

PRÉFACE

L'ŒUVRE de Herman Melville semble organisée en trois blocs qui se succèdent chronologiquement, avec quelques chevauchements en passant d'un genre à l'autre : les romans (1846-1857), les nouvelles (1853-1856) et les poèmes (1860-1891). À l'exception de quelques textes de jeunesse parus anonymement, ses véritables débuts littéraires n'interviennent en effet qu'au moment où il a définitivement renoué avec la vie sur terre et renoncé à l'appel du large. Bien qu'il soit l'auteur du plus grand roman de mer, du plus mythique aussi, *Moby Dick*, paru en 1851, la carrière de marin de Melville n'aura duré en tout et pour tout qu'un peu plus de cinq années. Si brève qu'elle paraisse, cette expérience à bord de navires marchands, de guerre ou baleiniers, avec mutinerie, désertion, séjour chez des cannibales, prison, lui a cependant permis d'emmagasiner suffisamment de matière pour se lancer dans l'écriture.

L'intégrale des nouvelles

Sans qu'il n'y ait vraisemblablement rien de prémédité, de voulu ou de pensé, la vie d'écrivain de Melville va donc s'articuler en trois temps. Sous la pression enthousiaste de ses proches qu'il a régalez de ses récits de voyage, il entreprend la narration de son périple dans le Pacifique Sud, et des quelques semaines qu'il a passées parmi les Taïpis, sur l'île Nuku Hiva des Marquises, après avoir déserté du baleinier *Acushnet*, à l'été 1842. *Typee*, paru en 1846, rencontre un grand succès, que Melville ne connaîtra plus jamais sa vie durant. Au total, en onze ans, il va écrire dix épais romans, si l'on compte le manuscrit perdu de *Isle of the Cross*. Près de cinq mille pages rédigées dans une forme de fièvre, de transe, que Melville écrit, en proie à de terribles maux de dos, d'épuisantes migraines et des crises de sciatique insupportables, sans jamais reconquérir l'intérêt que lui avait manifesté le public avec *Typee*. Son premier essai de pure fiction, *Mardi*, volumineux roman pourtant situé lui aussi dans le Pacifique Sud, mais inscrit dans la grande tradition de Jonathan Swift, François Rabelais ou Samuel Butler, est aussi son premier échec. Après avoir renoué avec la veine autobiographique à travers les récits de sa première traversée (*Redburn*) et de son expérience à bord d'un navire de guerre (*White-Jacket*), Melville publie *Moby Dick*, dont la dimension échappe à tous ses contemporains. Il ne s'en écoulera qu'un peu plus de trois mille exemplaires, cinq fois moins que *Typee*. Mais *Pierre, or The Ambiguities* marque un tournant. La critique et les lecteurs estiment dès lors que Melville est devenu fou, et plus aucun de ses textes ne suscitera la moindre curiosité ni le moindre intérêt, en-dehors d'un cercle restreint de fidèles amis.

Endetté auprès de son beau-père, qui lui a avancé l'argent pour acheter la ferme d'Arrowhead à Pittsfield, et devant les sommes de plus en plus dérisoires que lui rapportent ses livres, Melville doit trouver d'autres sources de revenus, raison pour laquelle il va privilégier la publication de nouvelles dans des revues. En effet, bien que publié à la fois en Angleterre et aux États-Unis, il peine à toucher ses droits d'auteur. Il faut dire que cette question, au XIX^e siècle, restait

Préface

très problématique. Lors d'une tournée triomphale aux États-Unis, Dickens avait pu constater l'incroyable popularité dont il jouissait outre-Atlantique... sans que les grands tirages américains de ses livres ne lui rapportent le moindre dollar. Les États-Unis ne consentiront à sanctionner le piratage littéraire qu'en 1891, l'année de la mort de Melville, et rejoindront cinq ans plus tard, seulement, l'union internationale de protection du copyright. Mais ce « piratage littéraire » n'était pas uniquement l'apanage des éditeurs américains ; leurs pairs anglais n'avaient pas plus de scrupules, et Melville l'apprit à ses dépens. Est-ce par choix ou par nécessité qu'il commence à publier des nouvelles dans le *Putnam's Monthly Magazine of American Literature, Science and Art* que vient de fonder son ami Charles Frederick Briggs, en alternant avec le *Harper's New Monthly Magazine* ? On peut voir plusieurs raisons à ce changement de « stratégie » littéraire. D'abord, revues et magazines payaient leurs contributeurs, et si modique que fût la rémunération (cinq dollars par page), y collaborer était l'assurance d'un gain. Ensuite, plus aucun éditeur ne voulait miser sur Melville après l'échec cuisant de *Pierre* et le scandale provoqué par ce livre. Son roman suivant, autour du personnage historique d'Israel Potter, paraîtra en livraison dans le *Putnam's Monthly Magazine*. Enfin, le 10 décembre 1853, les entrepôts de son éditeur, Harper & Brothers, dans Manhattan, sont victimes d'un incendie. Tous les exemplaires invendus des livres de Melville, dont certains ne sont même pas brochés, partent en fumée. Il n'y aura plus de retraitage de son vivant. Cortès involontaire, Melville voit donc tous ses vaisseaux brûlés. Et par une de ces déconcertantes coïncidences qui semblent jalonner sa vie, ses romans ne sont plus que cendres au moment même où paraît sa première nouvelle, et quelle nouvelle, *Bartleby, the Scrivener* :

« Par son sujet, *Bartleby* s'inscrivait dans la continuité de l'œuvre antérieure de Melville, mais par son style, il constituait un nouveau départ. Il marquait le moment

L'intégrale des nouvelles

où Melville laissa derrière lui la “prose jaculatoire” (selon la formule de F.O. Matthiessen) de ses romans, dans lesquels les paroles prononcées ne semblent “jamais avoir appartenu à celui qui les prononce, mais semblent au mieux relever de l’art du ventriloque”. Si les personnages des romans de Melville pérorent parfois, comme s’ils s’adressaient à un auditoire situé hors de l’action, dans *Bartleby*, on a l’impression, dans les dialogues, que les gens se parlent vraiment. Melville a trouvé, comme l’a dit Richard Henry Dana Sr., une nouvelle façon de jouer avec “les cordes les plus belles de notre nature compliquée” – et après le bruit et la fureur de *Pierre*, a réalisé l’une des rémissions artistiques les plus notables de notre histoire littéraire.»¹

*

Bartleby est de loin, en France tout au moins, le texte le plus traduit de son auteur, plus encore que *Moby Dick* (six traductions, dont une parue pendant que le présent livre était en cours de mise en page chez l’éditeur). Cette nouvelle a sans doute bénéficié, en France tout au moins, et surtout entre les années 1960 et 1980, de l’attrait qu’elle a exercé sur des penseurs aussi prestigieux et influents que Gilles Deleuze, Maurice Blanchot ou Jacques Derrida, et des commentaires qu’elle a suscités de leur part – non sans contresens parfois –, faisant du personnage de Bartleby l’écrivain par excellence (Blanchot), un messie révolutionnaire (Deleuze), voire une sorte de sacrificateur (Derrida)². Et tous s’appuient sur la célèbre formule qui scande le texte: «I would prefer not to.» D’un niveau de langue légèrement au-dessus de la norme (laquelle serait plutôt «I’d rather not to»), la phrase est à la fois élégante, douce et ferme, en retrait, résignée, inflexible et murmurée. À cet égard, si, dans notre traduction, nous avons choisi «J’aimerais autant pas», plutôt que de

Préface

conserver le «J'aimerais mieux pas» pour lequel avaient opté la plupart des traductions précédentes, c'est qu'il nous a semblé que «aimer autant», qui indique aussi bien la neutralité que la résignation, comme une absence apparente de point de vue trop tranché, convenait mieux au personnage et au mélange de faiblesse, d'indifférence, de retrait, de douceur et de puissance intérieure dont il fait preuve que «aimer mieux», qui implique sans doute une plus grande affirmation de soi. Au demeurant, il n'y a pas, pour cette célèbre formule, de traduction parfaite: comme elle finit par contaminer le narrateur et les personnages, elle est utilisée dans des constructions sémantiques diverses qui nécessitent, à chaque fois ou presque qu'elle est prononcée par quelqu'un d'autre que Bartleby, une adaptation syntaxique. La phrase, en anglais comme en français, est devenue emblématique, ornant à l'occasion posters, mugs et tee-shirts, et tout personnage présentant les mêmes caractéristiques d'humble et inactive détermination dans le refus obstiné peut aujourd'hui se voir qualifier de «bartlebyen» – jusqu'à la Princesse de Clèves, dont l'écrivaine Marie Darrieussecq estime que cette dernière, se refusant à un remariage, fait ainsi preuve d'un «égoïsme qui rime avec héroïsme: un refus à la Bartleby [...]. La Princesse de Clèves *préférerait ne pas*»³. (À cet égard, une des milliers de figures muettes et tragiquement bartlebyennes du siècle passé, dont la plupart sont restées anonymes, pourrait être le paysan autrichien Franz Jägerstätter, qui refusa obstinément, au nom de ses principes, de se battre pour les Nazis, et dont Terence Malick a adapté l'histoire de la vie dans son film *A Hidden Life*.)

Il y a dans ce recueil une autre nouvelle, beaucoup moins connue, qui vient résonner de manière étrange et profonde avec *Bartleby*: c'est *Le Tartare des vierges*. Ce texte saisissant, deuxième partie d'un diptyque l'associant au *Paradis des célibataires* – diptyque qui, comme *Le pudding du pauvre et les miettes du riche* et *Les deux temples*, tous trois écrits dans les années 1853-1854, met en scène un même personnage aux États-Unis puis à Londres –, s'achève sur

L'intégrale des nouvelles

une double exclamation : « Oh ! Paradis des Célibataires ! Oh ! Tartare des Vierges ! », laquelle fait évidemment penser à la dernière exclamation de *Bartleby*, écrit un an plus tôt : « Ah ! Bartleby ! Ah ! Humanité ! » Et les deux nouvelles sont bien complémentaires, puisqu'à travers les figures des jeunes filles du *Tartare des vierges* d'une part, et de Bartleby de l'autre, elles exposent la naissance, la vie et la mort des lettres – Bartleby en effet « avait été clerc subalterne au Bureau des Lettres Mortes à Washington, d'où il aurait été soudain renvoyé à la suite d'un changement administratif »⁴. Or nous assistons dans *Le Tartare des vierges* à la naissance du papier, vierge lui aussi, sur lequel seront imprimées lesdites lettres. Mais c'est avant tout de sexualité et de fécondité qu'il est question dans *Le Tartare des vierges*, qui est du début à la fin une métaphore filée de la machinerie reproductive à quoi sont partout soumises les jeunes filles, tout autant qu'une dénonciation du machinisme mécanique et triomphant. Qu'on en juge : dans une fabrique qui se trouve dans un trou, au milieu de montagnes boisées, près d'une « Rivière de Sang », de jeunes vierges contrôlées de manière « inconvenante » par un Cupidon dévoyé qui « surveille les jeunes vierges comme un proxénète afin de s'assurer de leur mariage perverti avec les machines »⁵, travaillent face à « un objet vertical semblable à un piston qui (s'élève) et (retombe) périodiquement » ; près d'un hangar « aspergé d'écume », « deux grandes cuves rondes » sont « remplies d'une substance blanche, humide et d'apparence compacte, assez semblable à la partie albumineuse d'un œuf à peine cuit » (on pense aux cuves de spermaceti que brassent les marins dans le chapitre xciv de *Moby Dick*) ; et « dans une salle où (règne) une chaleur étrange et suffocante, semblable à celle du sang dans l'abdomen », l'ultime étape met « neuf minutes exactement », comme autant de mois, sous la surveillance d'une « ancienne infirmière », à donner naissance, après intervention d'un ciseau « comme une corde qui claque », à une feuille vierge comme « l'esprit humain à sa naissance » – ce qui provoque la « curieuse émotion » du narrateur qui a assisté à cet enfantement. Ainsi les vierges, au service d'une inhumaine

Préface

machinerie, voient-elles ici leur fécondité dévoyée. Quant au narrateur, il nous expose chronologiquement, dans les deux nouvelles du diptyque, les étapes en miroir de ce qui pour lui s'apparente à une chute : célibat, acte sexuel, gestation, enfantement. Si dans la première partie, *Le Paradis des célibataires*, il fredonnait, dans un confortable appartement situé « vers le ciel » et près de la sombre Barrière du Temple, « Carry me back to old Virginy », où l'on peut entendre la nostalgie de la « virginité »⁶, dans la deuxième, *Le Tartare des vierges*, où il est devenu grainetier et vendeur de semences, il assiste au fond d'un trou montagneux éclatant de blancheur à l'esclavage de pâles jeunes filles par des machines au service d'un enfantement métaphorique et monstrueux.

*

Quand l'œuvre d'un auteur est dominée par un voire deux livres, comme dans le cas de Melville, au lieu de favoriser la lecture des autres ouvrages, il semble que cette « dominante » occulte tout le reste. Ainsi des nouvelles de Melville, dont on connaît, au mieux, *Bartleby* – voire, dans un cercle déjà beaucoup plus restreint, *Benito Cereno* ou *Moi et ma cheminée*. Pourtant, outre leur qualité littéraire qui peut rivaliser, pour un grand nombre, avec la plus célèbre d'entre elles, beaucoup possèdent une dimension autobiographique de nature psychologique qui n'est pas aussi présente dans le reste de son œuvre. C'est sans aucun doute à travers certaines de ces nouvelles que l'on peut le mieux s'approcher de la psyché de Melville, se la représenter.

En effet, si l'Ishmaël de *Moby Dick*, Pierre Glendinning dans *Pierre ou les ambiguïtés* ou même le mystérieux *confidence-man* de son dernier roman éponyme empruntent nombre de traits personnels à leur auteur, c'est néanmoins dans les nouvelles que l'on rencontre le plus de « doubles » de Melville : Bartleby, le narrateur de *Moi et ma cheminée*, du *Violoneux*, du *Marchand de paratonnerres* et de *Cocorico*, Daniel Orme, le marquis de Grandvin ou Jack Gentian. Autant de

L'intégrale des nouvelles

personnages qui ont choisi une forme de marge, de retrait avec parfois la conscience de leur propre valeur dépréciée. On est en droit de dire que le refus bartlebyen, aussi insondable soit-il, constitue l'épicentre de l'énigme Melville. Mais, sous des formes différentes, plus combatives ou sarcastiques, on le retrouve dans cette galerie de personnages qui composent un portrait mosaïque de Melville. Ainsi de Daniel Orme, dont, pour certains exégètes, le patronyme est transparent : « Or me » (autrement dit : Daniel ou moi). Comme le John Marr du recueil de poèmes éponyme, il est un vieux marin à terre, qui a pu goûter une rude et éprouvante liberté en mer, et que la terre semble rejeter ou refuser. Comment ne pas y voir un auto-portrait ou une allégorie de Melville lui-même ? D'autant que pour John Marr comme pour Daniel Orme, la vie à terre se double d'une sensation d'extrême solitude, presque d'ordre ontologique, et de dérégulation. La carrière de marin de Melville fut certes brève, mais jamais il ne connut un tel sentiment vertigineux et exigeant de liberté. Une liberté autant physique que morale, malgré les conditions extrêmement rudes de la vie à bord. Au cours des quelques semaines qu'il passa parmi les Tāipis, il put apprécier la libéralité de leurs mœurs, et s'interroger implicitement sur les notions de sauvage et de civilisé. Le scandale suscité par le récit des amours incestueuses de Pierre Glendinning et Isabel Banford, dans *Pierre ou les ambiguïtés*, lui aura permis de mesurer l'espace étriqué de l'éthos puritain. À travers nombre de ses nouvelles, Melville fut peut-être ainsi l'un des premiers écrivains à mettre au jour et sonder la complexité de l'âme américaine.

Il y a également, chez nombre de ces personnages, une forme d'orgueil irréductible qui en constitue comme l'épine dorsale. Certains sont ainsi des figures déclassées qui n'ont rien perdu de leur superbe et conservent une attitude altièrre face à cette incompréhension sociale contre laquelle ils ont achoppé. Peut-être cela tient-il à la politique éditoriale explicitement stricte des revues auxquelles il a été amené à collaborer. En effet, pour le *Putnam's Monthly Magazine* comme

Préface

pour le *Harper's New Monthly Magazine*, il était totalement exclu de publier tout texte pouvant heurter la sensibilité de ses lecteurs sur le plan moral, social, éthique, politique ou religieux⁷. Or, c'était précisément ce que n'avaient cessé d'interroger et de bousculer les romans de Melville, dont les héros s'abîmaient dans des considérations métaphysiques des plus inorthodoxes pour son temps sur des sujets aussi sacrosaints, au cœur de la société américaine, que l'existence de Dieu, le Bien et le Mal, le rôle dévolu aux autorités civiles et religieuses de faire rentrer dans le troupeau toute brebis égarée sur le terrain des idées, et le culte de Mammon. Confronté à ce dilemme, Melville trouva une parade qui constitue la force et l'originalité de la plupart de ses nouvelles. Derrière la surface d'une intrigue en apparence inoffensive, qui paraît respecter tous les codes imposés par cette ligne éditoriale – un scribe qui refuse d'écrire, le chant puissant d'un coq entendu dans le lointain, un marchand de paratonnerres en tournée lors d'un orage, un poète raté qui décide de se mettre au violon –, couve la même rébellion que dans ses romans et la même remise en cause des idées reçues de son temps. Tous ces personnages reprennent l'archétype du héros melvillien : un homme en proie à une angoisse existentielle parce qu'il a la capacité de voir davantage que ce que voit le monde – semblable en cela à un type de personnage qui traverse aussi toute la littérature russe de l'époque : l'« homme de trop », qui se sent étranger dans son propre milieu et qui, victime de sa trop grande lucidité, ne trouve pas d'application à ses aptitudes et s'abandonne à la lassitude, au scepticisme et à l'accablement. Ce « don » qui est aussi une malédiction crée cette impression d'hostilité dans laquelle baignent la plupart des personnages melvilliens. Trois solutions s'offrent à eux : se battre contre l'ordre (moral, social, religieux, etc.) établi, s'y soustraire ou s'y soumettre, soit, respectivement, le narrateur de *Moi et ma cheminée*, Bartleby et Billy Budd. Un certain nombre de ces nouvelles, à l'instar de *Bartleby*, *Benito Cereno*, *Moi et ma cheminée*, *Baby Budd*, *Le marchand de paratonnerres* ou *Cocorico* – sans parler, évidemment, des diptyques (*Le Paradis des célibataires* et

L'intégrale des nouvelles

le Tartare des vierges, Le pudding du pauvre et les miettes du riche et Les deux temples) – reposent également sur une même construction narrative, qui consiste à mettre en opposition deux modes de perception et de pensée. C'est ce contraste qui contribue à la tension sourde et envoûtante qui irrigue la plupart des nouvelles de Melville.

*

«Un traducteur», écrit le romancier et traducteur espagnol (de *Tristram Shandy* notamment) Javier Marías, «a besoin que sa langue, l'instrument dont il se sert, soit aussi souple, ample et ouverte que possible: il a besoin d'une langue qui puisse a priori contenir toutes les langues possibles avec leurs respectives et infinies particularités. Donc le travail du traducteur, en fin de compte, ne consiste pas tant à permettre ou à favoriser la simple compréhension d'un texte qu'à incorporer ce texte dans et à sa propre langue.»⁸ C'est pourquoi les nouvelles traductions ne viennent pas annihiler les précédentes, qui témoignaient toutes d'un rapport spécifique à la langue, mais se joindre à elles par accumulation, afin de proposer d'autres modalités, comme autant d'actualisations. Ainsi, lorsque le grand traducteur qu'était Pierre Leyris écrit, dans *Les Encantadas*, «Ce vaisseau avait fourni chaque goutte d'eau» pour «This vessel supplied each drop of water», il ne se trompe pas, car «vaisseau», de la même famille que «vaisselle», peut en effet, outre un navire, signifier un «récipient» où l'on recueille puis distribue des gouttes d'eau. Mais si l'on prend en compte l'état de la langue aujourd'hui, on est bien forcé de se dire que plus grand monde, si ce n'est personne, ne peut lire la phrase ainsi (alors qu'en anglais le terme «vessel», dans cette acception, est moins daté) – si bien qu'il vaut mieux, à tout prendre, traduire par «récipient». C'est un exemple pris au hasard parmi des dizaines d'autres qui justifient une réactualisation, parfois, des traductions les meilleures. Mais il reste qu'aucune traduction, même parmi les plus prestigieuses, n'est jamais exempte de contresens, et qu'il appartient

Préface

aux suivantes de les relever et les corriger. Ainsi avons-nous pu relever dans plusieurs traductions de *Bartleby* un «internement» en lieu et place d'un «enterrement», un «dîner» au lieu d'un «déjeuner», une «indigestion» au lieu de simples «troubles digestifs», et une «red ink» qui n'est pas de l'encre rouge mais, par métonymie, un avis de surendettement (l'encre rouge servant alors à les signaler). Ou dans *Les Encantadas* un étrange «faucou des bâtiments de guerre» (man-of-war hawk) pour ce bel oiseau qu'est la frégate⁹, la formule biblique «neither fish, flesh nor fowl» traduite, dans un contexte pourtant alimentaire, par «ni poisson ni mammifère ni oiseau» plutôt que par «ni poisson, ni viande ni volaille», la «côte espagnole» (Spanish Main) en lieu et place, et en dépit de toute cohérence géographique, de la «mer des Caraïbes» ou, dans *Le Tartare des vierges* une substance d'apparence «laineuse» et non «compacte» (wholly-looking stuff).

*

Cette édition est la première, en France, à proposer une intégrale des nouvelles de Melville chronologique, en un seul volume, établie par un même traducteur (en l'occurrence bicéphale). À côté des nouvelles proprement dites, dont certaines, pas toutes, sont disponibles ailleurs dans d'autres traductions, on y trouvera de nombreux inédits : quelques textes de jeunesse, des articles humoristiques et assez enlevés sur l'actualité du moment (écrits pour le magazine satirique *Yankee Doodle*, équivalent du *Canard enchaîné* pour l'époque, en plus littéraire), l'ensemble des textes, plus tardifs, du *Burgundy Club*, et le remarquable *Baby Budd* – une sorte d'esquisse, ou de première version disent certains, de *Billy Budd*. Les melvilliens ne sont pas tous d'accord sur ce point : certains affirment que Melville n'a jamais envisagé ce texte-là comme une première mouture de son futur roman posthume, qu'il ne s'agit que d'un brouillon, un bidouillage de chapitres éparés. Il reste que ce brouillon est autonome, remarquablement construit, et que sa brièveté, qui ne sacrifie aucunement à l'écriture ni aux thèmes

L'intégrale des nouvelles

de *Billy Budd*, le rend peut-être plus efficace encore que le roman à venir – qui n'est lui aussi, à tout prendre, qu'un assemblage de textes épars, retrouvés longtemps après la mort de leur auteur. Nous n'irons peut-être pas jusqu'à nous ranger derrière la bannière du poète Charles Olson qui, dans le livre qu'il a consacré à Melville¹⁰, estimait que *Billy Budd* était un *Baby Budd* dont on aurait « dérobé la force », mais il nous a semblé que cette histoire si puissante, si universelle, si émouvante, et probablement si peu lue, l'ultime texte en prose de Melville et sans doute un de ses plus remarquables, méritait bien la version alternative que nous en proposons ici.

CH. GARCIN & TH. GILLYBŒUF