Gogol', Melville et le « romantisme de la désillusion »

Catherine GERY

Une analyse comparative des œuvres de Nikolaj Gogol' et d'Herman Melville s'impose à la seule lecture du *Manteau* (1841) et de *Bartleby le scribe* (1856), qui présentent toute une série de coïncidences troublantes. Celles-ci ne s'arrêtent pas à la seule thématique et ne peuvent prendre tout leur sens que si l'on réinscrit ces deux textes dans un contexte plus vaste, celui de la création, en Amérique et en Russie, de mythes littéraires fondateurs qui révèlent la conscience de la communauté nationale à un moment donné de son histoire, face à un héritage européen aussi incontournable qu'encombrant. Il est dès lors possible, sur cette base, d'élargir la comparaison à l'ensemble de la production littéraire de Gogol' et Melville, dont le parcours, à quelques quinze années d'intervalle, est marqué par un certain nombre de jalons similaires.

Lorsque Melville entame une existence aventureuse qu'il délaissera quelques années plus tard pour les joies des belles-lettres (lesquelles finiront d'ailleurs par se révéler tout aussi dangereuses), le fleuron de la littérature américaine est un « parisien »[1] du nom de Fenimore Cooper qui achève sa pentalogie des *Bas-de-cuir*, se montrant le digne héritier du sentimentalisme et du rousseauisme dans l'élaboration d'un syntagme nature/solitude/liberté qui va former pour longtemps l'essentiel du bagage culturel américain. Pendant ce temps, la Russie a pour poète nationalement reconnu un lecteur de Chénier, Parny et Delille, qui ne dédaigne pas Byron et pour qui la littérature européenne sert à la fois de terrain d'expérimentation et de prisme renvoyant en de multiples reflets les enjeux d'une littérature russe qui tente d'émerger avec ses propres spécificités. Dans un cas comme dans l'autre, l'objectif est la constitution d'une littérature qui donnerait corps à ce qui reste, en Russie comme en Amérique, une abstraction : un espace culturel et linguistique commun. Les auteurs qui arrivent après ces fondateurs vont passer en quelques années par toutes les étapes de la littérature européenne, sans pour autant être en mesure de renier leur assez maigre héritage. C'est ainsi que Gogol' et Melville sacrifient successivement au souvenir des

[1] James Fenimore Cooper écrivit à Paris *Le Dernier des Mohicans* et *La Prairie* (1826-1827). Il n'a par ailleurs jamais franchi les Appalaches et son Ouest stylisé est un lieu romantique et conventionnel, la traduction d'une vision poétique de l'Amérique.

sources et au mythe du primitif (le cycle ukrainien chez Gogol', *Taïpi*, *Omou* et l'allégorique *Mardi* chez Melville, où l'océan remplace la « frontière »[2]), rendent grâces au satanisme romantique (*Vij* ou *Une terrible Vengeance* pour le premier, *Moby Dick* pour le second), tout en prenant en marche le coche de la physiologie, maquillant les héros romantiques pour en faire des petits hommes (*Le Manteau* et *Bartleby*). Ils débarquent enfin sur les territoires du « romantisme de la désillusion » : ce sera *Les Ames mortes* et *The Confidence Man* (« l'homme-confiance », traduit en français par *Le Grand Escroc*). L'univers des essences romantiques a laissé place à un vide à peine peuplé de marionnettes. Si l'on en croit Georg Lukacs dans sa *Théorie du roman*, les années quarante correspondent au moment où l'intériorité impérieuse de l'homme romantique et solipsiste laisse voir de profondes lacunes[3]. Il suffit d'ailleurs, pour s'en convaincre, de se référer à Lermontov dans son œuvre romanesque. L'esthétique de l' « inessentialité » (pour reprendre le terme de Lukacs) se fait jour de façon magistrale chez Gogol' dès *Le Manteau,* dont la fable se présente comme une inversion et une dévaluation des motifs et des idéaux romantiques[4]. Elle apparaît un peu plus tard chez Melville avec *Bartleby* et le défi à la fois sublime et dérisoire (c'est-à-dire grotesque) lancé par le scribe à la face de l'univers. Akakij Akakievič et Bartleby sont, au même titre que Čičikov et le Grand Escroc, des créatures à l'identité fluctuante, soit parce que l'intériorité romantique, élargie aux dimensions du monde et coupée de toute détermination extérieure, débouche sur le vide dans le premier cas, ou qu'elle devienne multiforme dans le second[5]. Ces figures qui, dans le même temps, atteignent à l'exemplarité, révèlent les ressorts narratifs, structurels et ontologiques de l'univers romanesque de nos deux auteurs.

Bartleby le scribe et *Le Manteau* mettent en scène un type identique de personnage en proie à une idée fixe aliénante, et dont l'infinie solitude prélude à une marche inéluctable vers le néant. Le canevas même des deux récits est fourni par

---

[2] *The frontier*, c'est-à-dire les terres libres de l'Ouest, l'espace utopique de la littérature américaine depuis Cooper.

[3] Cf. G. Lukacs, *La Théorie du roman* (chapitre 2 : «Le Romantisme de la désillusion»), Gallimard, Paris, p.109-130.

[4] La passion romantique se porte sur un objet déprécié, l'inadaptation de l'âme au monde extérieur se traduit par l'enfermement du «moi» dans des pages d'écriture administrative, le «destin fatal» est conditionné par des conditions climatiques… C'est toute la tradition sandienne, bazacienne et hofmannienne qui se trouve ici inversée.

[5] Le sous-titre de l'ouvrage de Melville, *his Masquerade*, indique bien que le protagoniste ne cesse de se fragmenter.

l'exposition d'états maniaques, persécutifs ou mélancoliques chez des petits hommes « sans qualités », sans passé et sans avenir, et dont le présent même, tout entier contenu dans un désir exclusif ou dans l'absence de tout désir, apparaît comme problématique.

La dissolution de l'intégrité individuelle et la dépréciation du « moi » chez ces deux fantômes d'hommes (que la métaphore se réalise dans le texte ou non)[6] vont de pair avec une altération de toutes les formes du discours. Ce qui ressortit du système de signes est souvent chargé d'une connotation mortifère (la lettre morte). On sait que Bartleby partage avec Akakij Akakievič le même métier, qui consiste à copier mécaniquement les textes des autres ; on pourrait dire que tous deux sont atteints de « graphomanie extatique »[7]. Ils ont aussi en commun un défaut de verbalisation, une parole balbutiante ou répétitive. La célèbre locution « I would prefer not to… » (qui a été admirablement analysée par Gilles Deleuze) est, dans son extrême itération, proche du bégaiement. Cette sentence enfantine et inachevée, qui contamine peu à peu le discours de tous les autres personnages jusqu'à l'anomalie, entre en résonance avec le discours inconsistant et atomisé d'Akakij Akakievič, lorsqu'il cherche à faire savoir ce que lui, *voudrait* : « А я вот к тебе, Петрович, того… ». « I would prefer not to » sonne ainsi comme une sorte d'écho négatif au désir obsessionnel du petit copiste russe.

Le bégaiement, le « bafouillage » de la pensée et la forme incorrecte constituent pour le lecteur une initiation au doute que la parole du narrateur s'ingénie à renforcer. C'est ainsi qu'on remarque dans les deux récits la même indécision narrative, génératrice d'insécurité. Chez Melville, le mystère de l'existence de Bartleby ne reçoit aucune explication digne de ce nom et se heurte constamment à l'incompréhension du narrateur, un homme doté d'un solide bon sens et de sentiments humains tout à fait ordinaires. Le récit est encadré par deux aveux révélateurs :

« Bartleby était de ces êtres dont on ne peut rien dire de certain, sinon en remontant aux sources originales, or, en l'occurrence, elles sont fort maigres. »

« Avant de prendre congé du lecteur, qu'il me soit permis d'ajouter ce qui suit : si cette petite histoire l'a suffisamment intéressé pour éveiller sa curiosité à l'égard de l'identité de Bartleby et de ses modes d'existence (…), je peux répondre que je partage entièrement cette curiosité mais que je suis incapable de la satisfaire. Je ne sais d'ailleurs pas si je dois divulguer ici le bruit qui me parvint aux oreilles quelques mois

[6] Ces fantômes n'acquièrent d'ailleurs d'existence «réelle» et de contenu qu'en tant qu'ils sont la projection de la culpabilité des autres personnages.
[7] M. Vajskopf, *Sjužet Gogolja*, M., 2002, p.412.

après le décès du scribe. Sur quel fondement reposait cet on-dit, je ne saurais l'avancer avec certitude et, partant, je ne saurais dire dans quelle mesure il est véridique. »

De façon encore plus radicale, le narrateur gogolien refuse de donner un sens plein à une histoire qui prend, elle aussi, son origine dans la rumeur (autrement dit dans une parole privée de référent, qui naît et enfle à l'intérieur d'un univers clos sur lui-même) ; et, ce qui est plus grave, les conventions sur lesquelles se fonde l'univers romanesque restent parfaitement obscures. Le discours narratif crée des zones d'indétermination en multipliant les périphrases du type « я не знаю », « я не помню », « признаюсь », « Бог знает », « неизвестно », « может быть » etc., qui semblent émaner d'une subjectivité déstructurée. Le contraste entre le volume des interventions directes du narrateur et le défaut d'information qui en résulte est vertigineux.

Pour pallier une altération aussi scandaleuse du sens, mais aussi pour donner chair à un personnage dont l'inconsistance existentielle est proprement terrifiante, les progressistes russes, Belinskij en tête, ont inventé une donnée conjoncturelle : la *gumannost'*. Selon Boris Ejxenbaum, cette interprétation erronée mais persistante du récit de Gogol' a pour unique justification un épisode du *Manteau*[8], au cours duquel les paroles pathétiques d'Akakij Akakievič (« оставьте меня, зачем вы меня обижаете? ») sont interprétées par un jeune homme du ministère comme signifiant : « я брат твой ». Le supposé « humanisme » de Gogol' serait donc une solution plus ou moins acceptable pour lever l'énigme d'un texte fondamentalement instable, en lui conférant une détermination sociale et en le réintégrant dans une pseudo historicité. *Bartleby* nous met face à une énigme analogue, qui n'est pas résolue par ces paroles du narrateur : « Fraternelle mélancolie ! Car Bartleby et moi étions tout deux fils d'Adam ». Dans la même perspective, l'exclamation qui conclut le texte de Melville : « Ah Bartleby ! Ah, humanité ! », ne vient en rien percer le mystère du personnage ; elle l'agrandit au contraire aux dimensions de l'univers, à moins qu'il ne faille voir dans les deux termes de cette exclamation une opposition plutôt qu'une équivalence[9]. Dans « Le Choix de Bartleby ou la pulsion de mort chez H. Melville », Catherine Lazarus-Matet écrit :

---

[8] B. Ejxenbaum, «Kak sdelana «Šinel'» Gogolja», *O proze*, M., 1969.

[9] De fait, Bartleby et Akakij Akakievič sont tous deux des figures christiques, dont le narrateur décrit la «passion» (житие).

« Jamais on ne saura pourquoi Bartleby était dans un tel rapport à l'Autre. Le lecteur saisira seulement que la réponse de l'énigme se loge dans la réponse énigmatique de Bartleby. Aucune autre explication de son destin ne serait plus juste que cette phrase (« I would prefer not to… » - C.G.) où se conjoignent le choix du sujet et son enfermement même. (…). L'existence de Bartleby ne pouvait se loger que dans le grand livre des signifiants à recopier, condition vitale exclusive. Bartleby n'avait pas à répondre à des questions toujours inutiles, sa vie se déroulait hors signification, hors interprétation, hors explication. »[10]

Dans sa recherche éperdue du sens, le lecteur peut également adopter la position de Gilles Deleuze, qui affirmait que *Bartleby* est « un texte violemment comique »[11]. On sait que dans son célèbre article intitulé « Как сделана «Шинель» Гоголя », Boris Ejxenbaum voyait dans les procédés du « *skaz* comique » le support de la poétique du *Manteau* (le texte serait entièrement élaboré par un jeu linguistique). L'explication se révèle satisfaisante, le rire engendrant généralement chez le lecteur le sentiment d'une victoire bénéfique et triomphante sur le sens.

Les Ames mortes (1842) et *Le Grand Escroc* (1857) présentent un autre avatar de personnage dépouillé de sa propre existence, et qui évolue dans une réalité morcellée. Si Bartleby semble être un clone d'Akakij Akakievič, le diable protéiforme qui parcourt les ponts d'un bateau à vapeur sur le Mississipi en épousant l'image de ses interlocuteurs n'est-il pas, quant à lui, un frère américain de Čičikov[12] ? Alors que le premier fait commerce de confiance, le second spécule sur les âmes. L'homme-confiance de Melville, le grand « Cosmopolite », mène une escroquerie à l'échelle de la nation, voire de l'humanité tout entière en vue d'en dévoiler les tares, la population du bateau étant définie comme « un congrès (…) de toutes les variétés de cette multiforme et pérégrinante espèce : l'homme » (mais c'est essentiellement de l'homme américain et de l'identité américaine qu'il s'agit ici). Chez Gogol', l'escroquerie atteint également les dimensions de l'*epos*, même si l'auteur détourne les modèles canoniques du genre dans

[10] C. Lazarus-Matet, «Le Choix de Bartleby ou la pulsion de mort selon Herman Melville», http://membres.lycos.fr, article consulté le 13/05/04 et initialement paru dans *Ornicar*, Paris, 25 septembre 1998.
[11] G. Deleuze, «Bartleby, ou la formule», postface à H. Melville, *Bartleby. Les Iles enchantées*, Garnier-Flammarion, Paris, 1989, p.171.
[12] Il serait d'ailleurs intéressant de comparer attentivement les *incipit* de chacun des deux textes, qui ne sont pas sans présenter de fortes ressemblances.

la droite ligne de Fielding[13]. Le thème patriotique qui résonne dans *Les Ames mortes* renvoie soit à la terre et aux morts, soit à une potentialité, une virtualité (et le patriotisme potentiel est bien l'une des grandes découvertes de Gogol' dans son poème épique) ; mais ce sentiment national positif exclut toute référence au présent, qui fait uniquement l'objet d'une satire féroce, puisque le rire participe pleinement d'un projet messianique et rédempteur que l'auteur emprunte, pour ce qui est de la première partie de son œuvre, au classicisme et à sa dénonciation des vices de l'humanité.

Si le projet « humaniste » et satirique semble clair, la démarche est cependant paradoxale. Dans le cas du *Grand Escroc* comme des *Ames mortes*, les techniques de camouflage et le jeu des masques font plus que dessiner un cadre thématique de tonalité faustienne : ils sont partie prenante du système narratif en son ensemble et des dérives sémantiques du texte. La construction de simulacres discursifs constitue une part importante de cette affectation des signes que nous avons déjà eu l'occasion de relever. L'escroc est, par excellence, un rhéteur et un manipulateur : il se plie à l'opinion de son auditoire (fut-elle douteuse) et tente d'émouvoir ses passions, mais lui-même reste inidentifiable sous ses inombrables hypostases. Cette définition pourrait convenir à l'auteur-narrateur gogolien et melvillien. Dans les deux œuvres précédemment analysées, l'opacité narrative accompagnait l'opacité des consciences ; ici, une sorte d'« imposture » autoriale (un « boniment de prestidigitateur », pour reprendre l'expression de Vladimir Nabokov)[14] encadre la série d'impostures auquelles se livrent Čičikov et le Grand Escroc, comme si la perversion intrinsèque aux personnages s'étendait aux procédés de leur représentation, les auteurs se rendant également coupables de « faux en écriture »[15]. L'accumulation des voix, les pièges syntaxiques, la boursouflure des phrases, le mélange de catatonie et de précipitation qui caractérise le style conduisent à l'impossibilité d'identifier clairement la prise en charge des énoncés, à l'intérieur de deux textes tissés d'autant de références littéraires que l'escroc a de visages[16].

---

[13] Le ton épique de l'œuvre indiqué par son sous-titre (поэма) est renforcé par divers procédés comme les digressions lyriques, les ralentissements de l'action, le traitement de la temporalité, le système métaphorique, etc.

[14] V. Nabokov, *Nicolas Gogol*, Rivages, Paris, 1988, p.123 et *Littératures 2*, Fayard, 1985, p.81.

[15] Dans *Nature,* Emerson, l'un des plus célèbres représentants du transcendantalisme américain, écrivait que «la corruption de l'homme entraîne la corruption du langage (…) on fait usage d'une monnaie-papier qui n'est plus garantie par des lingots en caisse.» Cf. M. Imbert, «Lettres de créance», *Europe*, 1991, n°744, p.55-67.

[16] Pour ce qui est des *Ames mortes*, cf. M. Vajskopf, *Op.cit.* : l'auteur montre entre autres les liens de l'œuvre de Gogol' avec la Kabbale, le piétisme, la pensée maçonnique et mystique du XVIIIe siècle, la

L'esthétique de Gogol' coïncide donc avec celle de Melville sur de nombreux points. On y discerne la même inflation formelle, suscitée par la recherche d'une expressivité maximale, la même qualité baroque[17] qui n'a pas toujours été appréciée par les contemporains : *Moby Dick* fut ainsi reçu avec consternation par une partie du public américain qui n'y vit que manière imitative et emphatique, et quelques années plus tard, *Pierre* et *Le Grand Escroc* se heurteront à la même incompréhension. Dans *Le Grand Escroc*, Melville se livre d'ailleurs à un éloge de l'extravagance en littérature :

« Il est étrange qu'on exige d'un ouvrage divertissant cette stricte fidélité au réel, alors qu'en ouvrant un livre, on prouve amplement qu'on ne répugne pas à laisser tomber la vie réelle et à se tourner, pour un moment, vers quelque chose d'autre. (…). Bien (que les lecteurs) souhaitent du nouveau, ils souhaitent du naturel aussi ; mais un naturel désentravé, jubilant, en fait métamorphosé. Considérés sous ce jour, les personnages de roman doivent (…) se vêtir comme personne exactement ne se vêt, parler comme personne exactement ne parle, agir comme personne exactement n'agit ; il en est du roman comme de la religion ; il devrait nous présenter un autre monde, et cependant un monde avec lequel nous nous sentions des liens. »[18]

Mais Melville peut aisément renoncer au mode baroque (ce « naturel désentravé, jubilant, en fait métamorphosé »), lorsqu'il s'agit, par exemple, de faire le catalogue des huiles de baleine : le chapitre 32 de *Moby Dick* intitulé « Cétologie » est ainsi un véritable traité d'histoire naturelle, et d'autres chapitres, consacrés à la description du navire ou retraçant, dans un souci presque encyclopédique, les techniques de chasse et de dépeçage, sont également de nature réaliste. Gogol' reste quant à lui prisonnier du procédé, et ceci jusque dans les *Extraits choisis de ma correspondance avec mes amis*, dont le style a peut-être bien dessillé les yeux de Belinskij tout autant que le contenu[19].

Si dans les meilleures pages des *Ames mortes*, la phrase de Gogol' s'auto-engendre pour l'essentiel dans la tradition du roman comique, qui parodiait ainsi le style emphatique des auteurs « nobles », ce n'est pas uniquement parce que son poème épique se nourrit de toute une tradition narrative antérieure aux acquis du réalisme ; on

---

pensée édifiante kievienne ou celle de Skovoroda. Les influences sur les *Ames mortes* du roman comique et du roman picaresque occidental sont d'autre part bien connues. En ce qui concerne *Le Grand Escroc*: cf. R. Durand, *Melville, signes et métaphores*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1980, p.128 (l'auteur cite en vrac *L'Enéïde*, la Bible, *Les Métamorphoses*, Shakespeare, *Le Paradis perdu*, le roman picaresque…).

[17] Celle-ci a bien été identifiée par A. Terc dans *V teni Gogolja* (M., 2001, p.262).

[18] H. Melville, *Le Grand Escroc*, Editions de Minuit, 1950, p.288-289.

[19] Dans sa «Lettre à Gogol' », Belinskij parle de «vacarme bouffi et malpropre de mots et de formules» («надутая и неопрятная шумиха слов и фраз»), ce qui, de la part du défenseur acharné des principes de «l'école naturelle», revient presque à définir le style baroque…

peut aussi affirmer que sa parole se libère car, une vingtaine d'années avant Flaubert, Gogol' énonce les thèses du « romantisme de la désillusion » : non seulement le monde est une mascarade vide de sens, mais l'homme est une enveloppe creuse, une « coquille vide ». On prête alors à des êtres irresponsables (c'est-à-dire en deçà de toute responsabilité) une parole désentravée ou dégradée : celle d'Akakij Akakievič dans *Le Manteau* ou l'histoire du Capitaine Kopejkin dans *Les Ames mortes* en sont des exemples frappants (on peut rappeler ici que *Le Grand Escroc* multiplie les récits allégoriques et pseudo édifiants similaires à l'histoire du Capitaine Kopejkin : cf. l'histoire de l'homme infortuné, du garçon de ferme ou encore du « chasse-indien »…). Le critique Aleksandr Slonimskij voyait d'ailleurs un des principes du grotesque gogolien dans l'alogisme, c'est-à-dire les liens absurdes dans la phrase, les associations arbitraires, l'incohérence dans l'organisation du discours, la fusion de séries hétérogènes, en bref tout ce qui souligne la vacuité du monde et de l'homme[20] ou, en termes gogoliens, la *pošlost'*. Dans *Les Ames mortes* et dans *Le Grand Escroc*, la dénonciation de l'affectation du beau et du bien, de la vulgarité satisfaite d'elle-même passe par le même canal : la langue grandiloquente et corrompue des « petits-bourgeois ».

Il est curieux de voir comment l'un et l'autre de nos deux auteurs ont tenté d'échapper au piège littéraire tendu par cette révélation de l'« inessentialité » du monde et de ses créatures, ainsi que de la duperie universelle dont ils ont fait la mouvante matière de leurs œuvres. Car, si l'on en croit Lukacs, le danger qui guette le romantisme de la désillusion est celui de « la dissolution de la forme dans un pessimisme inconsolable ». Le Russe a bien tenté de ressusciter ses âmes mortes avant de les livrer au feu et sombrer définitivement dans une mélancolie qu'on serait tenté, par la violence de ses manifestations, de rapprocher de celle de Bartleby. Il semblerait que Gogol' ait pris le syndrome littéraire du romantisme de la désillusion, pourtant omniprésent dans la littérature des années quarante, pour les manifestations de sa propre vacuité et de ses propres péchés, de la même façon qu'il a ressenti son incapacité à se conformer à l'image conventionnelle de l'écrivain/guide spirituel comme un signe d'impiété, se punissant pour les « fautes » de son double littéraire qui n'a pas su créer des figures à la semblance de Dieu. Sans doute peut-on interpréter le grand monologue prophétique,

[20] A. Slonimskij, *Texnika komičeskogo u Gogolja*, M., 1923, p.36-65.

eschatologique et délirant que sont les *Extraits de ma correspondance avec mes amis* comme un témoignage de plus de la confusion que Gogol' a toujours entretenue entre le réel et sa traduction esthétique, le « moi » et sa représentation narrative ou autoriale, parachevant par là même la transformation de son propre personnage en mythe[21].

L'Américain, sans doute moins touché par la mythomanie, sait que tous les problèmes existentiels du récit ont leur solution formelle. *Pierre ou les Ambiguïtés* (1852) témoignait déjà du fait que l'intériorité lyrique, fut-elle sérieusement dégradée, peut être mise en actes et se retourner en moyens d'expression épiques. *Pierre* relate l'histoire d'un jeune homme velléitaire proche du Frédéric de *L'Education sentimentale,* pris dans l'univers romanesque de plusieurs femmes avec lesquelles il entretient des relations de l'ordre de l'inceste et qu'il finira par entraîner dans la mort, tout ceci sur fond de substitution d'identité et d'usage de faux littéraire. Ce roman équivoque, écrit dans un style si emphatique qu'il est impossible de ne pas y déceler l'intention parodique, a plongé public et critique dans des abîmes d'incompréhension. Aujourd'hui encore, le doute subsiste : traitement à la Chateaubriand d'une histoire déjà passablement ridicule en 1852, et qui multiplie les images métaphoriques d'un maniérisme outré (je renvoie le lecteur à l'inénarrable scène finale dans la cellule du condamné) ou, si l'on en croit le traducteur Pierre Leyris, « roman somptueux (…) d'une force et d'une modernité implacables », laquelle modernité ne saurait définitivement se faire jour que si l'on considère l'œuvre entière comme une parodie visant à établir une tension constante entre style et matériau ?

Quoi qu'il en soit, *Pierre* possède une page que ne renierait aucun des rejetons du romantisme de la désillusion, et dont voici la teneur :

> « Parce que Pierre commençait à percer du regard la première couche superficielle du monde, il s'imaginait dans sa folie qu'il avait atteint à la substance non stratifiée. Mais, si loin que les géologues soient descendus dans les profondeurs de la Terre, ils n'ont trouvé que strates sur strates. Car, jusqu'à son axe, le monde n'est que surfaces superposées. Au prix d'immenses efforts, nous nous frayons une voie souterraine dans la pyramide ; au prix d'horribles tâtonnements nous parvenons à la chambre centrale ; à notre grande joie, nous découvrons le sarcophage ; nous levons le couvercle et… il n'y a personne. L'âme de l'homme est un vide immense et terrifiant. »[22]

---

[21] L'enfermement dans le monologue est ici douloureusement souligné par le titre de l'ouvrage, qui prend une valeur d'oxymore.

[22] *Pierre ou les Ambiguités*, Gallimard, Paris, 1967, p. 459.

On peut opposer ce passage à un extrait de *Mardi*, ce qui permet de montrer tout le chemin parcouru par Melville du monde des essences à celui de l'inessentialité : Taji, le narrateur, écrit « sur l'essence des choses ; le mystère qui se cache au delà des apparences ; (…) ce qu'il y a sous la semence ; la perle précieuse à l'intérieur de l'huître rocheuse. »

Après les échecs successifs de *Pierre* et du *Grand Escroc*, Melville ne s'exprimera plus qu'à travers la poésie lyrique. Plusieurs raisons peuvent expliquer cette « conversion » : tout d'abord, il est évident que la poésie est la forme à laquelle tendait toute son écriture ; d'autre part, Melville a sans doute réalisé que sa rhétorique romanesque n'était plus (ou pas encore) adaptée à la sensibilité de son époque. Enfin, il est possible que, selon lui, la prose ait échoué à atteindre « la substance non stratifiée » du monde ; et la poésie lyrique, qui n'a pas pour vocation de dénoncer la duperie universelle, est le refuge par excellence de ceux qui ont fait l'expérience du « vide immense et terrifiant » et n'aspirent plus à se projeter à l'extérieur. Melville rompra son silence romanesque une dernière fois à la toute fin de sa vie avec *Billy Budd*, l'histoire d'un beau matelot qui souffre de bégaiement, ignore les préceptes du bien et du mal et, lorsqu'il est frappé par l'adversité, se confine dans le mutisme, comme Bartleby quelques années plus tôt.

En croisant le romantisme de la désillusion issu des névroses de la littérature européenne, le transcendantalisme américain (celui d'Emerson et de Thoreau, que Melville a prolongé à sa manière) et le messianisme russe (dans sa version mélancolique, au sens freudien du terme) aboutissent donc au même constat d'impuissance. Les figures emblématiques du copiste et de l'escroc dessinent le tableau fuyant d'une humanité aliénée et atomisée, et la forme, intentionnellement baroque, peut-être parodique, ne vient combler que comme justification ultime la faillite des utopies de la subjectivité, quand elle se veut porteuse d'une énonciation collective, voire mystique. Les subterfuges de la fiction, un obscur et décevant pèlerinage en Palestine, puis le silence : tel est finalement le sort commun à ces deux chercheurs d'absolu que furent Nikolaj Gogol' et Herman Melville[23].

[23] Au printemps 1948, Gogol' effectue un pèlerinage en Palestine («J'ai vu la Terre Sainte à travers les brumes d'un rêve», écrira-t-il à Žukovskij). Melville voyagera à son tour en Terre Sainte en 1856 ; les raisons de ce séjour n'ont jamais été vraiment élucidées, mais la correspondance de Melville nous apprend

Résumé

L'œuvre de Nikolaj Gogol' et d'Herman Melville présente une série de coïncidences thématiques et stylistiques troublantes. L'un et l'autre écrivain ont dû gérer un double héritage : celui d'une littérature nationale en voie de constitution et un héritage européen aussi incontournable qu'encombrant, qui les a conduits à développer une « esthétique de l'inessentialité ». *Le Manteau* et *Bartleby le scribe*, *Les Ames mortes* et *The Confidence Man* portent le témoignage de ce que Lukacs appelait le « romantisme de la désillusion » et mettent en scène des personnages à l'identité fluctuante et problématique. Akakij Akakievic et Bartleby d'un côté, Cicikov et le Grand Escroc de l'autre révèlent les ressorts narratifs, structurels et ontologiques de l'univers romanesque des deux auteurs : instabilité et ambiguïté du discours narratif, inflation formelle qui confère à leur écriture une qualité baroque, dénonciation de la vacuité du monde et de ses créatures. Le parcours de ces deux chercheurs d'absolu que furent Gogol' et Melville montre enfin qu'en croisant le romantisme de la désillusion issu des névroses de la littérature européenne, le transcendantalisme américain et le messianisme russe aboutissent au même constat d'impuissance et au silence.

que sa déception fut cuisante. Cf. R.E. Conrath, «Melville en Orient ou le soleil de minuit», *Europe*, *op.cit.*, p.113-115.