



HAL
open science

Fragmentation et relève de l'autorité dans L'Escroc à la confiance (The Confidence-Man) de Herman Melville et quelques oeuvres de Flaubert

Xueqing Geng

► To cite this version:

Xueqing Geng. Fragmentation et relève de l'autorité dans L'Escroc à la confiance (The Confidence-Man) de Herman Melville et quelques oeuvres de Flaubert. Journée d'étude "Les crises dans la littérature du Moyen Âge à nos jours", Centre de Recherches Interdisciplinaires en Sciences humaines et Sociales, Université de Montpellier, Nov 2018, Montpellier, France. hal-02133088

HAL Id: hal-02133088

<https://hal.science/hal-02133088>

Submitted on 20 Sep 2019

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

**Fragmentation et relève de l'autorité dans L'Escroc à la
confiance (The Confidence-Man) de Herman Melville et
quelques œuvres de Flaubert**

Xueqing GENG

Fragmentation et relève de l'autorité dans L'Escroc à la confiance (The Confidence-Man) de Herman Melville et quelques œuvres de Flaubert

À son origine, le mot « autorité » est issu du latin *auctoritas* qui se réfère à l'*auctor* (auteur). Le Dictionnaire *Littre* énumère des explications pour le mot « autorité » ainsi : pouvoir de se faire obéir ; pouvoir public, gouvernement ; l'administration publique ; crédit, considération, poids ; créance qu'inspire un homme, une chose ; autorisation. Ce mot signifie, au sens littéraire, à la fois le pouvoir, la créance et l'autorisation. Lorsqu'on examine son étymologie, le mot « autorité » fait penser à la notion d'un autre mot : il s'agit du mot « auteur ». Au sens de la « personne », la notion de l'« auteur »¹ n'existe pas en Grèce archaïque ni au Moyen-Âge, où la parole adressant au public ne peut être qu'émanée par Dieu. En France, il n'acquiert sa légitimité qu'au XIX^e siècle.² Suivant l'industrialisation et l'impression massive dans le monde occidental, le XIX^e siècle voit cette légitimité menacée. La crise de l'autorité, telle que le statut et l'identité d'auteur, se produisent au fur et à mesure. Elle est discutée, révélée et renouvelée sans cesse.

En 1967, ayant le pressentiment d'une mutation profonde du statut de l'auteur et du lecteur, Roland Barthes donne son exposé intitulé *The Death of the Author* sur un campus américain. Le texte de cet exposé a été repris en français, il s'agit du fameux article qui a annoncé « *La mort de l'auteur* ». Barthes insiste dans l'article pour le fait que le public se focalise trop sur la « personne humaine » de l'auteur en méprisant plus ou moins ce que présente l'ouvrage lui-même. L'auteur est emporté dans un déclin généralisé de l'autorité — la personne de l'auteur dissout au profil de l'écriture, et c'est le lecteur (ou l'action de lecture) qui révèle « l'auteur ». En 1969, Michel Foucault réfléchit sur la figure de cet auteur « mort » dans son article *Qu'est-ce qu'un auteur ?*³. Au lieu de discuter l'identité de l'auteur dans son ouvrage, il cherche à expliciter la « fonction auteur » par une méthode épistémologique. Chez Barthes et Foucault, on voit l'émergence de deux figures de l'auteur à l'époque moderne : l'une est la fonction

¹ Le mot d'« auteur » est apparu au XII^e siècle sous diverses formes (*auctor*, *autor*). Ce mot est un emprunt du latin *auctor* « instigateur », spécialement « conseiller », et en droit « garant d'une vente ». Le sens dominant moderne de ce mot « écrivain par rapport à son œuvre » est issu de son sens juridique le plus ancien « personne qui est à l'origine d'un droit ». Cf. *Dictionnaire historique de la langue française en trois volumes*, Alain Rey, Paris, Le Robert, 1992, p. 245.

² L'expression « droit d'auteur » est courante depuis la législation française de 1866. Cf. *Dictionnaire historique de la langue française en trois volumes*, *op. cit.*, p. 245.

³ « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63^e année, n°3, juillet-septembre, 1969, dans Michel Foucault, *Dits et écrits. I. 1954-1988* (1994), édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, « Quarto », Paris, Gallimard, 2001, p. 817-849.

révélatrice du lecteur, l'autre réside dans l'énonciation (ou bien dans le récit) qui définit le sujet — le langage. Cette dernière figure de l'auteur a été déjà proposée par Stéphane Mallarmé à la deuxième moitié du XIX^e siècle. D'après Mallarmé, dans son texte, c'est le *langage* qui « parle » et qui préoccupe la maintenance du texte. Barthes commente que Mallarmé est :

... sans doute le premier, [Mallarmé] a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire. Pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur ; ... ⁴

Du point de vue de Mallarmé, la poétique réside dans l'expression linguistique en supprimant l'« auteur » dans le processus d'écriture. De cette sorte, le statut de l'auteur (autorité) et l'identité de l'auteur (auctorialité) connaissent une crise : étant donné que l'auteur est supprimé au cours de l'écriture, qui sera le garant de l'œuvre ? Si nous prenons les thèses de Barthes et de Foucault, ce sont le langage et la fonction révélatrice du lecteur qui feront garants du récit. Cependant, si cette garantie est basée sur un récit dont le personnage, le narrateur voire le langage du récit lui-même ne peuvent pas prouver leur véracité, où se trouvent l'auteur et son autorité ? Quel statut et quelle identité peuvent être accordés à cet auteur par le lecteur ?

Deux contemporains de Mallarmé, l'un en Amérique du Nord et l'autre en France, commencent également la réflexion de cette crise de l'autorité, de l'auctorialité⁵, ou bien, cette crise de l'auteur. Herman Melville, après la médiocre réception du public pour son *Moby Dick* en 1851, arrive à publier sa dernière œuvre en prose de son vivant en 1857 : *L'Escroc à la confiance* (*The Confidence-Man: His Masquerade*). Dans ce livre, on trouvera trois crises de l'autorité : la crise inhérente du récit, celle de personnage ; la crise de l'autorité du narrateur qui diminue la véracité de ce qu'il narre ; et enfin la crise provoquée par ces deux crises précédentes, celle de la fonction du lecteur qui devrait révéler l'auctorialité (l'identité de l'auteur). Trois œuvres publiées en France, *La Tentation de saint Antoine* (1874), *Salammbô* (1869) et *Bouvard et*

⁴ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques. IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 64.

⁵ La notion de « la crise de l'autorité » peut désigner à la fois la crise des autorités et celle de l'auctorialité. Cette dernière notion est empruntée au mot anglais *authorship* (l'identité de l'auteur). L'anglais distingue *authority* et *authorship*, qui signifient séparément « le droit d'auteur » et « l'identité d'auteur » ; tandis que le français n'a qu'un terme d'« autorité ». Donc on utilise le mot « auctorialité » afin de désigner l'identité d'auteur en français. Cf. *L'autorité en littérature*, ouvrage collectif sous la direction d'Emmanuel Bouju, Collection « Interférences », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

Pécuchet (1881, posthume), donnent la réflexion de Gustave Flaubert sur cette crise, et elles correspondent respectivement à ces trois crises chez Melville.

Le livre de *L'Escroc à la confiance* commence à « un premier avril⁶ » sur le quai de la ville de Saint-Louis, tandis qu'« un homme tout de clair vêtu » monte à bord du *Fidèle*, « le vapeur préféré des voyageurs »⁷. Suivant cette scène qui commence les « saynètes »⁸ de la « mascarade », on voit un défilé d'une série de micro-récits qui sont basés sur toutes formes de la *confiance* (foi, croyance, crédit...), racontés par le ou les tricheur(s) sous différents masques. Par exemple, le sous-titre du chapitre XV résume déjà ce qui se passe dans ce récit : « Un vieil avare, après des représentations appropriées, se laisse convaincre de risquer un investissement⁹ ». Dans ce chapitre, le vieil avare est trompé par un inconnu dans un recoin ténébreux à faire un investissement qui sera, selon l'inconnu, triplé après. Durant la conversation, il insiste sur l'importance de lui faire confiance : « En me donnant votre confiance... », « Croyez-moi... », « Une confiance absolue ou rien »¹⁰. Même si l'inconnu-tricheur met l'accent sur la confiance à plusieurs reprises, le vieil avare lui répond toujours avec une incertitude : il répond soit avec « Ma confiance ! ... On n'en a plus guère à mon âge... » soit avec une toux, soit avec « ... avec l'âge, on devient nécessairement un peu méfiant... on ne peut s'empêcher [de soupçonner]... »¹¹. Les histoires racontées par l'inconnu perdent leur authenticité aux voyageurs à bord du navire, d'autant plus que le personnage qui paraît et disparaît perd son authenticité. Nous ne savons pas le nombre précis de ce(s) personnage(s) — tricheur(s), ni son ou leur identité (s). Ces personnages se lève(nt) dans les recoins ou de cachettes du navire et se retire(nt) à la fin de la tromperie.

Cette sorte de « relève-retrait » dans un récit se trouve également chez Flaubert, dans *La Tentation de saint Antoine*. La ressemblance de forme à une pièce de théâtre paraît plus évidente dans *La Tentation* que *L'Escroc à la confiance*. Dans *La Tentation*, les Dieux apparaissent à la suite de la lecture de *La Vie des Apôtres* d'Antoine au début du récit avec l'indication du sommeil illusoire d'Antoine par le narrateur :

⁶ Herman Melville, *L'Escroc à la confiance* (1857), traduction par Philippe Jaworski, *Œuvres IV*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2010, p. 605. Tout le récit (sauf le dernier chapitre) se déroule dans une journée — celle du premier avril, et comme tout le monde le connaît, c'est le Poisson d'Avril, le jour des tromperies, des plaisanteries. Le livre *The Confidence-Man* paraît aussi au premier avril 1857.

⁷ *Ibid.*

⁸ Ici on emprunte l'expression de Marie Blaise dans son récent article sur la même œuvre. Voir Marie Blaise, *Melville, l'homme-confiance et le faiseur de nœuds*, Fabula / Les colloques, "Le coup de la panne". *Ratés et dysfonctionnements textuels*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document5814.php>.

⁹ Herman Melville, *L'Escroc à la confiance* (1857), *Œuvres IV*, op. cit., p. 682.

¹⁰ *Ibid.*, p. 684, 685, 686.

¹¹ *Ibid.*, p. 684, 685, 687.

Il entreferme les yeux avec langueur.

Il l'éteint, l'obscurité est profonde. [...] Antoine ferme ses paupières.

Antoine, les yeux toujours fermés, jouit de son inaction ; [...] ¹²

Avec ce commencement qui indique au lecteur l'ambiguïté de la véracité de la suite du récit, on verra, comme la mascarade à bord chez Melville, les avatars des apôtres, des diables, de toutes sortes de personnages métamorphosés. Une fois qu'Antoine entre dans une nouvelle scène, le personnage qui l'a guidé disparaît immédiatement. Par exemple, Hilarion est le personnage qui apparaît au début du chapitre III, il guide Antoine vers une immense basilique au début du chapitre IV, et disparaît silencieusement « sur un signe » ¹³ après une phrase « En voici un qui a reçu la sienne de Théodas, l'ami de saint Paul. Écoute-le ! » ¹⁴ Lorsqu'Antoine se trouve en désordre au milieu d'une foule des hérésiarques, il se souvient d'Hilarion, il se rappelle également sa cabane et le désert qui l'entoure ¹⁵. Par contre, Hilarion ne réapparaît qu'au chapitre V. Au moment où Antoine trouve que le culte d'un objet est « bête », Hilarion saute sur scène : « Oh ! oui, extrêmement bête ! » L'apparition d'Hilarion, comme sa disparition, est d'emblée dans la narration. Hilarion, comme le tricheur sur le navire, marque l'ambiguïté de la créance. Les scènes que voit Antoine sont des illusions rêveuses du sommeil discontinu d'Antoine ? Ainsi, la fragmentation de narration est marquée par la relève et la retraite du personnage. Cette action « relève-retraite » du personnage est suscitée par la voix qui raconte le récit — celle du narrateur.

Celui qui fait la présentation de la mascarade sur le navire *Fidèle* et le défilé des tentations pour Antoine, c'est le narrateur. En tant que lecteurs, nous faisons déjà un un pacte de lecture : ce que dit le narrateur contient une certaine vérité, que ce soit une vraisemblance par rapport à notre vie réelle ou par rapport à un fait historiographique. Cependant, le narrateur de *L'Escroc* monte et se retire du cadre spatio-temporel de son récit. Il y a trois chapitres qui ressemblent à un monologue du narrateur sur « l'art de la cohérence » de la fiction. Les trois sous-titres pour ces chapitres sont :

¹² Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* (1874), édition présentée et établie par Claudine Gothot-Mersch, « Folio classique », Paris, Gallimard, 1983, p. 62, 64, 65.

¹³ Cette phrase complète du narrateur est « Et, sur un signe d'Hilarion. » Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* (1874), *op. cit.*, p. 102.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ « Où est donc Hilarion ? Il était là tout à l'heure. Je l'ai vu ! Eh ! non, c'est impossible ! Je me trompe ! Pourquoi ? ... Ma cabane, ces pierres, le sable n'ont peut-être plus de réalité. Je deviens fou. Du calme ! où étais-je ? qu'y avait-il ? » Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* (1874), *op. cit.*, p. 132.

« Digne de la considération de ceux à qui il apparaîtra digne de considération » pour chapitre XIV ;

« Qui pourra passer pour ce qu'on voudra lui attribuer de mérite » pour chapitre XXXIII ;

« Dans lequel les trois derniers mots du dernier chapitre deviennent le thème d'un exposé qui recevra sûrement plus ou moins d'attention de la part de ceux des lecteurs qui ne le sauteront pas » pour chapitre XLIV.¹⁶

Cette forme de retraite du narrateur du cadre spatio-temporel du récit nous fait penser à celui de *Tristram Shandy*, qui est « déceptif »¹⁷. Ce genre de narrateur utilise de son mieux les expressions incarnant l'incertitude pour que son récit, comme lui, « respire l'incertitude »¹⁸. Par exemple, au chapitre IV, une description du regard d'un inconnu :

L'inconnu posa alors sur lui un regard grave et indulgent, pas peu déconcertant, d'autant qu'on y discernait quelque chose qui ressemblait non seulement à un air de supériorité, mais aussi de reproche, pour ainsi dire — ...¹⁹

Ce regard est si complexe et si nuancé que l'on ne peut pas exactement imaginer à quoi il ressemble. Ainsi l'autorité du narrateur est mise en question. S'agit-il l'un des protagonistes du récit ? Est-ce une existence omniprésente du récit ? Comme il dit tout, et comme il n'a rien dit, nous ne sommes pas en mesure de certifier son identité. De surcroît, ne pas pouvoir certifier l'identité du narrateur est la raison pour laquelle le lecteur ne peut pas certifier la véracité du récit raconté. Une histoire qui manque d'authenticité — telle est ce qui est raconté dans *Salammbô*.

Le narrateur chez Flaubert raconte toute histoire de *Salammbô* qui est basée sur une guerre réelle des Mercenaires, entre les Carthaginois et les barbares. Il vaut mieux utiliser le mot « fiction » pour désigner ce roman au lieu d'utiliser le mot « histoire ». Car même si l'inspiration pour cette histoire vient de la vraie guerre, ce que le récit raconte reste indépendant par rapport à l'histoire. Ce dont nous préoccuons n'est pas la vérité historiographique de cette guerre, mais la manière qu'utilise le narrateur pour narrer. Comme le narrateur de Melville, le narrateur de Flaubert adopte la même

¹⁶ Herman Melville, *L'Escroc à la confiance*, *Œuvres IV*, op. cit., p. 679, 812, 873.

¹⁷ Ici encore une fois on adopte l'expression de Madame Blaise. « Déceptif » est, quoi que ce soit en anglais ou en ancien français le synonyme du mot « trompeur ». Marie Blaise, *Melville, l'homme-confiance et le faiseur de nœuds*, op. cit.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Herman Melville, *L'Escroc à la confiance*, *Œuvres IV*, op. cit., p. 629.

méthode d'entassement langagier pour rendre le récit « déceptif ». Prenons l'exemple d'un passage dans le premier chapitre :

Ensuite les tables furent couvertes de viande : antilopes avec leurs cornes, paons avec leurs plumes, moutons entiers cuits au vin doux, gigots de chamois et de buffles, hérissons au garum, cigales frites et loirs confits. Dans des gamelles en bois de Tamrapanni flottaient, au milieu du safran, de grands morceaux de graisse.²⁰

Voici une description des plats au festin dans les jardins d'Hamilcar. Le narrateur raconte d'un ton neutre — il énumère simplement les plats posés sur les tables. Pourtant, quelques lignes avant, il a énuméré les hommes de toutes les nations, et quelques lignes après, il énumère d'une nouvelle reprise les boissons du festin. Avec cette action d'entassement, après la lecture de ces longs passages, le lecteur peut rarement retenir ce que le narrateur a énuméré. Au contraire du narrateur de *L'Escroc* qui utilise les mots incertains (« pas peu déconcertant... », « quelque chose qui ressemblait... », « pour ainsi dire... »), le narrateur de *Salammbô* emploie des mots très précis (« moutons cuits au vin doux », « cigales frites », etc.). Néanmoins, l'effet de la narration paraît semblable : l'incertitude du lecteur pour le récit, causé à la fois par la métamorphose incessante du personnage et par le narrateur « déceptif ». Cette incertitude du lecteur pour les personnages (les protagonistes) et le narrateur procure la difficulté de profiler l'auteur d'une œuvre — l'auteur y est mort, selon Roland Barthes, parce que l'auteur est considéré comme livreur de la « confiance » à un livre²¹. Cependant, la mort de l'auteur qui signifie la naissance du lecteur, de l'individu²², et l'entassement du langage qui rend le profil de l'auteur ambiguë relève la clarté d'une autre instance narrative : le sujet.

Dans *L'Escroc*, l'incertitude du lecteur pour les tromperies et pour l'identité du narrateur conduit à l'incrédulité auctoriale. On n'a pas forcément besoin d'un émetteur pour tenir tout le récit, car les discours « peuvent passer de personnage à personnage, de contexte à contexte, de situation à situation, comme la confiance ou l'incrédulité »²³.

²⁰ Gustave Flaubert, *Salammbô* (1869), édition de Gisèle Séginger, Paris, GF Flammarion, 2001, p. 60.

²¹ Ici Barthes utilise le mot anglais *confidence*. Il montre que l'auteur, dans une variété de domaines (des manuels d'histoire littéraire, des biographies d'écrivain, voire la conscience des littérateurs), se trouve tyrannique — on fait plus d'attention à la personne d'auteur lorsqu'on examine son œuvre. Il indique que « c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'auteur, qui livrait sa *confidence* ». Cf. Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, *op. cit.*, p. 64.

²² *Ibid.*, « ... nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur ». Ainsi, la relève du lecteur relève aussi l'avenir de l'écriture.

²³ Marie Blaise, *Melville, l'homme-confiance et le faiseur de nœuds*, *op. cit.*

Nous voyons alors un avatar d'Edgar Poe comme « un homme au visage hagard et inspiré²⁴ », un « fonctionnaire des douanes que l'on venait de congédier²⁵ » qui indique Hawthorne, et un philosophe mystérieux au chapitre XXII, Emerson. Le lecteur ne peut que deviner l'identité de ces personnages. Ainsi une « panne de lecture » est produite dans l'action de lecture : le narrateur donne des informations qui semblent précises, et parfois *trop* précises, le lecteur sera malmené par ce narrateur et ses discours en croyant qu'il aperçoit le profil d'une personne réelle comme Emerson ou Hawthorne.

Pourtant, cette croyance de lecteur ne peut pas être contestée faute de l'autorité. Une panne peut être interprétée comme une crise parce qu'elle procure également une difficulté, un dysfonctionnement. Finalement, la crise « auctoriale » causera la crise « lectoriale », ce qui veut dire d'une autre façon, la crise de l'autorité chez le lecteur²⁶. Il va de même pour *Bouvard et Pécuchet*. Les deux « éternels copistes »²⁷ sont « à la fois sublimes et comiques »²⁸ : leur travail est de copier sans cesse, et après avoir changé à plusieurs reprises le sujet de travail, ils se remettent à leur ancien travail — c'est-à-dire, ils recommencent à copier. Le sujet de *Bouvard et Pécuchet* passe de chapitre à chapitre, suivant une suite d'échecs, et il semble qu'il n'y aura pas de finalité pour l'histoire de Bouvard et Pécuchet. Le livre est toujours inachevé²⁹ même s'il nous reste un fragment de *Dictionnaire des idées reçues*. D'après la correspondance de Flaubert, il aurait, après ce présent volume de *Bouvard et Pécuchet*, un second volume qui ferait la suite et qui ne contient que des citations³⁰. Si nous disons que *Bouvard et Pécuchet* diminue de son mieux l'autorité dans une œuvre littéraire par le changement constant du sujet, *Dictionnaire des idées reçues* présente alors une totale fragmentation où l'auteur ne se trouve nulle part. Ce qu'il reste dans ce vide, c'est le sujet, c'est l'autorité du lecteur. La crise de l'autorité et de l'auctorialité cède la place à l'autorité lectoriale pour que le lecteur puisse construire, par l'entassement de langage, le sujet.

Comme l'éternel travail de Bouvard et Pécuchet, le sujet de ce livre est l'éternel

²⁴ Herman Melville, *L'Escroc à la confiance*, *Œuvres IV*, op. cit., p. 825.

²⁵ *Ibid.*, p. 615.

²⁶ Voir Sylvie Triaire, *Le livre des pannes. Bouvard et Pécuchet*, Fabula / Les colloques, « *Le coup de la panne* ». *Ratés et dysfonctionnements textuels*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document5816.php>.

²⁷ Prenons l'expression de Barthes pour désigner les travaux sans fin de Bouvard et Pécuchet. Cf. Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques. IV*, op. cit., p. 67.

²⁸ *Idem*.

²⁹ Le chapitre X de *Bouvard et Pécuchet* s'arrête ainsi : « ... et ils étaient fort émus en traversant le village ». Cf. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (posthume, 1881), édition de Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, GF Flammarion, p. 383.

³⁰ « Enfin je commence mon *dernier chapitre* ! Quand il sera fini, (à la fin d'avril ou de mai), j'irai à Paris pour le second volume, qui ne me demandera pas plus de six mois. Il est fait aux trois quarts – et ne sera presque composé que de citations. Après quoi, je reposerai ma pauvre cervelle, qui n'en peut plus. » Lettre de Flaubert à Edma Roger des Genettes, le 24 janvier 1880.

changement de sujets ; et comme le narrateur de *L'Escroc* termine son récit par « Il n'est pas certain que cette mascarade reste sans suite³¹ », on n'est jamais sûr si les farces intercalées s'arrêtent. Bien que le sujet de *L'Escroc à la confiance* préoccupe le sujet de la « confiance » qui est « la matière de toute tromperie³² », faites-vous confiance à un récit qui vous trompera ?

³¹ Herman Melville, *L'Escroc à la confiance* (1857), *op. cit.*, p. 891.

³² Marie Blaise, *Melville, l'homme-confiance et le faiseur de nœuds*, *op. cit.*