l'archipel du même nom, lui-même représentation du monde dans le roman. Ici encore, retour à la tradition romantique, avec la nature naturante, la nature en devenir comme modèle et métaphore de l'œuvre, dont le format est à la taille de l'univers : l'œuvre comme représentation, comme exergue, plutôt, de l'infini. La beauté de "Koztanza" est ici réduite à sa forme, mais son âme qui se déploie parfume l'espace au-delà de Mardi ("Its mere beauty is restricted to its form : its expanding soul past Mardi does embalm", *M*, CLXXX, 597). Quelque chose, ici un parfum, une essence — l'essence de l'œuvre ? — déborde donc le format. Le poème est un archipel, dont chaque chant serait une île : de la plante romantique au paysage romantique, lui-même synecdoque du monde. Bien que Melville ait pu écrire à Hawthorne : "What's the use of elaborating what, in its very essence, is so short-lived as a modern book ?" (*Corr.*, 192), et ce alors qu'il était plongé dans l'une des multiples phases de composition de *Moby-Dick*<sup>10</sup>, il est clair que ce livre est le fruit d'une intense et parfois douloureuse élaboration. Je ne reviens pas ici sur les différentes phases de cette composition — d'autres l'ont déjà très bien fait — si ce n'est pour signaler que chaque changement de cap a eu pour conséquence un débordement du format premier, comme si, ainsi que Melville le fait dire à Ismaël, le gigantisme de la baleine forçait au gigantisme du livre :

From his mighty bulk the whale affords a most congenial theme whereon to enlarge, amplify, and generally expatiate. Would you, you could not compress him. By good rights he should only be treated of in an imperial folio. (*MD*, CIV, 455)

En un emballement assez hugolien, Ismaël semble alors débordé par l'ampleur de son sujet :

One often hears of writers that rise and swell with their subject, though it may seem but an ordinary one. How, then, with me, writing of this Leviathan? Unconsciously my chirography expands into placards capitals. Give me a condor's quill! Give me Vesuvius' crater for an inkstand! Friends, hold my arms! For in the mere act of penning my thoughts of this Leviathan, they weary me, and make me faint with 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! We expand to its bulk. To produce a mighty book, you must choose a mighty theme. No great and enduring volume can ever be written on the flea, though many there be who have tried it. (*MD*, CIV, 456)

À lire ces lignes littéralement emportées, on peut se demander si le titre du chapitre suivant est une vraie question, éventuellement teintée d'inquiétude, ou s'il s'agit d'un vœu pieux déguisé : "Does the Whale's Magnitude Diminish? Will He Perish?"

Dans le chapitre LVII, consacré à diverses représentations de la baleine — tableaux, sculptures et représentations fantasmatiques — Ismaël affirme que lorsque l'on est soulevé avec suffisamment d'amplitude par son sujet ("when expandingly lifted by your subject", LVII, 271), il est impossible de ne pas voir d'immenses baleines dans les cieux étoilés. Il semble que Melville ait été pareillement soulevé par son sujet. Peu à peu, dans sa correspondance, on voit combien le livre en train de se faire est lui-même devenu baleine. Dans une lettre à Hawthorne, datée de juin 1851, il annonce :

In a week or so, I go to New York, to bury myself in a third-story room, and work and slave on my "Whale" while it is driving through the press [...]. But I was talking about the "Whale." As the fishermen say, "he's in his flurry" when I left him three

10 *Moby-Dick ; or, The Whale* (1851), ed. by Harrison Hayford, Hershel Parker and G. Thomas Tauselle, Evanston and Chicago, Northwestern University Press and The Newberry Library, 1988. Toute référence ultérieure sera insérée dans le corps de l'article (*MD*, chapitre. page).



weeks ago. I'm going to take him by his jaw, however, before long, and finish him up in some fashion or another. (*Corr.*, 191–192)

L'expression technique utilisée, "he's in his flurry", désigne les dernières convulsions du cachalot expirant dans son sang après avoir été harponné (voir la définition donnée par Ismaël chapitre LXI, 286). Il s'agit donc bien d'une chasse et, comme Achab, Melville exprime cette chasse en termes de combat singulier (voir, pour Achab, XLI, 184 et CXXXV, 571). Dans une autre lettre à Hawthorne, en date du 29 juin de la même année, Melville lui propose en ces termes de lui envoyer quelques pages en échantillon :

Shall I send you a fin of the *Whale* by way of a specimen mouthful ? The tail is not yet cooked — though the hell-fire in which the whole book is broiled might not unreasonably have cooked it all ere this. This is the book's motto (the secret one), — Ego non baptiso te in nomine — but make out the rest yourself. (*Corr.*, 196)

Le feu infernal dans lequel la composition du livre paraît s'achever est également celui qui consume mais qui, aussi, maintient Achab en vie, un feu qu'il affirme adorer. Quant à la formule latine, c'est également la formule qu'Achab utilise quand il baptise avec le sang de ses harponneurs les harpons fabriqués uniquement pour tuer la baleine blanche. Achab la formule jusqu'à son terme : "sed in nomine diaboli!" (*MD*, CXI 11, 489).

Un mouvement métaphorique symétrique s'opère dans ce livre-baleine, élevant la baleine au rang de baleine-livre. Ismaël, fidèle à sa vocation première de maître d'école, s'est mis en tête depuis le début de sa narration de fournir à son narrataire tous les tenants et les aboutissants de cette équipée fatale. C'est ainsi qu'il lui paraît indispensable de présenter une exposition systématique de la baleine dans son espèce, ce qu'il appelle la classification des constituants d'un véritable chaos, indiquant bien là que certaines limites ont été franchies et que l'on est déjà en train de parler d'autre chose que de zoologie, ou même de cétologie, malgré le titre du chapitre ("Cetology") :

Already we are boldly launched upon the deep; but soon we shall be lost in its unshored, harborless immensities. Ere that comes to pass; ere the Pequod's weedy hull rolls side by side with the barnacled hulls of the leviathan; at the outset, it is but well to attend to a matter almost indispensable to a thorough appreciative understanding of the more special leviathanic revelations and allusions of all sorts which are to follow.

It is some systematized exhibition of the whale in his broad genera, that I would now fain put before you. Yet it is no easy task. The classification of the constituents of a chaos, nothing less is here essayed. (*MD*, XXXII, 134)

C'est ainsi qu'Ismaël, après avoir expliqué qu'aucun système de classification n'est, et ne sera jamais, vraiment satisfaisant, décide, malgré tout, d'en proposer un, le sien, le système bibliographique :

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. (*MD*, XXXII, 140)

Les baleines seront donc classées ("three primary BOOKS", *MD*, XXXII, 137) d'après leur taille, d'après leur format : on trouvera trois grandes classes de baleines-livres, les baleines *in-folio*, les baleines *in-octavo* et les baleines *in-douze*. Chaque classe-livre est ensuite divisée en chapitres, toujours d'après le format : le cachalot ("sperm whale"), celui qui nous occupe, devient donc le livre I, chapitre I, et ainsi de suite, jusqu'au livre III, chapitre III, le marsouin à museau enfariné...

La baleine blanche, blanche comme le fond de la page du livre, est plus encore, elle est LE LIVRE : "For unless you own the whale, you are but a provincial and a sentimentalist in Truth" (*MD*, LXXVI, 338). De fait, le corps de la baleine blanche est couvert de marques, de lignes et de cicatrices qui sont autant de signes hiéroglyphiques, malheureusement indéchiffrables, que l'on rapprochera de cet autre corps-livre, celui de Queequeg, couvert de tatouages, qui fait de lui un parchemin vivant, une œuvre merveilleuse en un volume, un traité mystique sur l'art d'atteindre la vérité (*MD*, CX, 480–481). La clé du code est perdue, l'énigme demeurera à jamais irrésolue ("unsolved to the last"), tout comme le front de la

baleine ne sera jamais déchiffré, ne le sera apparemment pas par Ismaël, qui nous met cependant au défi de le faire : “how may unlettered Ishmael hope to read the awful Chaldee of the Sperm Whale’s brow, I but put that brow before you. Read it if you can” (*MD*, LXXIX, 347). Et l’image de la baleine-livre est apparemment filée du front à la queue de l’animal, puisque dans le chapitre consacré à cet appendice, il nous est dit que la queue, seul organe de propulsion, est roulée sur elle-même à la manière d’un parchemin (“Scroll-wise coiled forwards beneath the body”, *MD*, LXXXVI, 376). Pour conclure ce paragraphe sur les liens entretenus par Melville entre les formats du corps et du livre, je voudrais citer cette pirouette d’Ismaël, qui tente alors de justifier l’imprécision des mesures prises par lui du squelette de la baleine :

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 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. (*MD*, CII, 451)

On comprend ici pourquoi il était nécessaire à Melville de choisir le plus gros animal existant encore sur notre planète... Cette adéquation entre le format et le corps, cette conception du corps comme page blanche renvoient à une dualité somme toute relativement conventionnelle entre corps-format et âme-contenu, dualité que l’on retrouve dans cette phrase écrite à Hawthorne, dans une des lettres déjà citées, pour le remercier d’avoir aimé *Moby-Dick* : “You were archangel enough to despise the imperfect body, and embrace the soul” (*Corr.*, 213). À partir de là, on a bien envie de se demander, ainsi que j’ai déjà pu le suggérer, si Melville n’est pas parti à la chasse au livre, comme Achab à la pêche à la baleine, s’il n’existait pas pour lui, un livre blanc (comparable au Livre de Mallarmé) — “What [he] feel[s] most moved to write” (*Corr.* 191) — un livre dont la blancheur est à la fois ce qui l’horripile et ce qui l’attire irrésistiblement, blancheur de l’absence d’écriture, de l’espoir en la possibilité de l’écriture aussi, mais également blancheur de l’écriture elle-même, qui, en dépit de tous les débordements du format, ne se laissera jamais cerner, blancheur de l’écriture qui ne peut être que tombeau, comme le court chapitre XXIII est la tombe privée de pierre tumulaire de l’absent Bulkington, un livre blanc dont la baleine blanche est autant le symbole que l’objet :

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? And when we consider that other theory of the natural philosophers, that all other earthly hues — every stately or lovely emblazoning — the sweet tinges of sunset skies and woods; yea, and the gilded velvets of butterflies, and the butterfly cheeks of young girls; all these are but subtle deceits, not actually inherent in substances, but only laid on from without; so that all deified Nature absolutely paints like the harlot, whose allurements cover nothing but the charnel-house within; and when we proceed further, and consider that the mystical cosmetic which produces every one of her hues, the great principle of light, forever remains white or colorless in itself, and if operating without medium upon matter, would touch all objects, even tulips and roses, with its own blank tinge — pondering all this, the palsied universe lies before us as a leper; and like wilful travelers in Lapland, who refuse to wear colored and coloring glasses upon their eyes, so the wretched infidel gazes himself blind at the monumental white shroud that wraps all the prospect around him. And of all these things the Albino whale was the symbol. Wonder ye then at the fiery hunt? (*MD*, XLII, 195)

Que nous dit Ismaël dans la conclusion de ce chapitre sur la blancheur de la baleine : qu’il ne faut pas s’étonner de cette chasse au blanc, qu’il ne faut pas s’étonner devant la folle et fatale détermination d’Achab, ce capitaine qui déborde et fait déborder les lois mercantilo-religieuses de la pêche baleinière, tout comme il fait déborder le format initialement prévu du livre,

puisque — les critiques ayant étudié les différentes phases de composition du livre sont d'accord sur ce point au moins — c'est à partir du moment où Achab et sa quête ont pris le devant de la scène que les chapitres se sont ajoutés à ce qui devait être, au départ, “a romance of adventure, founded upon certain wild legends in the Southern Sperm Whale Fisheries” (*Corr.*, 163), “premier jet” quasiment terminé vers le mois d'août 1850. Il n'en reste pas moins que les critiques contemporains au livre se sont émus, nous l'avons vu, devant le débordement de cette chasse. Je citerai ici un dernier compte rendu, anonyme, paru dans le *Morning Chronicle* de Londres le 20 décembre 1851 :

Here, however — in *The Whale* — comes Herman Melville, in all his pristine powers — in all his abounding vigour — in the full swing of his mental energy, with his imagination invoking as strange and wild and original themes as ever, with his fancy arraying them in the old bright and vivid hues, with that sort of quaint and out-of-the-way information — we would rather call it reading than learning — which he ever and anon scatters around, in, frequently, unreasonable profusion, with the old mingled opulence and happiness of phrase, and alas! too, with the old extravagance, running a perfect muck throughout the three volumes, raving and rhapsodising in chapter after chapter — unchecked, as it would appear, by the very slightest remembrance of judgement or common sense, and occasionally soaring into such absolute clouds of phantasmal unreason, that we seriously and sorrowfully ask ourselves whether this can be anything other than sheer moonstruck lunacy... (*Reviews*, 403)

Parle-t-on de Melville ou d'Achab à la fin de ce paragraphe ? Les mots “raving” et “unchecked” semblent particulièrement intéressants... Pour Melville, en tout cas, la pêche au gros n'allait pas se terminer avec *Moby-Dick*, même si le récit de la chasse se clôt sur la victoire de la mer, la surface mortifère (“shroud”, le “monumental white shroud” de la citation sur la blancheur) sur laquelle il est absolument impossible d'écrire, de laisser la moindre trace (“then all collapsed, and the great shroud of the sea rolled on as it rolled five thousand years ago”, *MD*, CXXXV, 572). Melville l'annonce à Hawthorne dans sa lettre de novembre 1851 “So now, let us add Moby Dick to our blessing, and step from that. Leviathan is not the biggest fish; — I have heard of Krakens” (*Corr.*, 213). Le monstre marin des légendes norvégiennes, une fois devenu livre, aura un titre, un nom : *Pierre*. Et bien sûr, le monstre, une fois écrit, déborde le format initialement prévu : “It is a larger book, by 150 pages or more, than I thought it would be, at the date of my first writing you about it” (*Corr.*, 227). Dans cette lettre à son éditeur britannique Richard Bentley, le débordement est présenté comme un supplément de valeur marchande, comme une plus-value, c'est du moins ce dont Melville essaie de convaincre Bentley au moment de la signature de ce nouveau contrat. Il semble d'ailleurs que Melville ait un peu “gonflé” le chiffre pour persuader Bentley que le livre entrerait parfaitement dans la collection des “triple-deckers” de l'éditeur. *Pierre* suit par ailleurs le classement bibliographique mis en place par Ismaël, puisque le roman est divisé en livres, eux-mêmes divisés en chapitres.

*Pierre* met en scène un écrivain, le personnage-titre qui, après bien des vicissitudes, se retrouve renié et ruiné, et décide d'écrire pour vivre et faire vivre Isabel — sa sœur, mais qui est présentée comme sa femme — et Lucy — sa fiancée qui se fait maintenant passer pour sa cousine. Dans ce portrait d'écrivain, se retrouve — teintée d'une ironie qui n'est parfois pas si ironique que cela — la posture melvillienne. Pierre, après avoir connu une jeune gloire littéraire, a des problèmes d'argent, des démêlés avec la critique et les éditeurs, et il trime comme un esclave sur ses manuscrits. S'il est clair que Melville réglait ainsi quelques comptes, il est tout aussi évident que, là encore, il s'est — pour ainsi dire — débordé. Pierre écrit dans la fièvre et le feu, l'écriture est une bataille solitaire (“he was resolved to battle it out in his own solitary closet”, *P*, XXII, i, 297), elle germe et fleurit à partir d'un désir brûlant (“the burning desire to deliver what he thought to be new, or at least miserably neglected Truth to the world”, *P*, XXI, i, 283). Il s'agit pour Pierre de composer rien de moins qu'une nouvelle Apocalypse : “I will write such things — I will gospelize the world anew, and show them deeper secrets than the Apocalypse! — I will write it, I will write it !” (*P*, XIX, ii, 273). Ce qui

est ici intéressant à constater, c'est qu'à partir du moment où Pierre entre vraiment en écriture, il est de plus en plus caractérisé de manière similaire à Achab et rejoint ainsi la catégorie des grands plongeurs melvilliens<sup>11</sup>. De fait, l'écriture est un plongeon : "For the more and more that he wrote, and the deeper and the deeper that he dived, Pierre saw the everlasting elusiveness of Truth" (*P*, XXV, iii, 339). Il sait, comme Achab, le plongeur désespéré, mais sa raison d'être — sa jouissance, aussi — est précisément dans le fait de poursuivre cette course en avant, irrésistiblement : "For in tremendous extremities human souls are like drowning men; well enough they know they are in peril; well enough they know the causes of that peril; — nevertheless, the sea is the sea, and these drowning men do drown" (*P*, XXII, iii, 303). On se souvient ici des mots de Melville, reconnaissant que ce qu'il se sent le plus poussé à écrire est voué à l'échec, mais que, néanmoins, il ne peut pas faire autrement. Le personnage de Pierre peut nous fournir une clé : en effet, c'est au moment où il sent que la fuite en avant de son geste d'écrivain l'entraîne irrémédiablement vers la noyade dans le néant qu'il se sent aussi le plus exister et, surtout, qu'il est dépeint comme à l'apex de son existence comme sujet. Les deux paragraphes qui suivent la dernière citation montrent Pierre assis dans sa chambre de travail (la proposition "but Pierre sits there in his room" est répétée quatre fois en une dizaine de lignes), comme Achab se tient sur le pont, et l'image de l'homme qui se noie est transcendée par l'acte d'écriture pour transformer cet homme en l'ultime pic résistant encore aux vagues : "Pierre is a peak inflexible in the heart of Time, as the isle-peak, Piko, stands unassailable in the midst of waves" (*P*, XXII, iv, 304). Comme Achab, Pierre se situe désormais au-dessus du commun des mortels (qualifiés dans les deux textes de chiens peureux renvoyés, ou rampant apeurés, vers leurs niches). Pierre partage enfin avec Achab le privilège de posséder une "Titanic soul" (*P*, XXV, iii, 341). Le titanique invite, bien sûr, au rapprochement, une fois encore, avec Hugo et certains romantiques. Chez Melville comme chez Hugo, les Titans sont des vaincus, mais ils crient encore, dans leur défaite, leur force et leur mépris, ce qui les rend sympathiques, au sens fort du terme. Le problème est alors, ce qui nous ramène à la notion de limite, celui de la limite, qui ne semble être là que pour inviter l'écrivain-titan à tenter de la battre en brèche.

Cette question de la limite, de la tentative désespérée de la forcer, est posée en termes architecturaux dans un des contes de Melville, "The Bell-Tower" (1855), qui relate l'histoire d'un autre artiste, Bannadonna, dont le projet avait été d'ériger la plus noble tour ayant jamais été dressée par l'homme. En dépit de mises en garde diverses, Bannadonna entend monter toujours plus haut :

But it was upon the great state-bell that the founder lavished his more daring skill. In vain did some of the less elated magistrates here caution him; saying that though truly the tower was Titanic, yet limit should be set to the dependent weight of its swaying masses. But undeterred, he prepared his mammoth mould, dented with mythological devices; kindled his fires of balsamic firs; melted his tin and copper; and throwing in much plate, contributed by the public spirit of the nobles, let loose the tide. (*PT*, 175)

Même si les phrases citées en exergue semblent autant d'avertissements ("The world is apoplectic with high-living of ambition; and apoplexy has its fall", "Seeking to conquer a larger liberty, man but extends the empire of necessity", *PT*, 174), l'entreprise ne peut que continuer ("Higher, higher; snail-like in pace, but torch or rocket in its pride", *PT*, 175). On repense ici à la fierté fatale d'Achab : "In his fiery eyes of scorn and triumph, you then saw Ahab in all his fatal pride", *MD*, CXXIV, 519) ; le conte met bel et bien en scène l'artiste jusqu'au-boutiste :

A practical materialist, what Bannadonna had aimed at was to have been reached, not by logic, not by crucible, not by conjuration, not by altars; but by plain vice-bench and hammer. In short, to solve nature, to steal into her, to intrigue beyond her, to procure some one else to bind her to his hand; — these, one and all, had not been his objects; but, asking no favors from any element or any being, of himself, to rival her, outstrip her, and rule her. He stooped to conquer. With him, common sense was

---

11 Voir mon article "Le Plongeur", dans *Profils Américains*, 5, 1993, pp. 25–42.

theurgy; machinery, miracle; Prometheus, the heroic name for machinist; man, the true God. (*PT*, 184)

Quand bien même l'artiste sait que son entreprise est vouée à l'échec, que le seul auteur original est Dieu ("the only original author being God", *P*, XVIII, 257), il s'agit malgré tout de tenter de rivaliser avec lui, de balayer bornes et limites, hiérarchies des genres, tyrannie du format, en prétendant possible l'idée de l'œuvre absolue, de l'œuvre infinie, en un mouvement romantique s'inscrivant dans le rêve d'une littérature non-castrée. Malgré l'essentiel inachèvement, celui que revendique aussi Ismaël, la grandeur est alors dans l'entreprise, et Melville rejoint là les idéalistes de l'Athaneum, dont on pourrait ici citer le fragment 116 :

Le genre poétique [*Dichtart*] romantique est encore en devenir; et c'est son essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir. Aucune théorie ne peut l'épuiser, et seule une critique divinatoire pourrait se risquer à caractériser son idéal. Elle seule est infinie, comme elle seule est libre, et elle reconnaît pour première loi que l'arbitraire du poète ne souffre aucune loi qui le domine. Le genre poétique [*Dichtart*] romantique est le seul qui soit plus qu'un genre, et soit en quelque sorte l'art même de la poésie [*Dichtkunst*]: car en un certain sens toute poésie est ou doit être romantique<sup>12</sup>.

L'achèvement, purement théorique, est impossible à atteindre et demeure asymptotique, tout comme l'infini théorique. Ce qui fait l'infini de l'œuvre d'art est l'infini de l'acte créatif. L'entreprise en soi reste supérieure au résultat et, à négliger ce fait, on en meurt, comme Pierre, Achab ou Bannadonna. Melville le dit très clairement dans *Pierre* :

He [*Pierre*] did not see, that even when thus combined, all was but one small mite, compared to the latent infiniteness and inexhaustibility in himself; that all the great books in the world are but the mutilated shadowings-forth of invisible and eternally unembodied images in the soul; so that they are but the mirrors, distortedly reflecting to us our own things; and never mind what the mirror may be, if we would see the object, we must look at the object itself, and not at his reflection. (*P*, XXI, i, 284)

L'artiste reste malgré tout celui qui croit, ou veut croire, qu'il peut regarder l'objet en face, la baleine ou le livre, celui qui est poussé par la conviction qu'il peut le vaincre, en forcer les limites, même s'il sait qu'il y laissera la vie, même s'il sait que le résultat vaudra moins que l'entreprise

Not so; that which now absorbs the time and the life of Pierre, is not the book, but the primitive elementalizing of the strange stuff, which in the act of attempting that book, has upheaved and upgushed in his soul. Two books are being writ; of which the world shall only see one. The larger book, and the infinitely better, is for Pierre's own private shelf. That it is, whose unfathomable cravings drink his blood; the other only demands his ink. But circumstances have so decreed, that the one can not be composed on the paper, but only as the other is writ down in his soul. And the one in his soul is elephantinely sluggish, and will not budge a breath. Thus Pierre is fastened on by two leeches; — how then can the life of Pierre last? Lo! he is fitting himself for the highest life, by thinning his blood and collapsing his heart. He is learning how to live, by rehearsing the part of death. (*P*, XXII, iv, 304–305)

Signalons ici, à propos de Pierre, qu'une nouvelle édition, préparée par Hershel Parker, a récemment vu le jour. Cette édition, que Parker a appelée "The Kraken Edition"<sup>13</sup>, en référence à la lettre de Melville dont j'ai parlé plus haut, est en fait tronquée des chapitres sur Pierre écrivain. Que l'on se rassure : il y a toujours du format après la vie... Parker justifie son entreprise en soulignant que ce "nouveau" texte est celui que Melville avait réellement en tête en composant *Pierre*, les pages sur l'écrivain ayant été rajoutées par la suite.

Par définition donc, l'œuvre dépasse toujours le format du livre qui n'est alors que la représentation, le symbole, le cadre visible de l'entreprise, le signe — par l'achèvement de son caractère inachevé — de l'abandon, jamais vraiment voulu, de l'œuvre elle-même ; le livre devenant ce que Blanchot, dans son travail sur l'Athaneum, a appelé "l'œuvre de l'absence d'œuvre", ou bien encore le "désœuvrement".

12 Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy. *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, collection "Poétique", 1978, p. 112.

13 The Kraken Edition, éd. par Hershel Parker, illustrations par Maurice Sendak, New York, Harper and Collins, 1995.

Dans son compte rendu des contes de Hawthorne (“Hawthorne and His Mosses”), Melville cite en l’adaptant de manière généralisante, la dernière phrase de “The Artist of the Beautiful” de Hawthorne, qui va également dans ce sens : “When the Artist rises high enough to achieve the Beautiful, the symbol by which he makes it perceptible to mortal senses becomes of little value in his eyes, while his spirit possesses itself in the enjoyment of reality” (*PT*, 239). On a pu dire que Melville, après l’échec de *Pierre*, s’était enfermé dans le silence, et que, tel Bartleby, il avait un jour décidé qu’il préférerait ne pas, ou ne plus... Les contes et les derniers romans en sont le démenti et il est intéressant de voir que l’ultime texte, *Billy Budd*, a suivi le même schéma de composition, le format initial (5 ou 6 pages) fut débordé, et je ne tiens pas compte ici des débordements “post-mortem” que le texte a pu subir. Tout semble s’être passé comme si Melville, à l’instar du narrateur du conte “I and My Chimney” (1856), s’était dit : “for it is resolved between me and my chimney, that I and my chimney will never surrender” (*PT*, 377).