

# Introduction à la littérature expérimentale. "The Confidence-Man" d'Herman Melville

Daniel Thomières

► **To cite this version:**

Daniel Thomières. Introduction à la littérature expérimentale. "The Confidence-Man" d'Herman Melville. Véronique Le Ru; Pierre Frath. Mélanges en hommage à René Daval, ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.317-358, 2019, 978-2-37496-091-3. hal-02488481

**HAL Id: hal-02488481**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-02488481>**

Submitted on 26 Feb 2020

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

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



## Introduction à la littérature expérimentale. *The Confidence-Man* d'Herman Melville

Daniel Thomières  
Université de Reims Champagne-Ardenne  
CIRLEP EA 4299

*Prima la musica — Dopo le parole.* Ou bien, serait-ce le contraire : *Prima le parole — Dopo la musica* ? En 1942, le chef d'orchestre Clemens Krauss écrit le livret d'un nouvel opéra pour son ami Richard Strauss, qui sera créé au *Nationaltheater* de Munich. *Capriccio*, opéra sur l'opéra, est un long débat (« *Konversationsstück für Musik* ») sur les mérites respectifs de la musique et des mots. Inutile de dire qu'à la fin, une conclusion s'impose et la belle comtesse française Madeleine finit par se l'avouer : « *Wählst du den einen — verlierst du den andern!* ». Il faut les deux et l'on ne saurait choisir entre eux. En d'autres termes, l'opéra, qui les combine, est la forme suprême de l'art.

Le présent article sera moins ambitieux, mais il ne peut pas ne pas poser une question assez proche. Qu'en est-il de la philosophie et de la littérature ? Que peut raisonnablement écrire un littéraire en gage d'amitié pour un philosophe ? Imaginons un moment que les deux disciplines (disons, ces deux manières de mettre en valeur nos facultés mentales) se rapprochent un peu. Parmi les nombreuses questions envisageables, celle que nous poserons sera de nous demander en quoi la philosophie et la littérature nous aident non seulement à nous comprendre, mais surtout à comprendre ce que nous pouvons être. Comment puis-je être pleinement un homme, jusqu'où puis-je aller dans le champ de ce qui m'est possible ?

Nous resterons dans le domaine de la littérature américaine et nous parlerons de l'un des très grands, Herman Melville, l'écrivain

qui a toujours fui les évidences superficielles en cherchant constamment à se dépasser et à pénétrer au-delà de l'« *inscrutable* », comme il le dit. Tout bien considéré, il faut reconnaître qu'il y a deux Melville : l'homme marié avec ses quatre enfants qui menait à New York une existence à la fois bourgeoise et besogneuse et, d'autre part, l'expérimentateur, qui, alors que Claude Bernard rédigeait son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865), imaginait de son côté une approche similaire appliquée à l'homme en société par le biais de la littérature et (à sa manière) de la philosophie. Le premier ne concerne que ses amis, qui l'aidaient financièrement (et moralement), ou... ne l'aidaient pas. Il ne nous retiendra pas. Le second imaginait quelque chose que le poète Robert Frost nommera plus tard dans un poème célèbre, *The Road Not Taken* : je sais en quoi a consisté mon existence jusqu'à aujourd'hui, mais à quelles virtualités ai-je renoncé dans le passé et qui auraient façonné ma vie différemment si je les avais choisies ? En somme, puis-je faire le bilan des « routes » non explorées et des possibilités de développement personnel que, si j'avais osé..., j'aurais pu sélectionner ?

Comprenons que Melville envisageait son œuvre comme une sorte de bouteille à la mer, qui serait trouvée par des lecteurs dans un autre pays, à une autre époque. Peut-être y aura-t-il certains lecteurs qui ne seront pas intéressés et qui jetteront la bouteille dans la plus proche poubelle. D'autres, pour des raisons diverses, découvriront qu'elle va changer radicalement leur vie. Telle sera l'approche suivie dans le présent article, qui porte sur *The Confidence-Man* (1857), dernier roman publié du vivant de l'auteur et véritable aboutissement de son évolution philosophique<sup>1</sup>. L'auteur de ces lignes se rappelle, soit dit entre parenthèses, qu'au début des années quatre-vingts, Gilles Deleuze recommandait à ses étudiants

---

<sup>1</sup> Nos références sont à l'édition Norton Critical, Second Edition, 2006.

de l'université de Vincennes la lecture de ce grand roman, qui possède, ajoutait-il, la même structure que le quatrième livre d'*Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche. Il aura fallu quarante années pour parvenir à articuler une réflexion qu'il faut espérer suffisamment cohérente sur l'un des chefs-d'œuvre de la littérature mondiale, qui aborde des questions d'une importance vitale et touche aux niveaux les plus intimes de notre personnalité. Quarante ans, cela paraît raisonnable.

### Les pièges de l'allégorie

Notre première question sera de savoir ce que l'on peut faire du roman, ou, si l'on préfère, ce que l'on peut faire avec le roman. Longtemps, la réponse à cette question aura été : rien. Sa première édition a été confidentielle, aussi bien à Londres qu'à New York. Il n'est reparu qu'avec les *Œuvres complètes* du romancier en 1923, ce qui ne signifie pas qu'il fut largement lu. De fait, l'intérêt pour l'œuvre date de la publication de l'édition d'Elizabeth Foster en 1954 accompagnée de sa vigoureuse introduction et de ses nombreuses et indispensables notes. *The Confidence-Man* aura donc surtout été étudié et commenté dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. On en conclura sagement qu'il y a place pour un *Confidence-Man* du XXI<sup>e</sup> siècle...

Pour les lectrices et les lecteurs qui n'auraient pas découvert la bouteille jetée à la mer lors de leurs dernières vacances universitaires, précisons brièvement que cet étrange roman commence un 1<sup>er</sup> avril au matin, année non précisée. (Est-ce 1857 ? Le roman est d'ailleurs paru (non par hasard...) le 1<sup>er</sup> avril 1857 chez Dix, Edwards and Co à New York). Un bateau à vapeur répondant au joli nom français du *Fidèle* quitte Saint Louis (Missouri) pour descendre le Mississippi en direction de la Nouvelle Orléans (Louisiane). À plusieurs reprises, un escroc engage la conversation avec

un ou plusieurs passagers, chaque fois sous une identité et un déguisement différents. Le mot *confidence-man*, qui était alors un tout nouveau néologisme, désignait un individu abusant de la confiance de ses semblables. Il paraît que cela marchait, tout comme aujourd'hui à l'heure d'internet ces mails vous révélant qu'avant de mourir de quelque maladie honteuse, un ancien ministre nigérian vous fait légataire des millions qu'il a volés lorsqu'il dirigeait la banque centrale et qu'il a cachés au creux d'un vieux cocotier, à charge à vous de régler un certain nombre de taxes plus ou moins élevées. Le romancier n'avait pas hésité un moment à s'emparer du mot et de l'idée d'un individu vous demandant de lui accorder votre confiance. Sept avatars sont présentés dans la première moitié du roman avant de céder la place quantitativement et qualitativement dans la seconde partie à une création étonnante, le Cosmopolite au costume extravagant, qui entreprend à son tour les voyageurs. Dans la scène finale, la nuit est tombée, et, après une longue discussion avec un vieux fermier, portant sur la bible, puis sur l'argent, il éteint la dernière lampe du salon du navire et entraîne l'homme dans l'obscurité. Le roman se clôt avec la phrase : « *Something further may follow of this Masquerade* »<sup>2</sup>.

Revenons à notre question initiale : que peut-on faire avec un tel texte ? Il y a certainement un choix qui s'offre à nous. Une première alternative est d'en proposer une lecture que nous appellerons allégorique : le roman doit être interprété en ce qu'il possède un sens, que nous devons découvrir dans un autre texte (ou parfois dans la vie de l'auteur ou dans telle allusion à quelque réalité contemporaine), et, en général, ceci étant accompli, les choses en restent là. C'est un peu comme dans l'herméneutique du Moyen Âge, où tout texte se devait d'être rapporté à la Bible, et, laquelle étant

---

<sup>2</sup> Il se peut que quelque chose fasse suite à cette mascarade. [Les traductions en français sont de l'auteur de l'article]

le Verbe divin et révélé, cela impliquait que le processus intellectuel ne pouvait aller plus loin. Est-ce le fait que la majorité des critiques et des universitaires anglo-saxons ont reçu une éducation judéo-chrétienne, mais il faut reconnaître que c'est justement en fonction de la Bible qu'a traditionnellement été interprété *The Confidence-Man* ? Telle en est, si l'on veut, la lecture majoritaire du XX<sup>e</sup> siècle, et l'on conçoit aisément que l'escroc aux multiples facettes a été vu comme une nouvelle incarnation de Satan. Signalons toutefois qu'il a très vite existé une tendance minoritaire à l'intérieur de la lecture majoritaire : l'escroc aux multiples visages constituerait plutôt une incarnation du Christ, lequel reviendrait « comme un voleur » (*Apocalypse* 16, 15) afin de procéder au Jugement Dernier. Melville nous donnerait ainsi dans la scène finale sa propre vision de l'Apocalypse, au cours de laquelle les ténèbres envahissent le monde avant d'engloutir une Amérique et une humanité prisonnières de leur turpitude. On peut émettre un certain nombre de réserves au sujet de cette approche, à commencer par les considérations du romancier sur Procruste (78). C'est un peu comme si le texte de ce pauvre roman était plaqué de force sur le fameux lit et que nos critiques coupaient allègrement tout ce qui dépasse ou étiraient sans vergogne tel ou tel détail arbitrairement sollicité. Il y a surtout que la vie et l'œuvre de Melville ont été une longue querelle avec Dieu<sup>3</sup>. Il a certes toujours été obsédé par le problème de la foi, mais en même temps il ne pouvait admettre la notion de quelque arrière-monde ou autre monde que le nôtre.

La seconde alternative nous est suggérée par Marcel Proust à la fin de *La Recherche du temps perdu*.

En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il

---

<sup>3</sup> Nous pensons à l'étude classique de Lawrance THOMPSON, *Melville's Quarrel with God*, 1952.

n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci et vice-versa, au moins dans une certaine mesure, la différence entre les deux textes pouvant être souvent imputée non à l'auteur mais au lecteur. De plus, le livre peut être trop savant, trop obscur pour le lecteur naïf et ne lui présenter ainsi qu'un verre trouble avec lequel il ne pourra pas lire. Mais d'autres particularités (comme l'inversion) peuvent faire que le lecteur ait besoin de lire d'une certaine façon pour bien lire ; l'auteur n'a pas à s'en offenser mais au contraire à laisser la plus grande liberté au lecteur en lui disant : « Regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce verre-ci, avec celui-là, avec cet autre » (*Le Temps retrouvé*, 911).

Il y a peut-être certains lecteurs qui seront changés par l'expérience de leur lecture, à supposer qu'ils le veuillent ou qu'ils le puissent. Il y aura toujours des êtres humains qui resteront en effet monolithiques ; chez d'autres toutefois, il semblerait qu'une petite fêlure lors de moments privilégiés les entraîne malgré eux dans un processus irrésistible de devenir dans lequel leurs habitudes et leurs évidences se retrouvent mises en cause et redistribuées. Ils voient la réalité d'une autre façon autour d'eux, et ils deviennent conscients de choses qui étaient là mais qu'ils n'avaient pas perçues. Telle est l'une des fonctions possibles de la littérature. Il en va un peu comme des tableaux de Renoir, à l'origine mal acceptés par le grand public, mais qui, au bout de vingt ans, représentaient une manière « normale » de voir le monde, ainsi que le rappelle un passage bien connu du *Côté de Guermantes* (cf. p. 257)<sup>4</sup>.

La question est donc bien de nous demander ce que l'on peut faire avec un texte, ou, si l'on préfère, grâce à un texte. Deleuze l'écrivait de façon limpide dans *Rhizome* :

Dans un livre, il n'y a rien à comprendre, mais beaucoup à se servir. Rien à interpréter ni à signifier, mais beaucoup à expérimenter. Le livre doit

---

<sup>4</sup> Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome IV.

*The Confidence-Man* d'Herman Melville

faire machine avec quelque chose, il doit être un petit outil sur un dehors (72-3).

Melville lui-même exprimait la même idée en termes encore plus simples : « Book! you lie there; the fact is, you books must know your places. You'll do to give us the bare words and facts, but we come in to supply the thoughts »<sup>5</sup> (*Moby-Dick*, 360). On suppose que l'ancien marin qu'il était aurait aimé l'image de la bouteille à la mer. C'est, nous l'avons dit, un choix de notre part. Ce choix revient fondamentalement à rechercher ce que Nietzsche appelait des « possibilités de vie » (*Möglichkeiten des Lebens*), constamment à inventer en nous projetant dans un futur non encore écrit<sup>6</sup>. Lire n'est donc pas interpréter, regarder vers quelque passé, rechercher une allégorie ou quelque contenu caché. C'est au contraire expérimenter et construire notre avenir.

Nous choisirons donc de parler du *Confidence-Man* de Melville en nous inscrivant dans une tradition de pensée. Nous ne pouvons en effet lire et faire vivre un roman qu'à l'intérieur de notre culture, c'est-à-dire par rapport à cet agencement très hétéroclite formé de tous ces autres textes littéraires ou philosophiques qui se répondent en écho dans notre mémoire. De cette manière, le roman dialogue avec d'autres textes antérieurs ou postérieurs à lui, et c'est ce dialogue qui nous aide à en mettre au jour les implications. Notre choix sera résolument anti-idéaliste, non allégorique, non platonicien, si l'on veut, et, en conséquence, non chrétien. On se rappelle sûrement à ce propos la déclaration de Nietzsche dans la Préface de *Par delà bien et mal* : « Le christianisme est un platonisme pour

---

<sup>5</sup> Vous voilà, livres. Le fait est, livres, que vous devez savoir où se trouve votre place. C'est vrai que vous nous donnez les mots et les faits à l'état nu, mais c'est nous qui ensuite fournissons les pensées.

<sup>6</sup> Cf. l'Introduction à *La Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque* (1875) de Friedrich NIETZSCHE, citée par Gilles DELEUZE dans *Nietzsche et la philosophie* (33).



le peuple » (18). Plutôt qu'une structure binaire formée de notre monde et d'un « arrière monde » rempli de modèles que nous serions censés imiter tant bien que mal, nous privilégierons une structure entièrement immanente : il n'existe qu'un seul monde, le nôtre, il est riche et complexe, il se renouvelle sans cesse et l'on ne saurait représenter à l'avance où il va. Melville de la sorte résonnera avec Nietzsche, ainsi qu'avec Spinoza, si proche de Nietzsche, mais également avec William James et son pragmatisme, ou encore D.H. Lawrence, qui consacra une belle étude à Melville dans ses *Studies in Classic American Literature* (1923). Du passé, on convoquera Rabelais, que Melville avait beaucoup pratiqué, et, puisqu'il faut remonter avant Platon, nous n'aurons garde d'oublier l'enseignement d'Héraclite.

### La logique du même

La première moitié du *Confidence-Man* présente sept avatars du « Grand Escroc » (traduction d'Henri Thomas en 1950 aux Éditions de Minuit), que nous préférons appeler l'« homme de la confiance ». Melville anticipe de cette manière l'approche générale de Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. Il importe ainsi dans un premier temps de dénoncer les valeurs « réactives » tournées vers un passé irrémédiablement mort avant de promouvoir de nouvelles valeurs « actives » et fondées sur la vie, ce qui fera l'objet de la seconde partie du roman avec l'apparition du Cosmopolite.

Dans la première moitié de l'œuvre, Melville inaugure un mode opératoire similaire à celui qu'il avait conçu pour sa célèbre nouvelle « Bartleby, the Scrivener » (1853). On nous permettra un petit détour, qui, nous l'espérons, devrait se montrer éclairant. Le narrateur de la nouvelle est un notaire de Wall Street à New York, spécialisé dans la gestion des investissements. Sa vie est parfaitement équilibrée jusqu'au jour où il embauche un troisième clerc du nom de Bartleby : son premier clerc travaille le matin et se sent

souffreteux l'après-midi et c'est l'inverse pour le second. Le notaire installe le nouvel employé entre deux fenêtres d'où l'on peut voir des murs, l'un noir et l'autre blanc. L'équilibre continue donc, à la différence près que Bartleby se révèle être un bourreau de travail jusqu'au jour où la machine se grippe. Chaque fois que le notaire lui demande de relire un acte ou quelque autre tâche, le clerc répond : « *I would prefer not to* »<sup>7</sup>. La suite de la nouvelle est principalement consacrée aux hésitations du notaire : doit-il renvoyer cet employé qui ne travaille pas ou bien doit-il chercher à l'aider ? À travers cette opposition, il révèle (on l'aura deviné...) les présupposés de la communauté dominante aux États-Unis, héritage historique des premiers Puritains : la logique du capitalisme allié à l'esprit de la religion, ou, si l'on préfère, l'efficacité économique et la charité chrétienne. C'était manifestement conciliable au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais, en ce milieu de XIX<sup>e</sup> siècle, un conflit commence à se faire jour entre les deux.

L'expérience littéraire de Melville consiste à créer un personnage dépourvu de profondeur et de psychologie, qui se résume à cette formule qu'il ne cesse de répéter. L'objectif est ouvertement de forcer le notaire à révéler son moi profond et ses motivations cachées (les deux choses sont la même chose), et surtout le fait qu'il incarne les travers de la bourgeoisie d'affaires qui a confisqué l'Amérique moderne. Cela se décèle au niveau de la formule. Aux demandes qui lui sont faites, Bartleby ne répond ni *oui* ni *non*. Il ne refuse pas. Le notaire trouverait normal que le clerc dise *oui* (ou qu'il obéisse sans rien dire). Il trouverait aussi normal qu'il dise *non* : il pourrait le mettre à la porte. Ce qu'il ne peut comprendre, c'est que l'on sorte des oppositions binaires qui structurent son esprit : c'est *oui* ou c'est *non*, un peu comme c'est *blanc* ou c'est *noir*. Avec son conditionnel, la formule sous-entend d'ailleurs

---

<sup>7</sup> Je préférerais ne pas le faire.

qu'elle devrait être terminée par quelque chose comme : *if you...* C'est vous, en somme, et non moi qui décide... De fait, le *to* final est une anaphore qui renvoie sa requête au notaire comme un miroir : copier, relire, aller à la poste, etc. En somme, la formule a pour fonction de déstabiliser et de mettre au jour les mots d'ordre idéologiques dissimulés par la culture de la communauté au pouvoir incarnée par le narrateur. Elle est aussi contagieuse : le notaire, qui avait commencé par nous dire qu'il n'aimait pas la littérature, est devenu écrivain à la fin, quand il s'essaie à rédiger la vie de Bartleby. Il avait aussi interdit à ses clercs de signer des actes, sa signature seule étant légalement considérée comme originale. De la même façon, à la fin, Bartleby est devenu l'original et le notaire n'est plus qu'un simple copiste.

Dans notre roman de 1857, chacun des avatars de l'homme de la confiance engage la conversation en demandant systématiquement à ses interlocuteurs : « Avez-vous confiance en moi ? » (avec, le cas échéant, quelques variations). Telle est la formule dans *The Confidence-Man*. La logique est identique à celle de « Bartleby » : la « victime » doit se sentir déstabilisée et révéler soit ses turpitudes et ses désirs égoïstes (« *knaves* »), soit sa naïveté et sa bêtise (« *fools* »). Surtout les turpitudes... En d'autres termes, l'homme de la confiance doit être vu comme une espèce de prétexte pour sonder les reins et les cœurs de cette foule d'individus plus ou moins représentatifs de la grande variété de la société américaine et surtout de ses travers. Le lecteur n'apprend donc rien sur l'homme de la confiance. Il n'y a rien à apprendre. Comme Bartleby, c'est une coquille vide dépourvue de profondeur psychologique. Être homme de la confiance, c'est une fonction : amener les autres à s'exprimer et à se révéler.

À ce propos, on pourra penser à la tradition du *trickster*, comme ceux que l'on trouve dans les fables que racontent les Indiens, en premier lieu Coyote, mais aussi Corbeau ou Frère Lapin. Les

*tricksters* incarnent avant tout une logique et il n'est pas indifférent qu'ils appartiennent à des minorités, dans la mesure où l'une de leurs caractéristiques essentielles est d'attaquer la bonne conscience des majorités. Il existe aussi bien sûr des *tricksters* blancs, à commencer par le fou, personnage de la cour du roi avec son habit bariolé comme l'est justement celui du Cosmopolite. Un *trickster* est facile à définir : il s'agit d'une fonction, et, comme son nom l'indique, c'est un personnage (souvent un animal dans les fables populaires) qui joue des tours (« *tricks* »). Au sens strict, il ne fait que cela et surtout il le fait de façon entièrement systématique : il critique tous les gens qu'il croise sur sa route. Ce qui est crucial à noter, c'est qu'il ne critique pas pour proposer quelque chose. Il joue des tours pour jouer des tours. La logique spécifique du *trickster*, c'est fondamentalement de forcer les hommes à changer sans leur dire dans quelle direction ils doivent évoluer. C'est à eux de prendre conscience par eux-mêmes de leurs vices, tabous et autres fausses valeurs... Pour sa part, le *trickster* se borne à mettre au jour nos problèmes cachés, révélant le vide de nos vies, la mascarade et la corruption qui y règne. Il va ainsi jusqu'au bout d'un processus de « *déterritorialisation* » qu'il initie (dans le vocabulaire de Gilles Deleuze).

Le narrateur du *Confidence-Man* fait aussi allusion un moment au *Diable boiteux*, le roman de Lesage (1707), qui, dans une succession de courts tableaux, met en scène un petit diable du nom d'Asmodée (qui boite, bien sûr). Asmodée soulève les toits de Paris afin d'ôter ses illusions idéalistes à un jeune étudiant à qui il montre les différents aspects de la bassesse humaine et la vie cachée des coquins et des crédules exactement comme chez Melville.

Supposing that at high 'change on the Paris Bourse, Asmodeus should lounge in, distributing hand-bills, revealing the true thoughts and de-

signs of all the operators present—would that be the fair thing in Asmodeus? Or, as Hamlet says, were it ‘to consider the thing too curiously?’(95).<sup>8</sup>

En cela, Lesage et Melville retrouvent l’un des rôles traditionnels de Satan, si l’on souhaite absolument une référence religieuse (laquelle est en réalité le *Paradis perdu* de John Milton, 1667), qui est de dévoiler les hommes à eux-mêmes en les forçant à étaler leurs dépravations les plus secrètes au grand jour. Pour le dire différemment, l’homme de la confiance a pour finalité essentielle de déclencher autant de crises qui font dérailler la vie mécanique et les petites habitudes de ses « victimes ». Le lecteur note d’ailleurs très vite que l’argent est en général la dernière de ses préoccupations. Son objectif primordial, c’est l’âme de chaque nouveau personnage qu’il rencontre. Cela devient encore plus marqué avec l’arrivée du Cosmopolite, quand le débat sur la foi et la confiance devient plus philosophique. Ce dernier est, de fait et à juste titre, décrit comme « *a metaphysical scamp* », une canaille métaphysique, lors de sa première apparition (161). Pour sa part, il décrit son action à venir de la manière suivante : « he will take steps, fiddle in hand, and set the tickled world a’dancing »<sup>9</sup> (183). Les humains ne veulent pas admettre qu’ils sont toujours sur une scène et que la vie n’est qu’un bal masqué où chacun joue des rôles et encore d’autres rôles. L’homme de la confiance va nous ouvrir les yeux. On l’aura compris, l’appellation d’« escroc » n’est pas la bonne pour désigner l’homme de la confiance, pas plus que n’est celle de « victimes »

---

<sup>8</sup> Supposons qu’au plus fort des échanges lorsque la Bourse de Paris est à la hausse, Asmodée entre en scène, distribuant des tracts révélant la vérité des pensées et des desseins des escrocs présents, ne verrait-on pas là une action honnête de la part d’Asmodée, à moins que nous ne considérerions que l’on « regarde les choses d’un peu trop près », ainsi que dit Hamlet ? [*En réalité, c’est Horatio qui prononce ces mots dans la pièce de Shakespeare*].

<sup>9</sup> Il commencera à donner la cadence, violon à la main, pour chatouiller le monde et l’entraîner dans sa danse.

pour qualifier ses interlocuteurs. Ce sont les interlocuteurs qui sont les escrocs !

### **Le médecin de la civilisation**

Fondamentalement, l'homme de la confiance, qui trouve son apothéose avec le Cosmopolite, appartient à la catégorie des « *originaux* », ainsi que le narrateur l'explique au chapitre 44.

Furthermore, if we consider, what is popularly held to entitle characters in fiction to being deemed original, is but something personal — confined to itself. The character sheds not its characteristic on its surroundings, whereas, the original character, essentially such, is like a revolving Drummond light, raying away from itself all round it — everything is lit by it, everything starts up to it (mark how it is with Hamlet), so that, in certain minds, there follows upon the adequate conception of such a character, an effect, in its way, akin to that which in Genesis attends upon the beginning of things (237-238).<sup>10</sup>

Le mot « *original* » peut signifier deux choses : (i) ce qui se rapporte à l'origine, au commencement de quelque chose, et qui donc ne suit aucun modèle ; (ii) quelqu'un ou quelque chose de singulier, de différent, pour ainsi dire d'unique, c'est-à-dire ici encore quelqu'un qui n'obéit à aucun modèle. Il importe donc de classer les humains en deux : (1) vous et moi, qui ne sommes pas originaux et qui avons nos petits et grands conformismes, nos normes à suivre servilement, l'argent, la religion (la mode aussi ?), en res-

---

<sup>10</sup> En outre, si nous y réfléchissons bien, ce qui nous permet de dire familièrement qu'un personnage de fiction est un original est qu'il constitue quelque chose d'unique, qui fait qu'il ne renvoie qu'à lui-même. Un personnage ordinaire n'affecte pas son environnement de ses caractéristiques, alors qu'un original en tant que tel est comme une lampe de Drummond projetant ses rayons autour d'elle : tout par elle est éclairé et tout prend sens grâce à elle (il suffit de penser à ce qu'il en est en ce qui concerne Hamlet), de telle sorte que, pour certains esprits, l'original ainsi conçu possède un effet semblable à celui qui, dans la Genèse, accompagne la naissance des choses.

tant plus ou moins repliés sur nous-mêmes ; (2) les originaux, excessivement rares, qui parfois croisent notre route, nous traumatisant, nous mettant en crise et nous forçant à reconnaître à quel point notre existence est banale et surtout égoïste. L'original agit comme cette nouveauté technologique, la lampe inventée par l'ingénieur Thomas Drummond, qui produisait une lumière blanche très puissante en projetant un jet d'oxygène et d'hydrogène sur de la chaux. Elle fut aussitôt adoptée par les théâtres et les opéras, sans oublier P.T. Barnum, d'où l'appellation anglaise pour les feux de la rampe de « *limelight* » (en raison de la chaux). Le message est clair. La lampe Drummond met au jour le fait que notre vie n'est que rôles joués sur une scène, « *And one man in his time plays many parts* »<sup>11</sup>. Jaques l'avait déjà dit très clairement dans *Comme il vous plaira* de Shakespeare (qu'à juste titre cite le roman à la fin du chapitre 41).

En somme, l'homme de la confiance avec la dimension diabolique qui le caractérise prêche le faux afin de faire apparaître le vrai. Gilles Deleuze appelait cela la « puissance du faux » (ce que le faux recèle « en puissance », c'est-à-dire le potentiel, les possibilités, que l'homme de la confiance va débusquer) :

Seul l'artiste créateur porte la puissance du faux à un degré qui s'effectue, non plus dans la forme, mais dans la transformation. Il n'y a plus ni vérité ni apparence. Il n'y a plus ni forme invariable ni point de vue variable sur une forme. Il y a un point de vue qui appartient si bien à la chose que la chose ne cesse de se transformer dans un devenir identique au point de vue. Métamorphose du vrai. Ce que l'artiste est, c'est le créateur de vérité, car la vérité n'a pas à être atteinte, trouvée ni reproduite, elle doit être créée (*L'Image-Temps*, 191).

Pour essayer de résumer synthétiquement la première partie du roman, on pourrait dire que Melville y fait deux constats désabusés. Le premier constat est social et historique. Dans son article de

---

<sup>11</sup> Et tout homme joue plusieurs rôles.

*Critique et clinique* sur « Bartleby », Gilles Deleuze revient à ce propos sur sa vision du rêve détruit d'Herman Melville. Il y a un état de fait qui affleure dès la première page du roman, où l'Amérique est dépeinte comme « *in short, a piebald parliament, an Anacharsis Cloots congress of all kinds of that multiform pilgrim species, man* »<sup>12</sup> (16-17). Le romancier aime beaucoup Cloots et il avait déjà fait appel à lui dans *Moby-Dick* pour caractériser l'équipage du *Pequod*. Cloots, le Prussien, l'immigrant, avait cru en la Révolution (en l'occurrence, la Révolution française), qui ferait de notre pays le centre d'une nouvelle fraternité fondée sur l'égalité et ouverte sans limites aux citoyens de tous les pays. En somme, c'était un Cosmopolite avant l'heure, et il avait conduit une délégation en ce sens à l'Assemblée Nationale en 1790. On sait ce qui s'en suivit. Il en va de même de la Révolution américaine, elle aussi impitoyablement trahie. Dans son langage personnel, Deleuze diagnostique ainsi le rêve de Melville, qui est celui d'un nouveau type de communauté, d'une démocratie de frères, une vraie fraternité, avec à sa base une réalité : l'immigration libre et universelle ayant rompu avec les pères anglais. En 1857, les pères sont de retour. Ils ne sont certes plus anglais, mais bel et bien américains. Le capitalisme a recodé, re-territorialisé et ré-hiérarchisé la société. Plus de flux libres, et les sens de circulation sont imposés aux hommes et à l'argent. Attachera-t-on de l'importance à « *piebald* » dans la citation ci-dessus ? L'adjectif signifie : de deux couleurs, noir et blanc, comme les pies. La coexistence harmonieuse des blancs et des noirs est-elle donc aussi une impossibilité, comme le sont les Anacharsis Cloots trop rêveurs ? (Note un peu triste. La Révolution française, qu'il avait embrassée, finira par guillotiner le malheureux Prussien).

---

<sup>12</sup> En bref, un parlement de couleur pie, un Congrès digne d'Anacharsis Cloots, contenant toutes les variétés de cette espèce de pèlerin multiforme que l'on appelle l'homme.



De fait, passées les toutes premières pages, le roman montre très bien que cette communauté de frères et de pèlerins se défait et perd irréductiblement toute unité qu'elle a pu avoir, une fois le navire en route et une fois oublié le sourd-muet du premier chapitre prêchant la Charité à des oreilles qui se refusent à l'entendre<sup>13</sup> :

By-and-by — two or three random stoppages having been made, and the last transient memory of the slumberer vanished, and he himself, not unlikely, waked up and landed ere now — the crowd, as is usual, began in all parts to break up from a concourse into various clusters or squads, which in some cases disintegrated again into quartettes, trios, and couples, or even solitaires; involuntarily submitting to that natural law which ordains dissolution equally to the mass, as in time to the member (15-16).<sup>14</sup>

Le médecin qu'est devenu Melville, un peu comme Nietzsche qui se présentait comme le médecin de la civilisation, *Arzt der Kultur*, constate alors que l'Amérique de 1857 se caractérise par trois turpitudes majeures<sup>15</sup>. D'une part, elle a laissé l'esclavage prolifé-

---

<sup>13</sup> L'homme cite le 13<sup>e</sup> chapitre de la première *Épître aux Corinthiens* dans la version historique de la Bible « autorisée » de Jacques 1<sup>er</sup> (1611). Les bibles modernes utilisent le terme *love (amour)* à la place de *charity*. Il s'agit bien sûr de la traduction du grec *agapè*, dont le modèle est exprimé par le Christ lors de la Cène, la dernière « *agape* » : « Je vous donne un commandement nouveau : Aimez-vous les uns les autres ; comme je vous ai aimés, vous aussi, aimez-vous les uns les autres » (Jean 13, 34). On sait comment Jésus nous a prouvé Son amour...

<sup>14</sup> Peu à peu, deux ou trois escales ayant été faites, et les derniers vagues souvenirs du dormeur ayant disparu, lui-même s'étant probablement réveillé et étant à présent descendu à terre, la foule, ainsi qu'il est de coutume, commença à se disperser et à ne plus faire un tout, mais à se diviser en divers petits groupements, lesquels dans certains cas devenant des quatuors, des trios ou des duos, ou même encore n'étant plus qu'une personne isolée. De cette manière, la foule se soumit involontairement à cette loi naturelle qui ordonne que toute masse, de même que tout individualité, se doit de se dissoudre avec le passage du temps.

<sup>15</sup> On pourra penser à la déclaration de Gilles DELEUZE dans *Critique et clinique*, dans laquelle il explique que les écrivains sont comme des médecins. (Voir en

rer, phénomène qu'analyse le romancier à travers deux personnages, un sudiste propriétaire d'une plantation, l'homme aux boutons de manchettes, et un individu venant de l'est (comprendons du nord), le célibataire du Missouri. Melville reprend la conception qu'il avait développée dans la longue nouvelle « Benito Cereno », où se succèdent diverses situations : des noirs sont les esclaves de blancs, puis ce sont les blancs qui deviennent les esclaves des noirs qui se sont mutinés, avant que ces derniers ne redeviennent esclaves de blancs, sans oublier qu'à l'origine, en Afrique, les noirs avaient déjà été les esclaves de rois noirs. Les situations se succèdent, mais la structure demeure identique : le pouvoir de certains sur d'autres et l'exploitation de l'homme par l'homme, ce qui n'a rien à voir avec la couleur de la peau. Le Missourien a beau jeu de faire remarquer à ce sujet que les ouvriers des usines du nord ne sont pas moins des esclaves que les noirs dans les plantations sudistes.

Deuxièmement, il se pose la question du génocide à travers les développements sur le Colonel Moredock, que Melville présente en termes proprement platoniciens : il est légitime d'anéantir les Indiens dans la mesure où être indien est une « nature », un peu comme le sont les espèces animales, réflexion anticipant un certain darwinisme social frelaté qui ferait semblant de croire que l'homme se divise en plusieurs espèces : « *Surprising, that one should hate a race which he [Moredock, le tueur d'Indien « par excellence », c'est-à-dire « idéal »] believes to be red from a cause akin*

---

particulier le premier chapitre, « La littérature et la vie »). Deleuze cite brièvement Thomas Wolfe, Franz Kafka, Louis-Ferdinand Céline, etc., sans oublier Herman Melville. Le terme *diagnostic* signifie rassembler des symptômes et établir des distinctions entre eux (*dia*), puis produire un savoir (*gnosis*), qui pourra par la suite être utilisé pour promouvoir de nouvelles possibilités de vie.

*to that which makes some tribes of garden insects green?* »<sup>16</sup> (151). Troisièmement, Melville dénonce l'impérialisme et l'« exceptionnalisme » américains, dont il détaille les étapes successives, la « *Frontière* », la guerre contre le Mexique menant à l'annexion du Texas et de la Californie, l'« esprit de Wall Street » (un véritable concept : comment gagner de l'argent avec de l'argent sans travailler soi-même), pour finalement déboucher sur un projet de « Charité universelle » dans lequel chaque individu sur notre planète contribuerait d'un dollar afin d'éradiquer la pauvreté. Un détail : « *I am for sending ten thousand missionaries in a body and converting the Chinese en masse within six months of the debarkation. The thing is then done, and turn to something else* »<sup>17</sup> (50). Ce n'est pas de charité dont on parle, bien évidemment, mais de commerce mondial (ou « global » pour utiliser le jargon d'aujourd'hui), de nouveau marché captif, et surtout d'« échanges » commerciaux à un seul sens. Il est concrètement prévu que chacun des milliards de Chinois, riche ou pauvre, se verra prélever cette modeste obole. L'homme en gris, qui a de la méthode, a aussi des projets qui concernent l'Afrique et Bornéo. Le XX<sup>e</sup> siècle a déjà commencé.

Le second constat que fait Melville dans la première moitié du roman dépasse, on l'aura compris, l'histoire des États-Unis au XIX<sup>e</sup> siècle pour acquérir une dimension universelle. Si l'on essaie de déterminer ce que les différents interlocuteurs de l'homme de la confiance aussi divers soient-ils possèdent en commun, on découvre ce que nous proposons d'appeler la logique du Même derrière leurs obsessions cachées que révèlent les questions de

---

<sup>16</sup> Il est surprenant que l'on en arrive à haïr une race qu'il [Moredock, le tueur d'Indien « *par excellence* », c'est-à-dire « idéal »] croit être rouge pour une cause similaire à celle qui fait que certains insectes de jardin sont verts.

<sup>17</sup> Je suis partisan d'expédier un corps de dix mille missionnaires afin de convertir les Chinois en masse en moins de six mois. Cela étant fait, nous pourrions passer à autre chose.

l'homme de la confiance : argent, image de soi comme être différent (comprendons, supérieur) ou refus de prendre des risques, que ce soit pour embaucher un nouveau « garçon » pour le Célibataire ou de faire crédit pour le barbier. Cette logique du Même se manifeste sous la forme d'un certain type de narcissisme particulièrement tenace. Le narrateur décrit en général ces personnages à l'aide d'un objet isolé : le « cigare de la plantation » dont rêve l'étudiant, les boutons de manchette en or, la bible de la veuve, etc., à moins que ce ne soit à travers un rôle qu'ils s'obstinent à jouer. C'est comme si ces personnages avaient verrouillé leur *identité* par le biais d'une *identification* unique avec une image d'eux-mêmes, et ici le mot *identification* possède pour eux toute la pleine signification du terme *identique* : c'est toujours le même objet et toujours le même rôle<sup>18</sup>. Il n'est peut-être à cet égard pas très surprenant de remarquer que le roman abonde en grands et petits malades. À la base, les maladies des divers personnages sont organiques, problème qui nous dépasse et qui ne nous concernera pas, mais le problème que manifestement Melville soulève est d'ordre mental et concerne les rapports du corps et de l'esprit : ces malades sont devenus amoureux de leurs symptômes et ils ne veulent pas prendre de risques qui leur feraient peut-être perdre leurs symptômes (toujours les mêmes...) et surtout leur image de malades (toujours la même...)

---

<sup>18</sup> Les différents noms des interlocuteurs de l'homme de la confiance ne laissent pas de préfigurer ceux de Zarathoustra dans la quatrième partie d'*Ainsi parlait Zarathoustra* : l'homme à la jambe de bois, le collégien, l'homme aux boutons de manchettes en or, le célibataire du Missouri, l'homme qui haïssait les Indiens, le bon marchand, sans oublier la femme cactus qui mangeait de l'argile... Nous admettrons néanmoins volontiers que Nietzsche est un peu plus coloré avec ses « *hommes supérieurs* » (appellation ironique) : *le devin, les deux rois, l'homme à la sangsue, l'enchanteur, le dernier des papes, le plus hideux des hommes* et enfin *le mendiant volontaire*.

### La logique de l'addition

Au chapitre 24, le Cosmopolite, ultime avatar de l'homme de la confiance, entre en scène avec son habit bigarré et son langage tout autant haut en couleurs. C'est, nous l'avons proposé, l'équivalent chez Melville du Zarathoustra de Nietzsche. Comme lui, il va regarder vers l'avenir, vers un avenir non encore écrit, et il va annoncer les nouvelles valeurs qui vont nous permettre d'appréhender la richesse et la complexité du seul monde qui existe, notre monde purement immanent. Son nom proclame que c'est un citoyen du monde. Tel est le sens de *cosmopolite* au niveau étymologique : le terme vient du grec « *kosmos* » (monde) et « *polites* » (citoyen), mot dérivé de « *polis* » (la « cité », la société au sens large). Pour être complet, on peut proposer la définition suivante de *cosmopolite*, mélange de ce que proposent l'*Oxford English Dictionary* de James Murray (publié à partir de 1878) et l'*American Dictionary of the English Language* de Noah Webster de 1821 : « *free from local, provincial, national, ethnic or religious prejudices, limitations and attachments* »<sup>19</sup>.

Il annonce d'emblée son programme : « *Served up à la Pole, or à la Moor, à la Ladrone, or à la Yankee, that good dish, man, still delights me; or rather is man a wine I never weary of comparing and sipping; wherefore am I a pledged cosmopolitan* »<sup>20</sup> (138). Il est parfaitement explicite : il ne s'identifie pas à une seule communauté, c'est-à-dire à une série d'habitudes, de conventions et de traditions. Il ne dit pas : j'appartiens à la communauté *a* ou *b*. Le Cosmopolite, c'est celui qui essaie de faire partie de  $a + b + c$ , etc., et surtout de ne jamais refuser d'adopter ce qui est associé à *a*, *b* ou

---

<sup>19</sup> libre de tout préjugé, limite ou appartenance locales, provinciales, nationales, ethniques ou religieuses.

<sup>20</sup> Servi à la Polonaise, à la Mauresque, à la Ladrone, à la Yankee, ce délicieux mets fait mes délices. Je dirais même que l'homme est un vin que je ne me lasse jamais de comparer et de déguster. Je suis de la sorte un cosmopolite engagé.

*c.* Sa logique, c'est la logique de l'addition :  $a + b + c$ , etc., jamais celle de la soustraction : je ne veux pas telle caractéristique de *c* ou de *d*, etc. En somme, c'est l'homme de l'expérimentation, de la variation infinie, l'homme du devenir, qui ne cesse de se métamorphoser et d'être toujours encore plus différent de lui-même. Il est, dit-il, « *a taster of races* » (138), et il veut vivre le plus possible, « goûter » à toutes les possibilités qui sont en puissance au cœur d'un être humain. Dans notre vocabulaire d'aujourd'hui, nous dirions qu'il est non « raciste » et non « communautariste », non replié sur lui-même et ses petites certitudes étriquées : il cherche toujours à être différent non des autres (*b*, *c* ou *d*, etc.), mais de lui-même.

Même si elle est beaucoup plus modeste que les interminables énumérations de Whitman, la petite liste que propose le Cosmopolite avec ses quatre groupes humains mérite d'être analysée de près. Ces quatre « ethnies » sont de fait loin d'être des ethnies totalement et officiellement constituées au sens propre et elles vont se révéler fort ardues à caractériser.

*Les Polonais*, puisque ce sont eux qui ouvrent le feu, vont nous fournir une clé qui devrait nous aider à comprendre ce qui est en jeu. Rappel historique rapide : au XIX<sup>e</sup> siècle, la Pologne n'est pas une nation. Après les invasions napoléoniennes, elle est partagée entre la Prusse, la Russie et l'Empire austro-hongrois. On est tenté de suggérer qu'à l'époque, les Polonais, c'étaient un peu les Indiens de l'Europe. La clé que nous fournit indirectement l'écrivain se trouve au chapitre 89 de *Moby-Dick* : « *Fast-Fish and Loose-Fish* ». Les premiers désignent un cachalot ou une portion de cachalot arimé à un navire ou du moins un harpon enfoncé dans le corps. C'est comme un code : il appartient au navire qui se l'est approprié. Les seconds se rapportent à des débris de baleine épars que n'importe qui peut ramasser. Si nous transposons cette opposition au domaine politique, on comprend que, d'un côté, il y aurait une

majorité dotée d'une identité et, pour ainsi dire, d'un sens officiel, et, de l'autre, des fragments minoritaires non intégrés et orphelins de sens. Ismaël, le narrateur, précise :

What was America in 1492 but a Loose-Fish, in which Columbus struck the Spanish standard by way of waiving it for his royal master and mistress? What was Poland to the Czar? What Greece to the Turk? What India to England? What at last will Mexico be to the United States? All Loose-Fish.

What are the Rights of Man and the Liberties of the World but Loose-Fish? What all men's minds and opinions but Loose-Fish? What is the principle of religious belief in them but a Loose-Fish? What to the ostentatious smuggling verbalists are the thoughts of thinkers but Loose-Fish? What is the great globe itself but a Loose-Fish? And what are you, reader, but a Loose-Fish and a Fast-Fish, too? (*Moby-Dick*, 334).<sup>21</sup>

Un groupe humain minoritaire, qui n'est ni une nation ni un État, est riche de possibilités. Il n'est pas prisonnier d'une orthodoxie et de mots d'ordre. (Ou alors, si c'est le cas, il est presque une nation, qui va peut-être aussi devenir un État, et il ne possède alors plus guère de puissance créatrice). La dernière phrase de la citation de *Moby-Dick* indique bien où se situe le problème. Comme dans *The Confidence-Man*, tout revient au lecteur. Nous sommes tous intégrés dans une communauté, du moins pour la

---

<sup>21</sup> Qu'était l'Amérique en 1492 sinon un poisson-détaché dans lequel Christophe Colomb planta le drapeau espagnol afin de la revendiquer au nom de son maître et de sa maîtresse, le roi et la reine ? Qu'était la Pologne pour le Tsar ? Et la Grèce pour les Turcs ? L'Inde pour l'Angleterre ? Que sera de la même manière le Mexique pour les États-Unis ? Des poissons-détachés les uns comme les autres. Que sont les Droits de l'Homme ou la liberté politique, si ce ne sont des poissons-détachés ? Que sont les opinions humaines, si ce ne sont des poissons-détachés ? À quoi consiste le principe des croyances religieuses pour nos semblables, si ce n'est des poissons-détachés ? Que représentent pour les rhéteurs qui manipulent notre langage les idées des grands penseurs, si ce ne sont des poissons-détachés ? Qu'est le grand globe lui-même, si ce n'est un poisson-détaché ? Et qui es-tu, lecteur, si ce n'est d'être un poisson-détaché et un poisson-attaché en même temps ?

*The Confidence-Man* d'Herman Melville

plupart d'entre nous, avec son idéologie et ses contraintes. En même temps, nous avons la possibilité d'imaginer une autre vie, d'écrire un avenir qui demeure encore imprévisible et non représentable. C'est ce que nous voulions dire plus haut en parlant des deux vies d'Herman Melville : existence à la fois bourgeoise et sans argent et, d'autre part, rêve de conduire une expérimentation afin de tenter de devenir toujours plus humain.

*Les Yankees.* À première lecture, il semble qu'il s'agisse de la majorité officielle aux États-Unis, mais il faut se souvenir que nous sommes sur le *Fidèle* et que nous descendons le Mississippi vers la Nouvelle-Orléans, le plus grand des marchés d'esclaves du pays. Peut-on poser la question des rapports *possibles* entre le nord et le sud ? Ici encore, il importe de tenter d'imaginer l'avenir. Chacun sent qu'une guerre civile est quasiment inévitable. Il faut même se projeter encore au-delà : quelle Amérique allons-nous construire ? Est-il encore possible de construire une nouvelle Amérique ? Les rêves de la Révolution ont été toutefois brisés avec l'esclavage, l'industrialisation et l'urbanisme, sans parler de l'impérialisme et bien sûr de la corruption généralisée qui a suivi la Présidence d'Andrew Jackson (1829-1837).

*Les Maures.* Au sens propre, le mot désignait à l'époque romaine les habitants de la Mauritanie (à ne confondre avec le pays qui porte ce nom aujourd'hui) : l'Afrique du nord, le Maghreb actuel. Vus d'Italie, ses habitants arabes et berbères avaient la peau plus foncée, et, en exagérant un peu, noire. Le mot *maure* ou *more* a longtemps eu ce sens, notamment tout au long du Moyen Âge. (« Par icelui Dieu qui ne ment, / Se vous jamès parlés à li, / Vous en aurés le vis [*visage*] pali, / Voires certes plus noir que more », *Le Roman de la rose*, XIII<sup>e</sup> siècle). Othello est certainement l'exemple le plus connu de la littérature anglaise : c'est un maure, il vient d'Afrique, il a la peau noire (Shakespeare, *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*, 1603). Par la suite, avec la pénétration de



l'islam, le terme désigne les musulmans, notamment lorsque ces derniers envahissent l'Espagne et le sud de la France. Le Cosmopolite en devenant maure devient encore plus complexe et insaisissable. Il est au moins double : noir et musulman. On en fera découler deux implications extrêmement importantes que le lecteur ne peut pas ne pas reconstruire. (i) Jusqu'à présent, c'était un blanc. À présent, il est aussi et en même temps noir... On appréciera l'ironie de cette métamorphose en se rappelant que le navire s'enfoncé de plus en plus dans le sud et que l'Amérique se rapproche de plus en plus de la guerre. (ii) Dans ses identifications, le Cosmopolite a d'abord été un protestant « *yankee* » (ils sont majoritaires aux États-Unis), puis un catholique (majoritaires en Pologne, ou, du moins, chez les Polonais). Le voilà devenir musulman, sans oublier les nombreux dieux de l'Afrique noire... Dans ce livre, qui parle de vie et de possibilités de vie, l'auteur nous montre clairement que la santé, cela consiste non seulement à changer régulièrement de religion, mais en outre à avoir plusieurs religions, seule condition pour être libre (ce qui ne concerne bien évidemment que ceux qui désirent être un peu plus libres qu'ils ne le sont).

*Les « Ladrões ».* Ce terme désigne les habitants des Îles Mariannes, dans ce qu'on appelle la Micronésie du Pacifique. Être un indigène ne devait pas être pour déplaire à un personnage melvilien. Pensons entre autres à Queequeg, l'ami polynésien d'Ismaël dans *Moby-Dick*. Le Cosmopolite devient de la sorte de plus en plus un « *étranger* », un de ces minoritaires exclus du modernisme mondial du XIX<sup>e</sup> siècle. Après son allusion aux dieux de l'Afrique, il affirme à présent le paganisme et le polythéisme. Comme l'être humain, la religion et les divinités aussi sont fondamentalement multiplicités. À cela s'ajoute que le mot « *ladrón* » signifie en espagnol un larron. Ce surnom est dû à Magellan, qui découvrit et

commença à piller ces îles lointaines, et qui trouvait que les indigènes étaient par trop charpardeurs et n'avaient pas le sens de la propriété privée... Ce qu'il faut comprendre, c'est qu'il y a un choix qui est impliqué. Ou bien on est du côté de la majorité, de l'orthodoxie, de l'honnêteté (comme ... Magellan), ou bien on choisit d'être « satanique » comme l'homme de la confiance, de manière à mettre au jour les turpitudes que nos semblables dissimulent au fond de leur cœur : le faux révèle la vérité. Le petit dieu Hermès était, dit-on, déjà comme cela. Plaçons-nous résolument sous l'égide du dieu des voleurs. C'est pour la bonne cause...

En ce chapitre 24, outre le fait d'être un vrai citoyen du monde, le Cosmopolite est caractérisé essentiellement à travers deux champs sémantiques : le vin et les vêtements. Il déclare ainsi aimer le premier, même s'il s'agit en l'occurrence d'une métaphore :

[...] [R]ather is man a wine I never weary of comparing and sipping; wherefore am I a pledged cosmopolitan, a sort of London-Dock-Vault connoisseur, going about from Teheran to Natchitoches, a taster of races; in all his vintages, smacking my lips over this racy creature, man, continually. But as there are teetotal palates which have a distaste even for Amontillado, so I suppose there may be teetotal souls which relish not even the very best brands of humanity (138).<sup>22</sup>

Il a confiance en l'homme, dans les hommes, comme il a confiance dans le vin. (L'allusion aux docks nous rappelle que les négociants anglais importaient du vin du monde entier, qui était

---

<sup>22</sup> Bien au contraire, l'homme est un vin que je ne me lasse jamais de comparer et de déguster. Je suis ainsi un cosmopolite engagé, une espèce de connaisseur des entrepôts de vins des docks de Londres, allant de Téhéran à Natchitoches, en un mot, je suis un goûteur de races. Continuellement, je me lèche les lèvres de plaisir en abordant dans tous ses divers crus cette créature unique qu'est l'homme. Mais, de même qu'il existe des êtres humains qui s'abstiennent de boire de l'alcool et qui détestent l'Amontillado, je suppose qu'il existe de la même manière certains de nos semblables qui ne trouveraient aucun plaisir à jouir des espèces les plus raffinées de l'humanité.

stocké dans leurs entrepôts du Port de Londres). Parler de vin tient à ce qu'il en existe quasiment une infinité de variétés. De même, les hommes que nous pouvons rencontrer sont tous différents. Ici encore, Melville célèbre la richesse et la complexité du monde, que refusent de voir les ascètes se refusant à célébrer le fruit de la vigne. Une seconde idée tient à la notion de plaisir. Mais au fond, c'est la même : les ascètes ont choisi une vie triste, loin des jouissances exquises et diversifiées qu'offre la dégustation d'une bonne bouteille de vin.

Melville est ici le grand héritier américain du bon maître François Rabelais. Tous deux ont fait un choix fondamental, comme plus tard ces grands malades qu'étaient Nietzsche et D.H. Lawrence : la santé, telle est la valeur essentielle à promouvoir. Rabelais avait été moine (puis moine défroqué) et médecin. Il avait compris que la religion est l'ennemi de la vie. Il avait aussi compris que la médecine devait abandonner le respect de modèles imposés autoritairement par la tradition médiévale, quand ce n'était pas l'astrologie. Elle doit au contraire se centrer sur le patient et sur l'accroissement des capacités de vie de son corps et de son esprit.

Quand est de leur estude, elle est toute consummée à la lecture de livres Pantagrueliques : non tant pour passer temps joyusement, que pour nuyre à quelcun meschamment, sçavoir est, articulant, monortculant, tortculant, culletant, couilletant, et diaboliculant, c'est à dire callumniant. / Ce que faisans semblent es coquins de village qui fougent et escharbottent la merde des petitz enfans en la saison des cerises et guignes pour trouver les noyaulx, et iceulx vendre es drogueurs qui font l'huile de Maguelet. / Iceulx fuyez, abhorrissez, et haissez aultant que je foys et vous en trouverez bien sur ma foy. Et si desirez estre bons pantagruelistes (c'est à dire vivre en paix, joye, santé, faisans tousjours grand chere) ne vous fiez jamais en gens qui regardent par un partuys (*Pantagruel*, 337).

Tout est affaire de sélection entre valeurs, et celles que les deux romanciers vont promouvoir, c'est la paix, la joie et la santé (sans oublier le vin et la bonne chère...) En revanche, la valeur dont ils ne veulent en aucun cas, c'est ce que nous appellerons, à l'instar de

l'auteur de *Pantagruel*, la logique du « *pertuys* » (ou « *partuys* »). Ce mot désignait un trou, comme, par exemple, le trou de la serrure. Car il s'en trouvera toujours d'aucuns qui n'ont d'autre but que de censurer et de juger leurs semblables, et même et surtout de les forcer à ce qu'ils intériorisent le jugement et qu'il se jugent eux-mêmes et cela jusqu'au jour de leur mort : quelle convention n'ai-je pas respectée ? Tout est en effet toujours affaire de modèles et de traditions venant d'on ne sait où mais présentés comme absolus sous forme de jugement : il ne faut pas faire cela, ni cela, ni cela... La logique du « *pertuys* », c'est toujours la logique de la soustraction. Pour Rabelais et Melville, la soustraction est contraire à la vie et à la vraie confiance, qui, elles, n'existent qu'à travers des additions. Ne méprisons pas le foisonnement infini et toujours renouvelé du monde.

Dans *Le Cinquième Livre* de Rabelais, un long périple en bateau, un peu comme celui du *Fidèle*, mène Panurge et ses amis jusqu'à l'Oracle de la Dive Bouteille, qui prononce le mot magique : « *TRINCH* ». Rabelais célèbre le vin lui aussi. On connaît bien sûr la réplique fameuse de Frère Jean des Entommeures dans *Gargantua* : il est moins grave de troubler le service divin que le service du vin... Il convient ici toutefois d'anticiper une réserve que ne manqueront pas faire un certain nombre de lecteurs du présent article. Non, et c'est un non catégorique, boire du vin n'a jamais signifié s'enivrer. C'est là ce que font les petits voyous qui se saoulent le samedi soir en buvant beaucoup et très vite, et il s'agit rarement de vin. Le vin, à l'inverse, cela contribue à accroître nos perceptions et notre conscience, et cela de manière exquise et sensuelle, ou, si l'on préfère, il est ce qui nous permet d'accéder à la joie véritable. De fait, chez Rabelais comme chez Melville, le vin est inséparable du savoir. C'est précisément ce que découvre soudainement le bon marchand sur le *Fidèle* : « *Ah, wine is good, and confidence is good; but can wine or confidence percolate down through all the stony strata*

*of hard considerations, and drop warmly and ruddily into the cold cave of truth?* »<sup>23</sup> (73). Ce n'est pas un héros. Il prend peur de la vérité et de la confiance et il se replie alors sur lui-même pour revenir à ses habitudes et à ses certitudes. Dommage (pour lui...)

Et surtout, aimer le vin, c'est abandonner la logique la plus stérile qui soit : la logique du Même. C'est la logique des petits voyous, qui ingurgitent toujours la même vodka de qualité inférieure. Ils ne cherchent qu'à abolir leur conscience. Rabelais, lui, sait, que le vin, cela fait partie de la variation. Nous nous tournerons donc de nouveau vers l'écrivain français, qui n'hésite pas à recourir à des énumérations whitmanesques (en supposant un moment que l'auteur de *Leaves of Grass* n'eût pas été un « teetotaller ») pour comprendre que le vin offre une série de possibilités quasiment infinies : « Phalerne, Malvoisie, Muscadet, Taïge, Beaune, Mirevaux, Orleans, Picardent, Arbois, Coussi, Anjou, Grave, Corsicque, Vierron, Nerac, et autres » (*Le Cinquième Livre*). Ce sont là divers vins, mais chacun est libre de constituer sa propre liste ! « Et autres... »

Le mot de la fin pour récapituler : « Et icy maintenons que non rire, ains boire est le propre de l'homme. Je ne dy pas boiez simplement et absolument, car aussi bien boivent les bestes : je dy boire vin bon et frais. Notez amiz que de vin divin on devient » (*Le Cinquième Livre*). Nous ne buvons pas comme des « bestes » ou comme les tristes fêtards du samedi soir, car nous avons compris que le vin est la clé de la philosophie de la vie de Maître Rabelais tout comme celle de notre Cosmopolite : « de vin divin on

---

<sup>23</sup> Ah ! Le vin est bon, et la confiance est bonne, mais se peut-il que le vin ou la confiance parviennent à s'infiltrer au travers de toutes les strates pierreuses des réflexions profondes pour finalement toucher de sa chaleureuse bonne santé le sol de la froide caverne de la vérité ?

devient ». Ce qui compte, c'est la confiance en nous et dans l'avenir, le devenir, la variation infinie, les métamorphoses, les nouvelles possibilités de vie toujours et encore à inventer.

Deuxièmement, cette critique du Même se retrouve dans les développements du roman portant sur les vêtements. Le Cosmopolite se décrit ainsi : « *A cosmopolitan, a catholic man; who, being such, ties himself to no narrow tailor or teacher, but federates, in heart as in costume, something of the various gallantries of men under various suns* »<sup>24</sup> (138).

In short, the stranger sported a vesture barred with various hues, that of the cochineal predominating, in style participating of a Highland plaid, Emir's robe, and French blouse; from its plaited sort of front peeped glimpses of a flowered regatta-shirt, while, for the rest, white trousers of ample duck flowed over maroon-colored slippers, and a jaunty smoking-cap of regal purple crowned him off at top; king of traveled good-fellows, evidently. Grotesque as all was, nothing looked stiff or unused; all showed signs of easy service, the least wanted thing setting like a wanted glove. That genial hand, which had just been laid on the ungenial shoulder, was now carelessly thrust down before him, sailor-fashion, into a sort of Indian belt, confining the redundant vesture; the other held, by its long bright cherry-stem, a Nuremburgh pipe in blast, its great porcelain bowl painted in miniature with linked crests and arms of interlinked nations — a florid show (136).<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Un cosmopolite, un homme universel, qui, en tant que tel, ne s'attache jamais à quelque tailleur ou quelque maître à l'esprit étroit, mais fédère, en son cœur comme dans son costume, quelque chose des comportements divers des hommes vivant sous les divers soleils de notre globe.

<sup>25</sup> En deux mots, l'inconnu arborait un costume bigarré de couleurs variées où prédominait le carmin de la cochenille, dans un style participant à la fois du plaid des Hautes Terres écossaises, de la robe de l'émir arabe et de la blouse française. On entrevoyait à travers son échancre frontale plissée une tunique à fleurs, tandis qu'un ample pantalon de toile blanche flottait au-dessus de babouches marron, et qu'une toque d'intérieur de pourpre royale couronnait son chef de son motif floral. C'était là de toute évidence le roi de ces bons garçons qui ne cessent de voyager. Toute grotesque que cette tenue apparût, rien en elle ne

Pour utiliser un anglicisme, l'accoutrement du Cosmopolite est un « *patch-work* » hétérogène (comme le costume d'Arlequin que porte le fou du roi ?) À l'instar des considérations sur le vin, cette description sartoriale n'est pas à prendre au pied de la lettre. Mon corps et mes vêtements, ce que je montre et ce que je cache, c'est ce que je donne à voir de moi à autrui. Dans ce roman qui est tout en surface, c'est là que réside mon identité. Melville avait d'ailleurs lu le très célèbre *Sartor Resortus* de Thomas Carlyle (1836) avec sa « Philosophie du vêtement » (*Philosophy of Clothes*) : c'est la manière dont nous nous habillons qui exprime qui nous sommes, ou, si l'on préfère, c'est l'apparence qui crée l'essence, tout comme les modes vestimentaires incarnent l'esprit des nations. Dans *The Confidence-Man*, les êtres ne sont que des masques dans une mascarade et il n'y a rien derrière ces masques. Le Cosmopolite l'explique d'ailleurs au barbier, qui se montre fort dubitatif : porter ou ne pas porter une perruque fait partie intime de notre identité. Tout est affaire de choix.

Le Cosmopolite de par son apparence proclame haut et fort qu'il ne s'identifie pas à un seul groupe humain. S'il le pouvait, on le suppose, il porterait sur ses épaules une référence à tous les différents pays du monde. Ici encore, c'est la logique du  $a + b + c$ , etc. À sa façon, il est l'aboutissement des métamorphoses des avatars de l'homme de la confiance dans la première partie du roman. Dans un soudain déploiement de couleurs, il affirme le principe

---

semblait rigide ou neuf et tout montrait les signes d'une grande aisance comme celle qu'apporte une paire de gants souvent portés. Une main amicale, qui venait de se poser sur l'épaule inamicale de son interlocuteur, était à présent engagée négligemment, un peu comme le font les marins, dans une sorte de ceinture indienne, qui retenait l'ample costume de l'étranger. L'autre main tenait le long et brillant tuyau en merisier d'une pipe de Nuremberg fumante, dont le gros fourneau de porcelaine était décoré des blasons et des armoiries des nations peints en miniature et enlacés les uns dans les autres, composant de la sorte un spectacle d'une grande luxuriance.

du devenir et de la variation infinie. Il a découvert qu'être humain et non un pantin, c'est être toujours différent de soi-même. Et Melville ici redécouvre avec ses propres moyens un autre pan essentiel de la pensée de Spinoza, dont on se rappelle ce qui est sans doute la citation la plus importante de l'*Éthique*. « *Quid corpus possit? Nemo hucusque determinavit* » (III, *scolium* de la proposition 2) : Qu'est-ce que peut le corps ? Jusqu'ici personne ne l'a encore déterminé. Melville, comme le philosophe hollandais, raisonne en termes de puissance, de potentialités, que souvent malheureusement nous ne réalisons pas en raison de nos habitudes et censures diverses. Le Cosmopolite, comme le fera Nietzsche, si proche de Spinoza, pense en termes de possibilités de vie : comment aller le plus loin qu'il est possible avec mon corps (et mon esprit) pour goûter la richesse et la complexité du monde ?

Il est juste de remarquer que le Cosmopolite tranche avec les avatars vêtus de noir ou de gris que nous avons rencontrés dans la première partie. Doit-on y voir, à la suite de ce que nous avons dit plus haut, une affirmation païenne de la vie ? C'est là toujours quelque chose de très significatif aux États-Unis. Il suffit de penser à la description que donne Nathaniel Hawthorne, à qui Melville avait dédié *Moby-Dick*, de la société puritaine de Boston au XVII<sup>e</sup> siècle, six ans auparavant, dans *The Scarlet Letter* (1850) : les femmes doivent porter des vêtements aux couleurs ternes et cacher leur chevelure sous un bonnet, bonnet qu'Hester retire au cours d'un rare et bref moment de joie dans la forêt (« *the wilderness* »), alors que le soleil se met soudain à briller. Elle se sent alors forte. (Elle remettra vite le bonnet. La société des Puritains ne tolère pas les expérimentations, et le romancier montre très bien que c'est une question de *pouvoir* symbolique — le contraire de la *puissance*...). On comprend que, pour les ecclésiastiques magistrats de Boston, le spectacle des cheveux d'une femme est pornographique,



et que c'est comme si elle était nue dans la rue. Hommes à l'inconscient malade bien évidemment, mais hommes qui trouvent leur identité en exerçant leur pouvoir (ou en rêvant de l'exercer) sur la terre, les Indiens, les domestiques et le corps des femmes. Ce qu'il convient de noter, c'est que les magistrats sont des adeptes de la logique du Même (toujours le même uniforme gris, toujours les mêmes vêtements tristes, toujours la même vie morne pour les femmes), ainsi que de la logique de la Soustraction (tes cheveux ne t'appartiennent pas et tu n'as pas le droit de les montrer), logique inséparable, on s'en doute, de la logique du jugement.

#### **Le vieux fermier et les signes**

Il existe un second point commun entre le Cosmopolite et Hester Prynne. Dans la forêt, cette dernière remet son bonnet et la lettre « A » (comme « *Adultère* ») en tissu rouge qu'elle devait toujours porter sur sa poitrine en signe de punition et de « sermon vivant » destiné aux personnes qu'elle rencontre dans la rue. Elle remet aussi la lettre sur sa poitrine à la fin du roman, quand, très âgée, elle revient à Boston après de nombreuses années passées en Europe, alors que tout le monde a oublié son procès et sa condamnation. Elle sait pourtant. Elle sait que l'on ne peut vivre qu'à l'intérieur d'une société et que symboliquement c'est le rôle de la lettre imposée par les magistrats de l'inscrire dans cette société. Hester accepte la réalité et la société avec les limites qu'elles nous imposent, mais, en même temps, elle commence à broder la lettre sur sa poitrine, devenant ainsi d'une certaine manière un artiste, un peu comme un écrivain qui crée une œuvre originale. Elle va ainsi avec son fil d'or le plus loin qu'elle le peut pour découvrir et affirmer son potentiel caché. Elle s'invente en l'espèce un espace où elle va développer ses potentialités, construisant une identité à côté de la marque imposée par la société sur sa poitrine.

*The Confidence-Man* d'Herman Melville

Nous terminerons par une brève considération de la scène finale du *Confidence-Man*. Notre objectif est de montrer que le Cosmopolite n'est pas un concept philosophique désincarné. Ainsi qu'il le dit lui-même, on trouve en Amérique beaucoup de vins frelatés, ce qui ne l'empêche pas d'en boire avec les étrangers qu'il rencontre sur sa route. La pureté et la perfection ne sont que des illusions fallacieuses. Boire du vin, en revanche, signifie que l'on fait partie d'une communauté donnée, et, s'il est vrai que le vin est souvent trafiqué, les humains que l'on est amené à côtoyer sont eux-mêmes tous imparfaits :

The sham article is better than none at all. And if the temperance people urge that, by this course, he will sooner or later be undermined in health, he answers, "And do you think I don't know that? But health without cheer I hold a bore; and cheer, even of the spurious sort, has its price, which I am willing to pay" (167).<sup>26</sup>

Philosophiquement, le Cosmopolite représente ainsi fondamentalement une fonction d'ordre pratique. Il partage avec la protagoniste de *La Lettre écarlate* la conviction que l'on n'existe qu'en brochant les marges des limitations que vous impose votre société.

Dans ces dernières pages, le Cosmopolite s'entretient avec un vieux fermier qu'il trouve dans le salon lisant la bible du navire et qui se voit proposer par un petit colporteur un fascicule permettant de détecter les faux billets (« *Counterfeit Detector* »). L'homme n'a rien d'exceptionnel, ses échanges avec le Cosmopolite sont tout sauf héroïques, mais cela n'exclut pas qu'il va constituer pour nous l'incarnation d'un problème. Quel âge a-t-il ? La question n'est pas posée, mais un lecteur curieux peut se le demander. (Pourquoi

---

<sup>26</sup> Un objet contrefait est mieux que rien du tout. Et si les thuriféraires de la tempérance vous objectent qu'en se comportant de la sorte je vais miner ma santé, je leur réponds : « Ne croyez-vous pas que c'est là quelque chose que j'ignore ? Mais je ne juge rien de plus ennuyeux que la bonne santé sans la bonne humeur, et partager dans la bonne humeur avec mes semblables un vin même s'il est frelaté a un prix que je suis prêt à payer ».

pas ?) Il a peut-être soixante-huit ans. Une suggestion comme une autre... Il est sûr qu'il est bien tentant d'imaginer qu'il a l'âge du pays et qu'il est né en même temps que lui en 1789. Nous avons en effet évoqué le diagnostic de Melville, qui considère que les États-Unis auront été un échec politiquement et moralement parlant. Qui sait donc...

Le problème posé par le romancier est de se demander comment constituer une nouvelle foi et une nouvelle confiance dans un univers que l'on sait à présent être totalement immanent. Tout le chapitre parle de « signes » (« *signs* »), ainsi que le vieux fermier ne cesse de le répéter. Deux types de signes sont analysés de manière critique. D'une part, il compare ses dollars à une série de modèles figurant dans le fameux *Counterfeit Detector* (à comprendre grammaticalement comme détecteur de billets contrefaits ou comme détecteur contrefait ?) Le livret demande à l'homme d'identifier une oie miniature dissimulée sur (dans ?) le billet à côté de la figure de Napoléon, ce qu'il s'obstine à chercher sans jamais y parvenir. Le casse-tête est en réalité beaucoup plus pour le lecteur que pour le fermier : pourquoi diantre y aurait-il le portrait de l'empereur des Français sur un billet américain ? En outre, ces effigies ne peuvent être perçues que si l'on « dirige préalablement notre attention sur elles » (248), en d'autres termes, si nous nous plaçons nous-mêmes à l'intérieur du billet... Le Cosmopolite fait remarquer à juste titre qu'il y a bel et bien une oie et il sous-entend que l'oie, c'est le vieux fermier et le désir de ce dernier, ou du moins qu'elle n'existe que dans sa tête, car, dans les faits, ce que le lecteur doit découvrir, c'est qu'il n'y a bien évidemment pas plus d'oie que de silhouette de Napoléon sur le billet. C'est là une quête impossible et un faux problème (« *a wild-goose chase* »...). Le parallélisme avec le second type de signes est alors inévitable : il n'y pas plus de Dieu dans la Bible (ou dans le ciel) qu'il n'y a d'oie sur/dans le billet, ainsi que le fermier le vérifie en constatant qu'au milieu des bibles

protestantes se trouvent les textes apocryphes : le ver est au cœur de Livre révélé et on ne saurait donc lui faire confiance. Comme l'oie, Dieu est donc là aussi un faux problème, quelque chose qui a été inventé par un humain. Chercher une oie ou Dieu, c'est au fond une attitude allégorique.

Avec *The Confidence-Man*, Melville met fin à sa « Querelle avec Dieu ». Il n'y a qu'un seul monde, le nôtre, et il est entièrement immanent. En conséquence, le Cosmopolite éteint la lampe « solaire » du salon, décrite comme décorée « *with the image of a horned altar [and] with the figure of a robed man, his head encircled by a halo* »<sup>27</sup> (238), ce qui est traditionnellement considéré représenter des allusions respectivement à l'Ancien et au Nouveau Testaments. Sa lumière était devenue très faible et les autres lampes du salon étaient pour leur part « stériles » (« *barren* ») depuis longtemps. Il est temps de laisser le Christianisme derrière nous et d'entrer dans un monde nouveau fondé sur des valeurs qui affirment la vie. Une dernière touche d'humour, pour ne pas dire de farce, concerne la demande que fait le vieux fermier à la fin d'un développement sur la Providence divine censée protéger la vie des humains (quand « ils dorment » [*sic*] ou quand ils ont autre chose à faire...). Lorsqu'il requiert une bouée de sauvetage pour prendre avec lui dans sa cabine, le Cosmopolite lui montre un tabouret brun (« *brown stool* », le terme pouvant aussi désigner des excréments), celui même sur lequel il était assis. C'est un pot de chambre fourni par la compagnie... Il n'y a pas de bouée de sauvetage sur le navire, pas plus qu'il n'existe de Providence transcendante, laquelle n'est en fait qu'une projection de nos désirs humains, trop humains. Pire même, les hommes n'ont pas d'âme, mais seulement ce

---

<sup>27</sup> avec l'image d'un autel muni de quatre cornes, ainsi qu'avec la silhouette d'un homme vêtu d'une robe, la tête cerclée d'une auréole.

« *brown stool* » placé comme par hasard sous les fesses. Melville retrouve de nouveau l'inspiration de Rabelais et sa tradition carnavalesque, qui a accompagné les avatars de l'homme de la confiance tout au long de ce 1<sup>er</sup> avril sur le Mississippi : pour dégonfler la langue de bois et les prétentions faussement sérieuses des orthodoxies religieuses ou politiques, rien de tel que nous renvoyer à notre bas corporel. Quiconque a lu le chapitre XIII de *Gargantua* n'oubliera jamais ces quelques pages consacrées à déterminer lequel est le plus efficace d'une centaine de « torche-culs » divers et variés... C'est comme si, par une espèce d'anachronisme, Rabelais (et Melville) avaient lu Nietzsche et adopté sa démarche de sélection des valeurs.

Une étape décisive d'un point de vue conceptuel est atteinte lorsque le Cosmopolite fait une suggestion à la fois très modeste en soi et entièrement révolutionnaire dans ses implications. C'est comme si Melville avait soudain l'intuition de ce qui constitue une véritable démarche que nous qualifierons d'ordre pragmatique. Dans ses cours à Vincennes, Gilles Deleuze aimait justement rappeler son admiration pour William James, expliquant que le pragmatisme est avant tout une attitude mentale, une façon de penser. Il est de fait légitime de faire remarquer qu'elle remonte à Rabelais, Spinoza et Nietzsche. Si l'on évite les simplifications, elle concerne un type de comportement centré sur la résolution de problèmes. Secondairement, elle implique que l'on évite les fausses questions et surtout qu'un raisonnement ne saurait partir de prémisses transcendantes.

Restons dans notre tradition de pensée résolument immanente. C'est la théorie du mal élaborée par Spinoza qui va nous permettre de l'articuler<sup>28</sup>. On se rappelle que le philosophe distingue entre la *morale* (qui revendique une opposition entre le bien et le mal) et

---

<sup>28</sup> Cf. les lettres à Bylenbergh, XVIII à XXIV.

l'*éthique* (l'opposition est cette fois entre le bon et le mauvais). En d'autres termes, la morale se réclame de valeurs d'origine obscure, qui sont censées nous avoir été révélées à partir d'un monde présenté comme transcendant. L'*éthique* (du grec *ethos*, habitude, coutume, manière dont nous façonnons notre vie), en revanche, nous invite à distinguer entre ce qui concrètement est bon ou mauvais pour notre corps et par conséquent pour nous. Cela concerne primordialement les rapports entre les objets (au sens large) et nous-mêmes : en se combinant à nous, tel objet va-t-il empoisonner notre organisme ou bien au contraire va-t-il accroître la réalisation de notre potentiel physique et mental ? L'*éthique* au sens spinoziste n'implique absolument aucun au-delà et aucune métaphysique. Un exemple emprunté à la scène finale du roman est particulièrement parlant : « *The bill is good* »<sup>29</sup>, ce billet de banque est bon (247). Le Cosmopolite ajoute : « *Throw it away, I beg, if only because of the trouble it breeds you* »<sup>30</sup> (248), parlant du Détecteur, qui empêche le vieux fermier de vivre pleinement. La vie et l'avenir sont les deux seules valeurs dignes d'être choisies. À l'inverse, le fermier s'obstine à prétendre que le billet n'est bon que s'il y a une oie cachée en lui. Il pense en termes allégoriques, tandis que le Cosmopolite pense en termes pragmatistes. Pour lui, que le signe soit un billet ou le texte de la Bible, il est illusoire de chercher un modèle, une « idée » (platonicienne ?) ou une essence (*gold ? God ? de l'or ? un Dieu ?*). Il y a juste que les signes prolifèrent dans notre monde immanent et qu'il est vital que nous combinions notre moi et notre vie avec eux du mieux que nous le pouvons, de manière « active » et non « réactive », aurait dit Nietzsche.

Fondamentalement, le problème porte sur la production ou plutôt de l'invention de la foi et/ou de la confiance dans un monde

---

<sup>29</sup> Le billet est bon.

<sup>30</sup> Jetez-le, je vous en conjure, ne fût-ce que pour les soucis qu'il vous cause.

que nous savons être entièrement immanent, et bien sûr à bord d'un navire appelé *Le Fidèle* (du latin *fides*, la foi), sur lequel le barbier a affiché un panonceau annonçant « *No trust* », la maison ne fait pas crédit (du latin *credo*, croire). Il s'agit là d'activités proprement humaines, et c'est bien ce que William James montre dans *The Will to Believe* (1896). La foi est sans doute un type de comportement plus ou moins partagé à la surface du globe, mais il n'a rien absolument à voir avec de supposées divinités ou avec quelque univers surnaturel. On peut avoir ou ne pas avoir foi dans un dieu ou dans un billet d'un dollar. (Ce sont même étrangement les deux valeurs de base de la société américaine, Dieu et Mammon, ainsi que l'a montré le dilemme du notaire de « Bartleby »). Peut-être le billet est-il authentique, peut-être est-il faux, tout est (pour moi) une question de hasard, mais il devrait à présent être évident que ce n'est pas là que réside le véritable problème. Ce qui est important, ce sont les possibilités que m'offre le billet : qu'il soit authentique ou non, il sera peut-être accepté quand je voudrai acheter quelque chose avec lui, et je ne le saurai que lorsque j'essaierai de l'utiliser. Il s'ensuit donc que j'aurai tort d'empoisonner mon pauvre cerveau en étant la victime de questionnements illusoire et en posant des questions faussement philosophiques. En ce qui concerne le problème de la Providence et ma propre sécurité physique, il convient d'adopter la même attitude. Peut-être y aura-t-il un accident cette nuit, peut-être pas, et il est trop tôt pour je commence à paniquer au cas où le navire ferait naufrage. La nouvelle confiance à inventer doit uniquement concerner mes possibilités de vie réelles, c'est à dire que ma seule préoccupation ne doit porter que sur ce que je peux faire avec mon corps et avec moi, et cela inclut... dormir la nuit.

Notre voyage sur *Le Fidèle* a commencé au siècle dernier avec Gilles Deleuze. Il est temps à présent de se souvenir qu'en réalité il a débuté il y a très longtemps, bien avant Platon et Socrate

même, et qui sait si ce n'est pas Héraclite qui est au départ de la tradition de pensée que nous avons choisie ? (C'est du moins à notre connaissance le penseur le plus ancien dans l'histoire intellectuelle de l'Occident à raisonner de la sorte). Nous ne ferons pas l'impasse sur ses deux maximes les plus célèbres : « On ne peut pas descendre deux fois dans le même fleuve » : les hommes deviennent victime d'un processus d'aliénation, ils cessent d'être humains, s'ils choisissent la logique du Même et s'ils s'identifient à un masque et aux normes d'une communauté, de toujours la même communauté. La condition humaine implique au contraire une logique du Devenir, cela veut dire accompagner la dimension imprévisible de la vie et donc toujours de nouveau devenir différents de nous-mêmes en expérimentant et inventant de nouvelles possibilités de vie. Dans un second fragment, Héraclite nous rappelle que « Le temps (*Aiôn*) est un enfant qui joue au trictrac [ou aux osselets, dans d'autres traductions] : royauté d'un enfant ». Notre futur est (pour une grande partie) non encore écrit et il ne peut être représenté dans la mesure où il n'y a qu'un seul principe qui le gouverne : le hasard. On ne saurait donc produire une allégorie de ce qu'est notre avenir, à moins de nous soumettre à une philosophie de la vie idéaliste nous contraignant de répéter des modèles toujours déjà construits (où ? quand ?)

### **La promesse de l'aurore**

« *In my end is my beginning* »<sup>31</sup>. On nous permettra de ne pas nous attarder sur le christianisme très frileux et fort conservateur que célébrait en 1940 le poète américain T.S. Eliot (devenu « Church of England »...) en rédigeant « East Coker », le deuxième de ses *Four Quartets*, mais la formulation est si séduisante. À sa manière entièrement agnostique, Herman Melville aurait

---

<sup>31</sup> *Dans ma fin est mon origine.*



goûté cette logique un peu paradoxale. Nous oublierons les lectures chrétiennes (frileuses et conservatrices elles aussi) qui voient dans la scène finale du *Confidence-Man* une répétition de l'Apocalypse de Jean de Patmos. (Toujours cette obsession du jugement chez certains universitaires...) Pourquoi le Cosmopolite entraîne-t-il le vieux fermier dans l'obscurité ? Va-t-il le voler, le violer, le tuer ? Ces questions sont dépourvues de pertinence. Il convient avant tout de se demander ce que ce dénouement représente pour l'infinité des lecteurs du roman à travers les siècles et les continents.

Le lecteur a en effet un rôle essentiel à jouer. Il se doit avant toute chose d'être très attentif, ce que n'ont pas été, soit dit entre nous, nombre de critiques ayant écrit sur l'œuvre. Être attentif, c'est être factuel avant même de commencer à réfléchir. Une question justement : quand exactement se déroule l'action du roman ? Il débute un 1<sup>er</sup> avril à l'aube, certes. La scène finale a lieu, quant à elle, une demi-heure (cf. 241) après que le Cosmopolite a signé son étrange contrat avec le barbier (234). C'est le premier qui le dit au fermier. Une petite recherche révèle que la dernière ligne dudit contrat indique : « minuit moins le quart ». Le roman se termine donc le 2 avril à minuit 15. Et un 2 avril, c'est du sérieux, on ne s'amuse plus. Que nous en soyons conscients ou non, *The Confidence-Man* est un roman qui nous entraîne dans l'avenir.

Gilles Deleuze aimait à en souligner les parallélismes avec *Ainsi parlait Zarathoustra*. Il aurait pu au passage citer la fin du l'ouvrage de Nietzsche. Il se termine exactement comme le roman de Melville.

— Voici mon aube matinale, ma journée commence, lève-toi donc, lève-toi, ô grand midi ! —

Ainsi parlait Zarathoustra et il quitta sa caverne, ardent et fort comme le soleil du matin qui surgit des sombres montagnes.

*The Confidence-Man* d'Herman Melville

C'est le matin qui compte, le temps qui recommence chaque jour, innocent et a-téléologique. Elles sont toujours encore devant nous et de nouveau à inventer, les possibilités de vie...

Quant au plus beau début nietzschéen, il s'agit, proposons-le, de l'épithète de son *Morgenröte*, qui résonne étrangement avec les derniers mots du roman de Melville : « Il y a tant d'aurores qui n'ont pas encore lui » (*Aurore : réflexions sur les préjugés moraux* (1881), citation extraite du *Vig Reda* hindou).

La dernière phrase du *Confidence-Man* ne dit pas autre chose. Brusquement, nous ne sommes plus à bord du *Fidèle*, nous sommes sortis du monde du roman : c'est du lecteur, des lecteurs, de leur vie, de ce qu'ils ont puissance en eux, que les mots à présent parlent : « *Something further may follow of this Masquerade* ».

### Bibliographie

- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 : l'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Rhizome*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.
- DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.
- HAWTHORNE Nathaniel, *The Scarlet Letter*, (1850), New York, Norton Critical Edition, Third Edition, 1988.
- HERACLITE D'ÉPHESE, in Jean VOILQUIN, trad., *Les Penseurs grecs avant Socrate : De Thalès de Milet à Prodicos*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1964.
- JAMES William, *The Will to Believe* (1897), Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979.
- LAWRENCE David Herbert, *Studies in Classic American Literature* (1923), Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- MELVILLE Herman, *Moby-Dick*, New York, Norton Critical Ed., 1967.
- \_\_\_\_\_, *The Confidence-Man* (1857), New York, Norton Critical Ed., Second Edition, 2006.
- MURRAY James, *Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1884-1928.
- NIETZSCHE Friedrich, *Also Sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen* (1883-1891), *Ainsi parlait Zarathoustra, un livre pour tout le monde et personne*, Paris, Mercure de France, trad. H. Albert, 1898.

Daniel Thomières

- \_\_\_\_\_, *Morgenröte – Gedanken über die moralischen Vorurteile* (1881). *Aurore : réflexions sur les préjugés moraux*, Paris, Mercure de France, trad. H. Albert, 1901.
- \_\_\_\_\_, *Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* (1873), München, Nietzsche-Gesellschaft, 1923.
- PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de La Pléiade », 1954.
- RABELAIS François, *Gargantua* (1534), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.
- \_\_\_\_\_, *Le Cinquième livre* (1564), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.
- \_\_\_\_\_, *Pantagruel* (1532), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.
- SHAKESPEARE William, *As You Like It* (1623), Cambridge, Cambridge University Press, 1959.
- SPINOZA Baruch, *Correspondance*, Paris, Flammarion, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Ethica Ordine Geometrico Demonstrata* (1677), *Éthique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- THOMPSON Lawrance, *Melville's Quarrel with God*, Princeton, Princeton University Press, 1952.
- WEBSTER Noah, *American Dictionary of the English Language* (1821), New York, White and Sheffield, 1841.