

Herman Melville

la pensée de la marge comme art poétique

L'exemple de l'épisode du « Prosy Old Guidebook » dans *Redburn* (1849)

> Mathilde Hug

En août 1837, le philosophe américain Ralph Waldo Emerson déclare dans un discours désormais célèbre : « Notre époque de dépendance, notre long apprentissage du savoir des autres pays tire à sa fin¹. » À partir de ce discours, connu comme la « Déclaration d'Indépendance intellectuelle² » des États-Unis, s'élabore une conception nationaliste de la littérature américaine qui connaît sa période culminante dans les années 1950. Les universitaires qui la défendent donnent notamment l'impression qu'elle s'est construite sans lien avec la culture européenne, et mettent en avant l'idée d'une exception culturelle américaine. Parmi les auteurs emblématiques de cette littérature autonomiste, Herman Melville a été et est encore fréquemment rangé³.

Cette conception traditionnelle de la littérature américaine a été largement remise en cause depuis les années 1970-1980. Des études plus récentes montrent que les textes américains de la première moitié du XIX^e siècle, bien loin d'ignorer la culture européenne, fonctionnent selon un modèle post-colonial⁴. Cette littérature américaine a une position marginale par rapport à la littérature centrale ou majeure de l'Europe : elle est tributaire de son influence, et tente à la fois de s'en émanciper et de s'en faire reconnaître, ce dont un auteur comme Melville est conscient⁵. D'autre part, Melville montre dans ses textes qu'il voit bien l'ambiguïté constitutive de la littérature nationaliste émergente

de son époque. Si ses contemporains revendiquent leur caractère marginal par rapport à la culture européenne, ils sont dans le même temps à l'origine d'une conception autocentrée de la culture américaine, qui nie ses origines hétérogènes⁶.

Par ailleurs, il nous semble que la réflexion de Melville ne s'en tient pas au questionnement sur l'indépendance de l'écrivain américain, mais qu'elle déplace ces considérations sur le plan de la littérature en général. Ses narrateurs ou personnages écrivains s'interrogent sur l'autonomie du sujet écrivain : est-il possible de dire « je » lorsqu'on est inscrit dans un héritage, quel qu'il soit ? L'élaboration d'une narration à la première personne ne nécessite-t-elle pas un écart par rapport à cette référence centrale ? C'est ainsi que Melville élabore, au fil de ses textes, des figures de narrateurs dont la marginalité est constitutive de leur expression à la première personne.

Dans son roman *Redburn* (1849)⁷, Melville relate les déboires d'un adolescent issu d'une bonne famille tombée dans la pauvreté, et contraint de s'engager comme mousse sur un navire de commerce. Lors de sa première croisière, Redburn traverse l'Atlantique de New York à Liverpool. Or son père, gentleman aisé, a fait ce même voyage trente ans auparavant en utilisant un guide de voyage, *The Picture of Liverpool*. Aux chapitres 30 et 31 du roman, le garçon tente de suivre le parcours de son père dans

Liverpool à l'aide de ce guide. Le naïf Redburn est persuadé qu'il va emprunter un itinéraire tout tracé. Mais il réalise rapidement que la ville a radicalement changé, et que les indications du guide sont fausses.

Ce parcours dans la ville est une image du livre en train de s'écrire : Redburn écrit dans la marge du guide à la suite de son père. Par un effet de métonymie construit par le texte entier, la lecture du guide touristique, la promenade dans Liverpool et le livre en train de s'écrire se télescopent. Ce passage de *Redburn* propose une réflexion sur la question, fondamentale chez Melville, de la marginalité : le narrateur, Américain à l'écart de la culture européenne, fils de famille déclassé, tente d'élaborer une poétique d'écriture qui interroge la possibilité de la singularité.

La mise en cause de l'héritage humaniste

Avant son départ pour l'Europe, Redburn trouve le *Picture of Liverpool* parmi une collection d'autres guides qui proposent des itinéraires dans les capitales européennes⁸. Ces destinations sont celles du Grand Tour, voyage destiné à parfaire l'éducation des jeunes hommes de classe sociale élevée, qui se pratiquait notamment au XVIII^e siècle. Le vieux guide de Redburn, associé à la figure du père, représente une culture humaniste, européenne, et surannée. Le roman tisse avec cette tradition des rapports

complexes, entre appropriation et rejet. Melville travaille notamment son récit comme une parodie de *Bildungsroman* : Redburn part bien lui aussi pour un Grand Tour ; et lui aussi revient de son voyage plus sage et expérimenté. Mais au lieu d'être un Grand Tour des antiquités et de la sociabilité aristocratique, le parcours de Redburn le confronte à la misère sociale la plus terrible.

Plus largement, les chapitres 30 et 31 de *Redburn* permettent à Melville de développer une réflexion qui dépasse la simple opposition entre la culture britannique dominante et la culture américaine émergente. Cette opposition se double d'une problématique sociale : l'anglophilie du père est réservée à un certain milieu, celui de la bourgeoisie éduquée de Nouvelle-Angleterre. La tension entre le centre et la marge n'est pas tant nationale que sociale, et c'est justement parce que Redburn évolue dans la marge qu'il est capable de le comprendre. Au cours de sa visite, le jeune homme arrive devant une statue de l'amiral Nelson⁹, symbole ici de la politique conquérante du Royaume-Uni. À l'époque où son père l'a vue, elle était encore en construction : il manquait l'élément central du groupe sculpté, que Redburn peut maintenant contempler. Aux pieds de Nelson se trouvent quatre figures enchaînées qui rappellent à Redburn les esclaves de Virginie et de Caroline. C'est depuis la position marginale où il se trouve que le narrateur peut voir l'élément central ; autrement dit, c'est parce qu'il est en décalage avec le discours dominant qu'il est capable de l'analyser. En effet, l'épisode ouvre une réflexion sur la colonisation, et interroge l'ambiguïté constitutive des États-Unis de 1850 : si, à bien des égards, ceux-ci fonctionnent selon une logique post-coloniale, la mention de l'esclavage rappelle qu'ils mènent également une politique impérialiste.

La statue de Nelson montre que le gueux, l'esclave, ou le matelot – qui exerce un des métiers les plus méprisés au XIX^e siècle¹⁰ – sont relégués sur les côtés, refoulés à la marge de la société bourgeoise prospère qui s'élabore en parallèle. La société victorienne, tout comme la société américaine émergente, repose sur un clivage social très marqué. Les scènes d'absolue misère auxquelles Redburn est confronté (familles de Liverpool mourant de faim, émigrants irlandais victimes d'une épidémie) ont toutes lieu à l'écart du centre-ville : au port, dans une maison isolée, ou sur le navire. Dans *Moby-Dick* (1851), Melville poursuivra cette réflexion en montrant que le matelot – pourtant nécessaire au fonctionnement de la société industrielle – est relégué aux frontières du monde sur un navire apparenté à un bagne.

En contraste avec la description de la vie misérable menée par les matelots, le guide annoté par le père contient des informations sur ses occupations lorsqu'il était à Liverpool : dîners, théâtre, canotage sur la rivière... Ces annotations répondent à la devise qui orne le frontispice du guide : « *deus nobis haec otia fecit* » (« un dieu nous a fait ces loisirs¹¹ ») : le père mène une vie d'oisiveté tandis que le fils travaille durement ; et c'est même justement parce que d'autres travaillent que le père peut mener cette vie d'oisiveté. Le guide, écrit à destination du « *Gentleman*¹² », s'adresse à une certaine classe sociale qui a accès à la culture, tandis que d'autres, comme Redburn, en sont tacitement exclus. Le jeune narrateur constate avec dépit : « Je ne suis pas le voyageur qu'était mon père ; je ne suis qu'un simple transporteur sur l'Atlantique¹³. » Le voyage d'études est devenu transport de fret : le marin apatride vient succéder au touriste cosmopolite¹⁴. Au moment même

où Melville écrit *Redburn*, Marx et Engels font paraître le *Manifeste du parti communiste*, qui constate que la société industrielle transforme les hommes en marchandises.

L'esthétique du rapiéçage

Puisque Redburn ne peut revendiquer comme sienne une culture réservée à une classe sociale à laquelle il n'appartient pas, c'est depuis le camp des opprimés qu'il va prendre la parole. Lorsqu'il comprend qu'il ne peut suivre les indications de son trop vieux guide, Redburn s'encourage : « Suis ton nez à travers Liverpool [...] et que le grand mât de ton navire et la flèche de saint Georges soient tes repères¹⁵. » Au guide de voyage, symbole de la culture classique européenne, vient se substituer le mât du navire, qui représente la culture populaire des marins¹⁶. Comme un écolier, Redburn a écrit dans les marges de ce manuel inutile qu'est son guide : il y a dessiné une ancre et un navire, et recopié une chanson de marin¹⁷.

Mais inverser le paradigme centre/marges en revendiquant son appartenance à la marge relève encore d'un dualisme figé. Le statut de Redburn est plus flou : en tant que déclassé, il est également rejeté par les matelots, qui sentent qu'il n'est pas des leurs. À travers ce personnage, Melville tisse une figure de narrateur qui fait écho à ses autres œuvres. Comme le narrateur de *Moby-Dick*, Redburn est appelé « un Ismaël », image de l'homme isolé de tous¹⁸.

La caractéristique physique la plus marquante de Redburn est son vêtement rapiécé et composite¹⁹. Il porte notamment une vieille veste de chasse démodée, qui n'est adaptée ni à son quotidien de matelot, ni à la déambulation dans les rues parmi les bourgeois de Liverpool. Comme



© Patrick Pilz

le guide touristique, cette veste est un reliquat du passé aristocratique de la famille de Redburn. De façon significative, le jeune homme est rejeté par les autres marins à cause de sa veste : ainsi, bien qu'il connaisse des chants et des contes populaires, ceux-ci ne sont que des emprunts à une culture qui n'est pas la sienne. De même, ses vêtements le rendent suspect aux habitants de Liverpool ; il est même chassé d'un cabinet de lecture à cause de sa tenue, comme s'il était mis à la porte de la littérature « officielle ».

Le fait que Redburn porte cette veste, qui a été luxueuse mais qui n'est plus qu'un pauvre vêtement démodé et peu pratique, s'apparente à son usage du guide de Liverpool. Il rappelle qu'il est le seul à ouvrir encore le vieux livre²⁰. Sa connaissance du passé et son usage d'un livre ancien le font paraître étrange, même excentrique²¹. En tant que marin, le narrateur insère des éléments de culture populaire dans son roman, mais il se présente également comme un intermédiaire entre la culture savante ancienne et ses

lecteurs. En effet, lorsqu'il s'enjoint de « [suivre] [s]on nez », il utilise comme repères aussi bien le grand mât de son navire que la flèche de saint Georges qui, comme le guide, symbolise une culture ancienne, raffinée et anglophile, Georges étant le plus britannique de tous les saints²².

À la fin du chapitre 30, Redburn annonce qu'il va recopier intégralement le guide de son père, et explique : « Il convient bien davantage de citer mon vieil ami *verbatim* que de hacher ses informations, aussi savoureuses que des bavettes d'aloyau, dans un insipide ragoût de ma composition²³. » Pourtant, il change d'avis immédiatement et décide de faire exactement le contraire, au motif que l'étroitesse d'esprit des lecteurs ne leur permettra pas d'apprécier les antiques merveilles du vieux livre²⁴. Exclu à la fois par les représentants de la culture classique et de la culture populaire, Redburn est aussi celui qui fait le lien entre les deux, parce qu'il conserve la mémoire des deux. À cause des boutons extravagants de sa

veste de chasse, les matelots du navire le surnomment « *Buttons*²⁵ ». Ainsi, le vêtement composite du jeune narrateur est l'image de cette esthétique de la multiplicité, et son surnom indique qu'il se tient dans un entre-deux qui lie les morceaux hétérogènes les uns aux autres. Les narrateurs et personnages melvilliens appartiennent à deux mondes, comme le montre Melville dans ce passage de la préface d'*Omo* (1847) :

Le titre de l'ouvrage – *Omo* – est emprunté au dialecte des îles Marquises où, entre autres acceptions, le mot signifie « un vagabond », ou mieux, un homme qui erre d'île en île, comme certains indigènes connus de leurs compatriotes sous le vocable *Tapu kanaka*²⁶.

Dans les romans polynésiens de Melville, si le « *tabou kanak* » (l'homme frappé du tabou) est mis à l'écart, il est également celui qui peut circuler entre toutes les tribus, y compris celles qui sont en guerre les unes contre les autres²⁷. Redburn, qui navigue sur l'océan, fait le pont entre

les différentes cultures : européenne et américaine, classique et populaire, ancienne et nouvelle.

Cependant, si la position d'entre-deux s'avère créatrice pour celui qui écrit, elle risque également de le couper de ses lecteurs. Au-delà de son aspect humoristique, le passage sur le ragoût trahit une interrogation profonde sur la réception. Redburn a peur que des lecteurs superficiels ou bornés ne puissent comprendre les textes du passé et les tournent en dérision. Est-ce une référence amère à l'échec de *Mardi* (1849), le roman précédent de Melville ? Dans ce récit dont la structure et les thèmes évoquent les formes narratives de la Renaissance (banquet philosophique, navigation rabelaisienne, allégories), Melville a voulu rendre un hommage vibrant à l'héritage humaniste européen. Mais, comme le vieux guide que les lecteurs bornés ne peuvent comprendre, ou comme la veste qui a été un vêtement de luxe avant d'être raillée, *Mardi* n'a pas su trouver son public. Cette réflexion se poursuit dans la suite du texte de *Redburn* :

Les guides de voyage [...] sont les moins fiables de tous les ouvrages littéraires ; et pratiquement toute la littérature, en un sens, est faite de guides de voyage. [...] Chaque époque élabore ses propres guides, et les vieux guides finissent à la corbeille à papier²⁸.

Lorsque Redburn renonce à recopier son guide pour confectionner un « ragoût de [sa] composition », il déclare implicitement qu'il est impossible d'imiter les œuvres du passé. À partir de là, « [suivre] [s]on nez » signifie tenter de construire sa singularité.

Le fil d'Ariane

Comme Don Quichotte, Redburn a cru un temps qu'un livre pouvait être conforme à la réalité, et a connu

d'amers déboires : il s'effondre notamment lorsqu'il se rend compte que l'hôtel de son père a été détruit. Sur le plan de Liverpool, cet hôtel apparaît comme un point central depuis lequel le père a tracé divers itinéraires. Plus haut dans le texte, Redburn a comparé son guide à une pelote de fil (« *clew* »), mot qui évoque à la fois le fil d'Ariane qui aide Thésée dans le labyrinthe, et l'indice (« *clue* ») qui permet de résoudre une énigme²⁹. L'hôtel lui-même, qui se tient au centre de tous les chemins tracés sur la carte, évoque cette métaphore de l'écheveau de fil.

Tissant des liens avec la question de la culture et la question sociale, une interrogation sur le père structure le texte. Quand il constate que l'hôtel a été détruit, Redburn réalise que lorsque son père était touriste à Liverpool, il ne savait pas qu'il aurait un jour un fils : « Je n'étais pas né alors. [...] Je n'étais pas inclus dans le recensement de l'univers³⁰. » Redburn n'est pas seulement marginal parce qu'il est socialement inférieur à son père : il constate que c'est le statut de fils lui-même qui est fondamentalement marginal. Le point d'ancrage qu'était le père a disparu ; l'hôtel a été détruit. Du même coup, Redburn comprend que le guide est inutile : il ne donne plus de sens au réel, il ne peut plus être le fil qui montre le chemin dans le labyrinthe. Au contraire, il brouille les pistes, il se transforme en cassette (« *poser* ») qui perd complètement le jeune garçon³¹. La culture humaniste anglophile du père s'inscrit dans un ordre du monde structuré par un sens que Redburn a perdu.

Cependant, le récit nous laisse entendre que si le guide est inutilisable, c'est parce que Redburn ne s'en est pas servi convenablement. Contrairement à ce qu'on pourrait attendre d'un livre qui présente une série d'itinéraires tout tracés, le guide

invite Redburn à trouver sa propre route. Au chapitre 55 de *Mardi*, le narrateur s'exclame : « Ô lecteur écoute, j'ai voyagé sans carte³² ». Ce voyage sans carte est aussi celui que préconise le guide de Redburn : dans son introduction, il est fait mention de William Roscoe, historien et poète, autodidacte comme Melville lui-même³³ : « Et ici R*s*o*, de son génie unique/Explore de nouvelles voies, auparavant toutes inconnues³⁴ ». Paradoxalement, le guide de Redburn, placé sous l'égide de Roscoe, lui conseille de ne pas suivre le guide.

D'autre part, il serait réducteur de lire *Redburn* dans la perspective nostalgique de la quête d'un sens perdu ; en d'autres termes, il serait dommage de ne voir en Redburn qu'un narrateur éternellement marginal parce que le centre a disparu. Le texte semble nous enseigner qu'il n'y a pas d'absolu du sens, donc pas de centre. Nous pouvons énoncer cette hypothèse notamment parce que Melville nous donne les clés de son texte non pas en les énonçant clairement, mais en les livrant de façon subreptice, comme un chemin caché que l'on trouve par erreur. Par exemple, ces chapitres 30 et 31, qui ont essentiellement pour objet l'élaboration de la poétique personnelle de Melville, ressemblent à une digression – ou à une marge – et pourtant se trouvent au centre exact du roman. De même, le passage fondamental dans lequel Redburn affirme qu'il a écrit dans la marge du guide est rapide, presque allusif, comme si les phrases lui avaient échappé : « Mais que fait ici cette ancre ? Ce navire ? Ce chant de marin [...] ? [...] c'est cette main-là qui les a tracés ; et durant ce voyage-ci, vers Liverpool. Mais pas si vite, je ne voulais pas dire cela tout de suite³⁵. » On trouve dans *Moby-Dick* un procédé similaire : le passage dans lequel Ismaël déclare qu'il s'est fait

tatouer son roman sur le corps est une simple proposition entre virgules qui passe aisément inaperçue³⁶. Ainsi, dans ces deux romans écrits à un an d'intervalle, le moment où le narrateur affirme son statut d'écrivain est discret et dissimulé. Dans *Redburn*, l'association entre la narration à la première personne et la marge est même doublement affirmée : non seulement Redburn écrit dans la marge du livre, mais de plus il donne cette information d'une façon elle-même marginale.

Dans *Moby-Dick*, l'autre personnage tatoué est le prince polynésien Queequeg. Son tatouage, comparé à de nombreuses reprises au labyrinthe crétois de Thésée et d'Ariane, est « un traité mystique sur l'art d'atteindre la vérité³⁷ » que personne ne peut lire. Lorsqu'il pense qu'il va mourir, Queequeg fabrique un cercueil sur lequel il grave entièrement ce tatouage.

Au dernier chapitre du roman, le navire fait naufrage, et Ismaël survit grâce à ce cercueil dans lequel il prend place³⁸. Ici encore, le geste d'Ismaël reproduit celui de Redburn. En effet, en écrivant dans la marge du guide, celui-ci inscrit son texte dans un ensemble de signes plus vaste. De même, le corps tatoué d'Ismaël (image du livre en train de s'écrire) vient s'insérer dans un réseau de signes labyrinthique (le cercueil-bouée). Le labyrinthe gravé sur le cercueil-bouée, comme les indications du guide, sont illisibles ou inutilisables. Mais que les signes soient illisibles ne signifie pas qu'ils soient dénués de sens. Le guide de Redburn et le tatouage polynésien recèlent une clé (« *clew* ») qui est comme le verbe de vérité non prononcé de la pensée mystique³⁹.

Logiquement, le « *clew* » (la pelote) sert à dévider le « *yarn* » (le fil). Mais dans l'argot des marins du temps de

Melville, un « *yarn* » désigne aussi un conte⁴⁰. Bien que la vérité soit impronçable, illisible, introuvable, elle se dévide le long du conte comme la pelote du fil d'Ariane. Rassemblé en pelote, c'est-à-dire compact, total – ou central – le sens n'existe pas, mais déroulé, et ainsi déployé en facettes multiples, il constitue l'étoffe même du texte⁴¹.

Par ailleurs, le mot « *clew* » ne désigne pas seulement le fil d'Ariane. Il s'agit aussi du fil que dévident les Parques qui, à la fin de *Moby-Dick*, ordonnent qu'Ismaël le survivant soit sauvé, donc élu⁴². Aspiré dans le vortex créé par le naufrage du navire, le narrateur est entraîné dans une spirale sans fin :

Flottant alors sur le bord extérieur [margin] de la scène qui suivit et se déroula tout entière sous mes yeux, lorsque l'aspiration du vaisseau qui



sombrait [...] parvint jusqu'à moi, je fus lentement attiré vers le tourbillon qui se refermait. [...] Je tournai, tournai, [...] décrivant des cercles qui se contractaient toujours plus, me rapprochant de la bulle noire [...] qui constituait le centre [axis] de cette roue [...]. Quand je touchai ce point vital [the vital centre], la bulle noire éclata à la surface. Libéré par l'action de son ingénieux ressort, [...] le cercueil-bouée jaillit verticalement, se renversa et demeura à mes côtés⁴³.

D'abord à la marge du maelström⁴⁴, le narrateur, qui tourne comme un fil autour d'une bobine, se rapproche peu à peu du centre et l'entrevoit un instant, avant d'être rejeté dans le cercueil-bouée. Dans l'extrait ci-dessus, l'approche du centre est une illumination poétique à la fois mortelle et salutaire.

Cet épilogue est placé sous l'égide d'une citation du livre de Job : « Et je me suis échappé moi seul, pour t'en apporter la nouvelle⁴⁵ ». C'est au moment où Ismaël prend place dans le cercueil-bouée qu'il énonce cette phrase, qui est l'affirmation de la singularité la plus absolue. Melville montre ici que l'émergence du narrateur à la première personne coïncide avec l'instant où il est rejeté à la marge de sa propre histoire, dans la position du témoin⁴⁶, après avoir entrevu un instant le centre muet.

Conclusion

Tout au long de sa vie, Melville a souffert de l'échec de ses livres. Ses romans invendus ont terminé, comme les guides de Redburn, au rebut⁴⁷. À sa mort, survenue en septembre 1891 dans l'indifférence générale, ceux de ses contemporains qui pensaient bâtir la littérature nationale américaine en avaient depuis longtemps exclu ses œuvres, jugées choquantes ou illisibles⁴⁸. Pourtant, à partir des années 1920, Melville a été intégré par la cri-

tique dans cette littérature nationale que l'on pourrait qualifier de centrale ou de majeure, sans que l'on s'interroge sur son éviction quelques décennies plus tôt. L'ironie veut ainsi que d'auteur marginal, il soit devenu central, et même incontournable⁴⁹.

Toutefois, il nous semble que dans *Redburn*, Melville montre justement le danger qu'il y a à vouloir élaborer une culture dominante qui constituerait une norme. La vision de la littérature initialement proposée par Redburn repose sur un dualisme centre/marges. Or, tant que le jeune homme pense la littérature de cette manière, il est toujours marginal par rapport à une culture centrale représentée par son père : citoyen de l'Amérique post-coloniale, représentant d'une culture populaire, vagabond désargenté. Pour Lawrence Buell, *Redburn* est l'échec de l'émancipation de la figure du père ; ou plutôt, ce roman est le récit d'une tentative d'émancipation sans cesse renouvelée⁵⁰.

Cependant, dès que le roman se met à poser la question du sens autrement que selon un dualisme centre / marges, le récit se met à fonctionner selon une autre logique. La comparaison de *Redburn* avec *Moby-Dick* nous montre que la coïncidence avec le centre est funeste. En ce sens, le centre est assimilé à un absolu du sens, voire à une vérité d'essence divine dont la révélation pleine et entière anéantit celui qui la vit. Pour l'apercevoir, il faut se tenir à l'écart – se trouver à la marge – donc conserver une individualité. Ainsi, dans les romans de Melville, le centre introuvable est peut-être une fiction nécessaire pour produire l'écart d'où vient parler le texte. Celui-ci, en venant s'enrouler autour de ce point aveugle, permet l'émergence d'une voix à la fois centrée, puisqu'elle émane d'un « je », et d'une marginalité absolue. ■

Notes

1. Cette allocution d'Emerson, « The American Scholar », est prononcée devant la société Phi Beta Kappa de l'Université Harvard le 31 août 1837. Emerson Ralph Waldo, « L'intellectuel américain / The American Scholar », trad. Chaput Sylvie et Chaput Danielle, *Horizons philosophiques*, vol. 10, n° 2, 2000, p. 27.
2. L'expression « Déclaration d'Indépendance intellectuelle », formule du poète Oliver Wendell Holmes désignant « The American Scholar », fait désormais partie de la culture littéraire américaine. Buell Lawrence, « American Literary Emergence as a Postcolonial Phenomenon », *American Literary History*, vol. 4, n° 3, Autumn 1992, p. 422.
3. *Ibid.*, p. 411-442. Voir aussi Giles Paul, « Transnationalism and Classic American Literature », *PMLA*, vol. 118, n° 1, Jan. 2003, p. 62-77.
4. *Id.*
5. *Id.* Voir aussi Buell Lawrence, « Melville and the Question of American Decolonization », *American Literature*, vol. 64, n° 2, Jun. 1992, p. 215-237.
6. Waugh Charles, « "We Are Not a Nation, So Much as a World": Melville's Global Consciousness », *Studies in American Fiction*, vol. 33, n° 2, Autumn 2005, p. 203-228.
7. Toutes les références au texte viennent de l'édition suivante : Melville Herman, *Redburn. His First Voyage*, Londres, Penguin Books, 1986. Les traductions des extraits sont personnelles.
8. *Ibid.*, p. 206-207.
9. *Ibid.*, p. 222.
10. Bercaw Edwards Mary K., *Cannibal Old Me. Spoken Sources in Melville's Early Works*, Kent, Kent State University Press, 2009, p. 56-57.
11. Melville Herman, *Redburn*, *op. cit.*, p. 211. Cette phrase est une citation de Virgile, *Églogues* I, 6.
12. Le titre du guide est « *The Picture of Liverpool: or, Stranger's Guide and Gentleman's Pocket Companion* », *ibid.*, p. 212.
13. « I am not the traveler my father was. I am only a common-carrier across the Atlantic. », *ibid.*, p. 228.
14. L'appartenance du marin à plusieurs pays est suggérée dans *Redburn* à travers le personnage de Max, matelot qui a deux femmes et deux familles, l'une à New York et l'autre à Liverpool.
15. « [...] follow your nose throughout Liverpool ; [...] and be your ship's mainmast and St. George's spire your landmarks. », *ibid.*, p. 227. « Saint-Georges » désigne St. George's Hall, salle de concert de Liverpool célèbre pour son architecture d'inspiration antique.

16. Pour la culture des marins à l'époque de Melville, voir Bercaw Edwards Mary K., *Cannibal Old Me*, op. cit., chap. 2 « Sailor Talk », p. 24-57.
17. Melville Herman, *Redburn*, op. cit., p. 209.
18. *Ibid.*, p. 114. Voir Genèse XVI, 12 : « Celui-là [Ismaël] sera un onagre d'homme, sa main contre tous, la main de tous contre lui, il s'établira à la face de tous ses frères. » (traduction de la *Bible de Jérusalem*, Éditions du Cerf, Fleurus, 2001). Plusieurs narrateurs et personnages melvilliens partagent cette marginalité absolue : Typee (*Omoa*), White-Jacket (*White-Jacket*), Ismaël (*Moby-Dick*), Israël Potter (*Israël Potter*), Pierre (*Pierre ou les Ambiguïtés*), Billy (*Billy Budd*).
19. Redburn porte une chemise rouge, une veste et un pantalon de chasse, et un chapeau de marin ciré. Ainsi vêtu, il ressemble à « un très étrange composé [compound] : trois parts de chasseur et deux de soldat pour une de matelot », *ibid.*, p. 219.
20. Redburn regarde le livre et note : « à part moi, personne ne s'y intéresse », *ibid.*, p. 209.
21. Le guide est qualifié d'« *outlandish* » [« excentrique », « étrange »] : c'est le titre du chapitre 30.
22. Selon Lawrence Buell, ce genre de tissage composite des références littéraires est caractéristique d'une esthétique post-coloniale. Buell Lawrence, « American Literary Emergence as a Postcolonial Phenomenon », op. cit., p. 428-9.
- 23 « [...] it is far better to quote my old friend verbatim, than to mince his substantial baron-of-beef of information into a flimsy ragout of my own [...] », Melville Herman, *Redburn*, op. cit., p. 216.
24. *Id.*
25. *Ibid.*, p. 73.
26. Melville Herman, *Omoa*, traduction de Jaworski Philippe, in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 294-295.
27. *Ibid.*, note 3 p. 295. On peut donner comme exemple le personnage de Marnoo, dans *Typee* (1846) : frappé du tabou, il est l'un des seuls hommes à pouvoir circuler dans toutes les îles Marquises.
28. « Guide-books [...] are the least reliable books in all literature; and nearly all literature, in one sense, is made up of guide-books. [...] Every age makes its own guide-books, and the old ones are used for waste paper. », Melville Herman, *Redburn*, op. cit., p. 224-225.
29. « Grande était ma joie d'enfant à l'idée de visiter cet endroit, avec dans ma main l'infaillible pelote de fil qui me guiderait dans ce dédale [*the infallible clew to all whose intricacies I held in my hand*]. », *ibid.*, p. 217. Le mot « *clue* », dont l'orthographe ancienne est « *clew* », désigne une pelote de fil, et par extension un indice dans une enquête (Oxford English Dictionary).
30. « But I was not born then: [...] I was not included in the census of the universe. », *ibid.*, p. 221. On retrouve les mêmes considérations douloureuses dans *Pierre*, quand le héros regarde le portrait de son père jeune.
31. *Ibid.*, p. 226.
32. Melville Herman, *Mardi*, trad. Celli Rose, revue par Jaworski Philippe, in *Œuvres I*, op. cit., p. 1099-1100.
33. William Roscoe (1753-1831), qu'a connu le père de Melville, est originaire de Liverpool. Il est célèbre en son temps pour ses ouvrages sur l'histoire italienne. Dans son œuvre poétique, il exprime ses opinions libérales et abolitionnistes. Pour le lien entre *Redburn* et l'œuvre de Roscoe, voir McGettigan Katie, « Redburn's "Prosy Old Guidebook" Revisited: Herman Melville's Use of William Roscoe's "Mount Pleasant" », *Notes and Queries*, vol. 58, n°4, 2011, p. 555-557.
34. « *And here R*s*o*, with genius all his own, / New tracks explores, and all before unknown.* », Melville Herman, *Redburn*, op. cit., p. 214.
35. « But what does this anchor here ? this ship ? and this sea-ditty [...] ? [...] this hand drew them ; and on this very voyage to Liverpool. But not so fast ; I did not mean to tell that yet. », *ibid.*, p. 209.
36. « Les dimensions du squelette [...] sont copiées littéralement de mon bras droit, où je les ai fait tatouer. [...] Mais comme je ne disposais que de peu d'espace et désirais garder vierges, pour un poème que je composais alors, les autres parties de mon corps [...], je ne me suis pas embarrassé des décimales. » (nous soulignons). Melville Herman, *Moby-Dick*, trad. Jaworski Philippe, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 494.
37. *Ibid.*, p. 524.
38. *Ibid.*, p. 623-624.
39. « Il y a un Verbe dit ; c'est l'ange, l'homme et le reste des créatures. Mais il y a un autre Verbe, pensé et dit ; c'est grâce à lui s'il m'arrive de former en moi <l'image de> quelque chose. Mais il est encore un troisième Verbe, qui reste non-dit et impensé et ne sort jamais, mais demeure éternellement dans celui qui le dit ; il est reçu sans discontinuer dans le Père, qui le dit ; il est l'intérieur. », Eckhart, *Traité et sermons*, trad. De Libera Alain, GF Flammarion, 1995, p. 280.
40. L'emploi de ce mot au sens de « conte » est attesté pour la première fois dans les années 1810 dans l'argot maritime, et désigne un conte de marin (*Oxford English Dictionary*). Pour plus de précisions, voir Bercaw Edwards Mary K., *Cannibal Old Me*, op. cit., chap. 2 « Sailor Talk », p. 24-57. Le mot « *yarn* » au sens de « conte » est depuis passé dans le vocabulaire courant.
41. Dans le vocabulaire nautique, « *clew* » a encore un autre sens : il s'agit du « point d'écoute », c'est-à-dire le trou circulaire dans lequel passe le cordage qui relie le coin inférieur de la voile à un espar horizontal. Dans ce sens, le mot désigne un trou, donc un espace vide, une absence, mais qui permet un déploiement : par extension, « *clew* » désigne l'expansion de la voile, ou l'envergure d'un oiseau (*Oxford English Dictionary*).
42. « [...] c'est moi que les Parques désignèrent pour prendre la place du nageur de l'avant dans la baleinière d'Achab [...] ; c'est moi qui [...] fus abandonné à l'arrière. », Melville Herman, *Moby-Dick*, op. cit., p. 623.
43. *Id.* Nous soulignons.
44. Ismaël reproduit ici le geste du narrateur dans *Une Descente dans le maelström*, d'Edgar Allan Poe (1841). Entraîné dans le tourbillon, le narrateur a une sorte de vision divine. La force du courant le projette ensuite hors du danger.
45. Melville Herman, *Moby-Dick*, op. cit., p. 623. Melville cite *Job*, I, 15-17 et 19.
46. Wolf Bryan, « When Is a Painting Most Like a Whale ? : Ishmael, *Moby-Dick*, and the Sublime », in *New Essays on Moby-Dick*, Brodhead Richard H. (dir.), Cambridge University Press, 1986, p. 141-179.
47. On trouve un écho de cette angoisse de ne pas trouver son lecteur dans la nouvelle « *Bartleby* » (1853), où le héros de la nouvelle est chargé de brûler les lettres qui n'ont pas atteint leur destinataire.
48. Melville entretient notamment durant toute sa vie des relations houleuses avec les frères Duyckinck, éditeurs et critiques littéraires new-yorkais très influents au milieu du XIX^e siècle. S'ils apprécient les premiers romans de Melville, ils se montrent très critiques à partir de *Moby-Dick* (1851).
49. Buell Lawrence, « The Unkillable Dream of the Great American Novel : *Moby-Dick* as Test Case », *American Literary History*, vol. 20, n° 1-2, 2008, p. 132-155.
50. Buell Lawrence, « Melville and the Question of American Decolonization », op. cit., p. 221-222.