

La Construction des Images chez Melville

Legerstee-Pernelle Beatrix

Pour citer cet article

Legerstee-Pernelle Beatrix, « La Construction des Images chez Melville », *Cycnos*, vol. 11.1 (Image et langage : Problèmes, Approches, Méthodes), 2008, mis en ligne en juin 2008. http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/502

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/502 Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/502.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.



La Construction des Images chez Melville Beatrix Legerstee-Pernelle Université de Nice-Sophia Antipolis

Le 6 Octobre 1847, le jeune H. Melville, alors nouveau venu sur la scène littéraire New Yorkaise, rencontrait lors d'une soirée réunissant de nombreux "artistes peintres, hommes de lettres et éditeurs", William Cullent Bryant, Doyen des poètes américains de la nature. Deux ans plus tard, le même Bryant réapparut dans le célèbre tableau de Asher B. Durand, Kindred Spirits, aux côtés du peintre Thomas Cole, qui fut à l'origine de la Hudson River School of Landscape art. Le tableau de Durand, s'il représente d'abord un hommage à Th. Cole, rappelle dans son titre l'étroite parenté entre peintres et écrivains du XIXème siècle américain. Baignant dans un tel contexte, Melville ne pouvait qu'être influencé par cette fermentation culturelle tendant à promouvoir le nationalisme artistique américain, notamment par l'exploration des paysages : c'est dans une certaine mesure ce que Melville se propose de faire, construisant lui aussi des images dans ses écrits, mais à l'aide de mots. La présente communication tentera donc d'aborder les processus de construction des images chez Melville, principalement dans son texte majeur, Moby-Dick, essayant de démontrer qu'en fait, les mécanismes impliqués (notamment par le biais de la métaphore, moyen littéraire d'introduire de l'image dans un texte), renvoient en dernier lieu à l'exaltation de la subjectivité de l'énonciateur et aboutissent à la production d'une métaphore de soi.

I. Les tableaux de Melville

L'influence de l'école du fleuve Hudson se fait sentir en premier lieu dans les paysages que compose Melville : *Moby-Dick* propose au chapitre 37 un exemple de paysage "naturel", devant lequel le Capitaine Achab réagit comme s'il s'agissait d'un paysage de la Hudson River School :

Yonder, by the ever-brimming goblet's rim, the warm waves blush like wine. The gold brow plumbs the blue. The diver sun —slow dived from noon, goes down—my soul mounts up! (ch. 37)

De la même façon, *Bartleby* contient également une description de paysage, urbain cette fois: This view might have been considered rather tame than otherwise, deficient in what landscape painters called "life". But, if so, the view from the other end of my chambers offered, at least, a contrast, if nothing more. In that direction, my windows commanded an unobstructed view of a lofty brick wall, black by age and everlasting shade; which wall required no spy-glass to bring out its lurking beauties, but for the benefit of all near-sighted spectators, was pushed up to within ten feet of my window panes.

Malgré les différences entre ces deux extraits, la façon de voir reste la même et la nature, ou ce qui s'y substitue dans le second cas, est véritablement composée en tableaux selon les conventions de l'art pictural, comme l'indique clairement l'allusion aux lunettes utilisées à l'époque pour admirer les toiles de grandes dimensions. Melville offre au lecteur des paysages qui sont à considérer comme des peintures puisque l'écrivain les encadre littéralement en se servant de la fenêtre de la cabine dans le premier cas, de celle de l'étude dans le deuxième cas.

Les tableaux se trouvent aussi évoqués de manière explicite dans *Moby-Dick* au chapitre 3, à l'Auberge du Souffleur, où se trouve un immense tableau peint à l'huile et enfumé, et que le narrateur décide d'étudier avec attention. Un passage comme celui-ci laisse entrevoir l'importance que Melville accorde aux mécanismes de construction, puis de décodage, de l'image et permet d'aborder des problèmes directement liés à la technique picturale. L'extrait dont il s'agit décrit une tentative de structuration du tableau, distiguant tout d'abord une figure ("...black mass of something") qui se détache sur un fond. Puis l'espace s'organise selon des

concepts purement géométriques autour d'un centre, apparemment en relation avec trois lignes perpendiculaires qualifiées de bleues et pâles (" ...three blue, dim, perpendicular lines..."). Le spectateur dérouté a néanmoins pressenti que le coeur du problème résidait dans "ce quelque chose d'inquiétant au centre du tableau" et y concentre donc toute son attention :

But what most puzzled and confounded you was a long, limber, portentous, black mass of something hovering in the centre of the picture over three blue, dim, perpendicular lines floating in a nameless yeast. (ch.3)

Figures, couleur, contraste: les bases nécessaires à l'élaboration d'une forme (au sens sémiotique du terme) sont réunies, mais elles demeurent pour l'instant des perceptions vides de sens. Manque un élément indispensable à la constitution d'un objet sémiotique: l'identification à un type, ou à un modèle permettant d'organiser une information perçue à ce stade comme chaotique. Enfin, ce passage nous invite à aborder des problèmes de rhéthorique plastique, ou plutôt iconique, par l'allusion indirecte à l'anamorphose: la masse sombre au premier plan n'est pas sans rappeller l'objet étrange qui figure dans le tableau de Holbein "Les Ambassadeurs", et qui n'est autre qu'une tête de mort aplatie. L'écart que représente l'anamorphose constitue un cas extrême de transformation à l'intérieur d'un énoncé, régi normalement par la loi d'isotopie, puisqu'elle montre une image vue de face et une autre vue de biais, substituant une règle de vision latérale à la règle de vision frontale. Il apparaît donc que Melville tente de reproduire, aussi fidèlement que possible et à l'aide de mots, des phénomènes directement empruntés à l'art pictural.

Cette démarche semble inspirée, ou du moins influencée, par un autre tableau que Melville connaissait très probablement : "Kindred Spirits", de Asher B. Durand (1849). Dans ce tableau, que Durand place dans un paysage imaginaire des Catskill, l'artiste représente le poète William Cullent Bryant et le peintre Thomas Cole, disparu en 1848, soulignant ainsi la parenté de la littérature et de la peinture. Or "Kindred Spirits" doit être replacé dans la mouvance transcendantaliste de l'époque, et traduit un moment d'épiphanie romantique :

- 1) Partant des personnages de Cole et Bryant placés au centre de la toile, le tableau présente d'abord une structure circulaire : la voûte des branches (en haut à gauche) rencontre la lignes des arbres à droite, puis parvient au ravin en bas, délimitant ainsi un espace circulaire qui ouvre une zone centrale semblable à une pupille cosmique et qui rappelle le célèbre "transparent eyeball" d'Emerson.
- 2) Dans un deuxième temps, cet "œil "donne sur les profondeurs de l'arrière-plan, mouvement renforcé par les angles des objets situés au premier plan et qui eux-mêmes tendent vers la lumière du ciel et des nuages au loin. Ce mouvement du premier plan vers l'arrière-plan se voit résumé par le tronc d'arbre brisé au premier plan, sous le promontoire : la moitié droite plonge vers la terre et ancre ainsi l'œil du spectateur au premier plan du tableau; puis la moitié gauche va vers l'eau du torrent et enfin vers la lumière, conduisant alors l'œil vers l'arrière-plan.

Par sa structure, le paysage de Durand définit donc un moment d'épiphanie central à la vision du monde d'Emerson, et qui correspond, brièvement, à la nécessité d'une immersion dans la nature et ses particularités pour s'en détacher ensuite afin d'accéder au monde du spirituel : conception où la vision — et les visionnaires — revêt une importance primordiale. C'est justement ce contre quoi le narrateur de *Moby-Dick* s'élève, parodiant la rêverie romantique d'Emerson au chapitre 35 et prévenant les armateurs de Nantucket contre les Platoniciens aux yeux caves :

But while this sleep, this dream is on ye, move your foot or hand an inch; slip your hold at all; and your identity comes back in horror. Over Descartian vortices you hover. And perhaps, at midday, in the fairest weather, with one half-throttled shriek you drop through that transparent air into the summer sea, no more rise for ever. Heed it well, ye Pantheists! (Ch. 35)

Contrairement à Ismaël, Durand oublie les dangers naturels qui pourraient menacer ses deux personnages, pourtant perchés sur un promontoire sans pour autant être victime d'aucun

vertige, qu'il soit de nature transcendantaliste ou non; à ces vertiges-là Melville préfère les vertiges du verbe, susceptibles de transmettre sa vision du monde, et de produire de l'image avec des mots.

II. La métaphore : introduction du figural dans le linguistique

C'est qu'il y a effectivement moyen d'insérer un espace autre que l'espace purement linguistique dans le discours, bref, de faire "de la figure avec du texte" : l'ambition du narrateur est bien de donner à voir la baleine, pratiquement d'échouer le monstre sur la page. La première technique utilisée par Ismaël pour parvenir à ses fins est celle d'une description qui, pour être efficace, doit être exhaustive:

Since I have undertaken to manhandle this Leviathan, it behoves me to approve myself omnisciently exhaustive in the enterprise; not overlooking the minutest seminal germs of his blood, and spinning him out to the uttermost coil of his bowels (Ch. 104)

Il s'agit bien de reproduire le cachalot aussi fidèlement que possible, bref de transmettre une vision par le langage : Ismaël a survécu pour raconter ce qu'il a vu, même si ces visions risquent de n'être que des mirages ("Loomings"). Associé à la parole dès le début du livre, le regard y conservera une place importante : "Un spectacle entre tous les spectacles"², déclare le narrateur au chapitre 10. Un des moyens de décrire ce qu'il a vu sera d'avoir recours aux figures du discours, ainsi définies par Fontanier :

Les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune.³

Les figures de rhétorique nous amènent donc à envisager l'espace textuel comme un espace figural où viendront s'inscrire certaines configurations discursives. Le figural permet de se référer au monde réel tout en s'écartant des contraintes de structure imposées par la langue. Parmi ces figures, il en est une qui occupe une place de choix : la métaphore.

Du Marsais, dans son Traité des Tropes, écrit que

La métaphore est une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un nom à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit [...].⁴

La métaphore, d'ailleurs classée par Fontanier comme "trope par ressemblance", fonctionne donc comme une analogie non signifiée. Cette définition fait partie de la grande théorie, traditionnelle depuis Aristote, qui considère le trope comme un écart par rapport aux règles usuelles de la langue Nous signalerons ici la récente théorie du groupe μ^5 , qui voit dans la métaphore le produit de deux synecdoques, et définit deux types de production :

- 1) une métaphore conceptuelle, purement sémantique, où la figure repose sur une suppression-adjonction de sèmes communs au terme de départ et au terme d'arrivée.
- 2) une métaphore référentielle, purement physique, où la figure obtenue reposera sur les parties communes aux deux termes. C'est cette métaphore référentielle, basée sur des images, (ou représentations mentales imagées) qui pourrait bien être la transposition linguistique de de la métaphore picturale ou plastique.

Or, il s'agit bien de rendre la vérité de Moby Dick par le biais du langage. Le Monstre, décrit en termes de blancheur immaculée dans la majeure partie du texte, n'apparaît pas comme tel

³ Pierre Fontanier, Les figures du discours, Paris, Flammarion, 1968, p.64

¹ Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p.61

² " a very sight of sights to see"

⁴ in *Traité des Tropes* (1730), partie II, article 10, cité par Lyotard, *Discours, Figure*, p.287.

⁵ Groupe μ, *Rhétorique Générale*, Paris, Le Seuil, 1982

au chapitre 41 qui lui est consacré : la baleine n'est pas entièrement blanche ; seuls son front et son imposante bosse présentent cette caractéristique :

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, pyramidical white hump. These were his prominent features; the tokens whereby , even in the limitless, unchartered seas, he revealed his identity, at a long distance, to those who knew him. (Ch. 41)

Loin de prétendre à une représentation de la baleine trait pour trait, Melville choisit de ne retenir que ses caractéristiques les plus frappantes ("prominent features") pour en faire des signes distinctifs ("tokens"), qui fusionnent finalement dans une blancheur désormais emblématique. S'étendant par la suite au cachalot tout entier, la couleur devient symptomatique du Monstre, même si celui-ci n'est pas uniformément blanc :

The rest of his body was so streaked, and spotted, and marbled with the same shrouded hue, that, in the end, he had gained his distinctive appellation of the White Whale." (Ch. 41)

On voit donc ici que la blancheur partielle est utilisée pour représenter l'intégralité de la baleine⁶, selon un procédé qui n'est pas sans rappeler celui de la métonymie ou, en l'occurrence, de la synecdoque. Comme Moby-Dick, la Vérité se dérobe au langage : le signifié recherché relève en effet d'une dimension par essence toujours manquée, c'est-à-dire du Réel. Faute de pouvoir y contenir cette vérité, il ne reste à Melville qu'à l'évoquer indirectement en opérant un déplacement dans la chaîne de son discours, soit le principe d'un processus métaphorique élargi au mouvement de la métonymie ; située au coeur du chapitre éponyme, cette première et unique description du Monstre laisse augurer du mode de fonctionnement du roman, depuis l'indicible "blancheur de la baleine" ("the Whiteness of the Whale"), objet du chapitre 42, jusqu'à la prophécie de Fedallah reliant par la catachrèse baleine et corbillard d'une part, navire et char funèbre de l'autre:

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. (Ch. 117)

III. L'image comme expression de la subjectivité

L'importance de la perception, rapidement évoquée précédemment, doit être soulignée ici. Pourtant le seul regard ne suffit pas à l'activité poétique ; il faut passer à la parole, transmettre cette vision du monde par le langage : "The seer is the sayer", écrivait Emerson. Malheureusement, Ismaël note vite que notre perception ne nous autorise qu'un accès incomplet, à nouveau fragmentaire, à ce qui nous entoure, et nous nous retrouvons dans la position de ces huîtres dont la vision est troublée par l'eau de mer :

Methinks that in looking at things spiritual, we are too much like oysters observing the sun through the water, and thinking that thick water the thinnest of air. (Ch. 7)

Le narrateur constate ainsi la subjectivité de la perception, et découvre la multiplicité des visions qui en découle ; de ce fait il semble mettre en question le projet exprimé par Emerson dans "Nature" de se transformer en un "globe oculaire transparent" qui lui permettrait d'accéder à une vision totale ("Je vois tout") en une tentative insensée de voir le monde avec l'œil de Dieu⁷. Melville choisit plutôt de reconnaître que si toute vision est médiate et imparfaite, c'est néanmoins le regard qui crée une vision du monde, se rapprochant ainsi de l'Emerson qui écrivait en 1844 dans "Experience" :

⁷ "I become a transparent eyeball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part and parcel of God." Emerson, "Nature", in Selected Prose and Poetry, .N-Y, Toronto, Rinehart & Co., 1950, p.6.

⁶ Voir l'analyse de David Simpson, "Herman Melville : Chasing the Whale", in *Herman Melville's Moby-Dick*, Harold Bloom Ed, N.Y, New Haven, Chelsea House Publishers, 1986, pp.57-58.

We have learned that we do not see directly, but mediately, and that we have no means of correcting these colored and distorting lenses which we are [...]. People forget that it is the eye which makes the horizon [...].⁸

C'est ainsi qu'Ismaël-acteur s'efface progressivement au fil du texte pour ne plus être qu'un regard porté sur le monde; cette notion de pluralité des points de vue sera d'ailleurs exprimée par la ronde des perceptions, puis des interprétations autour du doublon cloué au grand mât qui tendent à suggérer que chez Melville, le regard est avant tout un fait de spatialité dans lequel interviennent des phénomènes tels que l'angle de vision, les positions respectives du sujet et de l'objet, les configurations topologiques⁹, bref une mobilité du point de vue primordiale dans la relation du sujet à l'objet; preuve en est la remarque d'Ismaël au sujet de la tête de la baleine franche:

But as you come nearer to his great head it begins to assume different aspects, according to your point of view." (Ch. 75)

Il ne reste plus à Ismaël le visionnaire qu'à transmettre ce qu'il a vu, en tissant son propre univers des mots de sa fiction; malheureusement le langage a montré ses limites et, après avoir dénoncé son inadéquation à exprimer l'indicible, Ismaël opte pour une autre solution : celle de créer sa propre langue, brisant et recomposant un langage perçu comme trop statique afin d'en faire jaillir une matière linguistique plus mouvante et peut-être plus adaptée à la réalité qu'il perçoit. C'est ainsi que vision et langage se rejoignent dans les moments de représentation, mais celui-ci permet surtout d'annuler l'altérité d'un monde perçu comme menaçant : Ismaël, comme Emerson, a une vision "dévorante" qui egloutit la réalité pour la convertir en une version de soi. Si Asher B. Durand parvient à maitriser l'espace de son tableau pour le présenter comme innoffensif, voire protecteur (oeil central ou espace utérin?), Melville se sert de l'acte de langage : il lui permet de textualiser le monde et de le dominer d'une certaine façon, puis aboutit à une ré-écriture du monde où la nature, assujettie aux perceptions d'un moi exalté, devient une métaphore de soi.

Créé par la parole — en l'occurrence celle d'Ismaël le rescapé — il n'en reste pas moins que la modalité sur lequel ce monde fonctionne est celle de l'illusion : illusion d'une vérité atteinte dans le lieu utopique des images. Pour Melville, celles-ci naissent de la trituration, voire de la friction de codes, eux-mêmes métaphoriquement représentés dans le texte¹¹. Condamné à un langage dont on a vu les limites, le recours à l'image s'impose, obligeant le narrateur à présenter le monde comme catachrèse. La quête d'Ismaël conduit celui-ci à passer d'image en image, seule façon de produire un réel : "more reality than life itself can show", écrivait Melville lui-même. La modélisation prend ainsi une place des plus importantes dans la création d'un monde engendré par la prise de parole, passant de ce fait obligatoirement par l'énonciation : renvoi inéluctable à une subjectivité qui préside à la construction d'un texte du monde.

⁸ R. W. Emerson, "Experience", Op. cit, pp.247-248.

⁹ La liste des textes de Melville où s'inscrit cette importance de la spatialité dans le regard porté serait longue ; sans prétendre à un inventaire exhaustif, nous citerons simplement le Capitaine Delano observant l'arrivée du "San Dominick", le point de vue qui s'offre depuis les hauteurs du Roc Rodondo dans *Les Iles Enchantées*, Redburn devant les étranges peintures du palais de Londres ou bien Pierre hanté par le visage de Plinlimmon.

¹⁰ Voir à ce sujet l'article de Catherine Pouzoulet, "Moby Dick: Enjeux et transgressions d'un langage romanesque", Americana, 1989 (3), : 53-60.

¹¹ Pour Régis Durand, les cordages du Péquod peuvent être assimilés aux codes qui régissent le navire : "Les cordes vont de pair avec une vision globale du navire comme organisme ou comme langage. Elles codent le navire dans ses moindres détails, elles sont précisémment l'emprise du code (de tous les codes qui règnent à bord).", *Melville, Signes et Métaphore*, L'Age d'Homme, 1980, p.104.